

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

WILLIAM SANTANA SANTOS

O palco das elites: o “movimento de renovação teatral” na cidade de São Paulo (1939-1949)

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2021

WILLIAM SANTANA SANTOS

O palco das elites: o “movimento de renovação teatral” na cidade de São Paulo (1939-1949)

Dissertação apresentada ao Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Filho

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S237p Santos, William Santana
O palco das elites: o "movimento de renovação teatral" na cidade de São Paulo (1939-1949) / William Santana Santos; orientador Fernando Pinheiro - São Paulo, 2021.
258 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Sociologia. Área de concentração: Sociologia.

1. Sociologia. 2. Sociologia da Arte. 3. Teatro. 4. Teatro Amador. 5. Elite. I. Pinheiro, Fernando, orient. II. Título.



**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA
DISSERTAÇÃO/TESE**
Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): William Santana Santos

Data da defesa: 03/03/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Fernando Antonio Pinheiro Filho

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 17/05/2021

(Assinatura do (a) orientador (a))

À Claudiana Batista Santana

A meu pai

A Otacílio Alacran,

A Felipe Stucchi

À Vanessa Medeiros

Resumo

SANTOS, William Santana. **O palco das elites: o “movimento de renovação teatral”** na cidade de São Paulo (1939-1949). 2021. 258f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Esta dissertação é um estudo sociológico da atividade teatral na cidade de São Paulo na década de 1940. A questão inicial se deu em torno da compreensão dos motivos que levaram um grupo da elite ilustrada paulistana – insatisfeita com o teatro vigente na cidade – lançar um autointitulado “movimento de renovação teatral”, composto por grupos de teatro amador - o *Grupo de Teatro Experimental (GTE)* liderado por Alfredo Mesquita, o *Grupo Universitário de Teatro (GUT)* liderado por Décio de Almeida Prado e os *Artistas Amadores* liderado por Madalena Nicol e Paulo Autran - com o objetivo de “modernizar” a cena teatral, então dominada pelas companhias de comédia profissionais, consideradas antiquadas pelos “renovadores”. Os primeiros frutos sólidos desse “movimento de renovação” foram duas instituições criadas em 1948 – consideradas marcos do “teatro moderno brasileiro” – o *Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)* e a *Escola de Arte Dramática (EAD)*. Em outras palavras, me propus a estudar a gênese do que a *historiografia clássica do teatro brasileiro* convencionou chamar de “teatro moderno” na cidade de São Paulo. Grosso modo, a narrativa presente nesses estudos é de que o “movimento de renovação teatral” por um lado inaugurou a atividade teatral da cidade de São Paulo e, por outro, “modernizou” a maneira de fazer teatro praticado pelas companhias de comédia profissionais.

A dissertação está dividida em duas partes – uma panorâmica e a outra monográfica. A primeira parte foi baseada em um extenso levantamento da atividade teatral da década de 1940 em fontes primárias: as seções teatrais dos principais jornais da época e as seções teatrais dos anuários estatísticos governamentais. Chego então em duas teses: a primeira é que o “movimento de renovação teatral” não iniciou a atividade teatral na cidade de São Paulo, e sim criou uma nova posição no universo teatral, a qual chamei de *Polo Amador-Moderno de circulação restrita* onde se produzia um *Teatro de elite* em oposição ao já existente *Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla* onde se produzia um *Teatro Popular*; a segunda, é o que se convencionou chamar de “modernização” do teatro na cidade de São Paulo significou, na verdade, uma *elitização* da atividade teatral em todas suas instâncias: produção, circulação e legitimação – em suma, a atividade teatral se transformou em instrumento de distinção de classe de uma fração da elite paulistana.

A segunda parte consiste em um estudo de trajetória de uma figura pertencente ao “Movimento de renovação teatral” com uma origem social distinta da maioria dos membros: Cacilda Becker. Nessa parte, duas questões se impõem: qual foi o percurso que permitiu que Cacilda Becker adentrasse no *Polo Amador-Moderno de circulação restrita* de São Paulo? O que reproduz e o que produz de novo quando uma trânsfuga de classe chega ao cargo mais alto de um Polo elitizado? A análise da trajetória de Cacilda Becker revela que ela exerceu um papel muito mais importante na configuração do que veio a ser chamado de “teatro moderno” do que constava nos livros da *historiografia clássica do teatro brasileiro*. Isso conduz à terceira e última tese da dissertação: Cacilda Becker não foi apenas a atriz que soube incorporar o “programa” e os “ensinamentos” dos renovadores teatrais, mas foi também uma das principais artífices na configuração do “teatro moderno” na cidade de São Paulo.

Palavras-chave: Sociologia da Cultura. Sociologia do Teatro. Trânsfuga de Classe. Cacilda Becker.

Abstract

SANTOS, William Santana. **The stage of the elites: the “theatrical renovation movement” in the city of São Paulo (1939-1949)**. 2021. 258f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This dissertation is a sociological study of theatrical activity in the city of São Paulo in the 1940s. The initial question was about the understanding of the reasons that led a group of the São Paulo illustrated elite - dissatisfied with the current theater in the city - to launch a self-titled “Theatrical renovation movement”, composed of amateur theater groups - the Experimental Theater Group (GTE) led by Alfredo Mesquita, the University Theater Group (GUT) led by Décio de Almeida Prado and the Amateur Artists led by Madalena Nicol and Paulo Autran - with the objective of "modernizing" the theatrical scene, then dominated by professional comedy companies, considered outdated by "renovators". The first solid fruits of this “renewal movement” were two institutions created in 1948 - considered landmarks of the “modern Brazilian theater” - the Brazilian Theater of Comedy (TBC) and the School of Dramatic Art (EAD). In other words, I set out to study the genesis of what the classical historiography of Brazilian theater has called "modern theater" in the city of São Paulo. Roughly speaking, the narrative present in these studies is that the “theatrical renovation movement” on the one hand inaugurated the theatrical activity in the city of São Paulo and, on the other hand, “modernized” the way of doing theater practiced by professional comedy companies.

The dissertation is divided into two parts - a panoramic and a monographic one. The first part was based on an extensive survey of the theatrical activity of the 1940s from primary sources: the theatrical sections of the main newspapers of the time and the theatrical sections of government statistical yearbooks. I then arrive at two theses: the first is that the “theatrical renovation movement” did not initiate theatrical activity in the city of São Paulo, but created a new position in the theatrical universe, which I called the Pole Amateur-Modern with restricted circulation where an elite Theater was produced in opposition to the already existing Professional-Traditional Pole with wide circulation where a Popular Theater was produced; the second, what is conventionally called the “modernization” of theater in the city of São Paulo meant, in fact, an elitization of theatrical activity in all its instances: production, circulation and legitimation - in short, theatrical activity has become instrument of class distinction of a fraction of the elite of São Paulo.

The second part consists of a study of the trajectory of a figure belonging to the “Movement for theatrical renovation” with a social origin different from that of most members: Cacilda Becker. In this part, two questions are necessary: what was the path that allowed Cacilda Becker to enter the Pole Amateur-Modern with restricted circulation in São Paulo? What does it reproduce and what does it produce again when a class transporter reaches the top position of an elite pole? The analysis of Cacilda Becker's trajectory reveals that she played a much more important role in the configuration of what came to be called “modern theater” than it was in the books of the classical historiography of Brazilian theater. This leads to the third and last thesis of the dissertation: Cacilda Becker was not only the actress who knew how to incorporate the “program” and the “teachings” of theatrical renovators, but she was also one of the main artisans in the configuration of the “modern theater” in the city of Sao Paulo.

Keywords: Sociology of Culture. Sociology of Theater. Cacilda Becker

Sumário

INTRODUÇÃO.....	11
<i>I Problema e teses.....</i>	<i>11</i>
<i>II Percurso da pesquisa e metodologia.....</i>	<i>15</i>
<i>III Estrutura da dissertação.....</i>	<i>22</i>

PARTE I. O PALCO DAS ELITES: GÊNESE E INSTITUCIONALIZAÇÃO DO "POLO MODERNO" NO UNIVERSO TEATRAL DA CIDADE DE SÃO PAULO (1939-1949)

APRESENTAÇÃO	24
1 O UNIVERSO TEATRAL EM 1939	33
<i>1.1 Os três Polos no Universo Teatral de 1939.....</i>	<i>38</i>
<i>1.2 Teatro Universitário (1937-1941).....</i>	<i>50</i>
<i>1.3 Alfredo Mesquita e as “fantasias dramáticas” da elite paulistana.....</i>	<i>56</i>
2 O UNIVERSO TEATRAL EM 1944	68
<i>2.1 Os três polos do Universo Teatral de 1944.....</i>	<i>71</i>
<i>2.2 O Grupo de Teatro Experimental (1942-1949).....</i>	<i>75</i>
<i>2.3 O Grupo Universitário de Teatro (1943-1948).....</i>	<i>82</i>
INTERMEZZO	88

PARTE II. CACILDA BECKER: UMA TRÂNSFUGA DE CLASSE NO PALCO DAS ELITES

APRESENTAÇÃO	100
3 "UMA INFÂNCIA ABSURDA"	108
<i>3.1 Alzira Leonor Becker entre dois mundos!.....</i>	<i>110</i>
<i>3.2 Alzira e Edmundo: casamento tortuoso e transmissão doméstica de capital cultural</i>	
<i>121</i>	

3.3	<i>A professora Alzira, a instrução escolar das filhas e a iniciação precoce artística de Cacilda Becker</i>	125
3.4	<i>Considerações finais</i>	129
4	ESCOLARIZAÇÃO DE CACILDA E A "RODA DE JOVENS ARTISTAS DE SANTOS	131
4.1	<i>Casa da família Becker</i>	134
4.2	<i>Cacilda Becker e a Associação Instrutiva José Bonifácio</i>	137
4.3	<i>“A Roda de jovens artistas santistas”</i> : capital social de Cacilda Becker	141
4.4	<i>Primeiro investimento de Cacilda em uma carreira artística: a dança</i>	150
4.5	<i>Primeira derrota no universo artístico: a troca da dança pelo teatro</i>	156
5	TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE UMA TRÂNSFUGA DE CLASSE: ENTRE AMADORES E	
	PROFISSIONAIS	160
5.1	<i>Cacilda Becker no Teatro do Estudante Brasileiro: início da vida teatral e dificuldades financeiras</i>	164
5.2	<i>A traição de Cacilda Becker: a integração à Cia. Raul Roulien do polo profissional-tradicional de circulação ampla</i>	167
5.3	<i>Trabalho fora do universo artístico, aliança matrimonial e Cacilda radialista</i>	180
5.4	<i>Cacilda Becker no “movimento de renovação teatral” da cidade de São Paulo: experiência no Grupo Universitário de Teatro</i>	189
5.5	<i>Última incursão de Cacilda Becker no teatro antes do TBC: Bibi Ferreira e os Comediantes (a derrota final)</i>	195
6	CACILDA BECKER NO CENTRO DO PALCO DAS ELITES (TBC): ARTÍFICE DA	
	PROFISSIONALIZAÇÃO DO TEATRO MODERNO NA CIDADE DE SÃO PAULO	204
6.1	<i>Cacilda Becker como professora da Escola de Arte Dramática</i>	205
6.2	<i>Cacilda Becker e o Teatro Brasileiro de Comédia</i>	210

CONSIDERAÇÕES FINAIS	223
Referências Bibliográficas	225
APÊNDICE 1: Tabela com o mapeamento dos espetáculos teatrais de Janeiro de 1939	
234	
APÊNDICE 2 – Tabela utilizada para gerara a ACM do Universo Teatral de 1939.....	239
APÊNDICE 3 - Cronologia do teatro patrocinado pela Sociedade da Cultura Artística	
242	
APÊNDICE 4 - Universo Teatral em 1949.....	245
APÊNDICE 5 - Cronologia da vida de Cacilda Becker (1921-1950)	250

INTRODUÇÃO

I Problema e teses

No projeto que deu origem a este trabalho, se propunha um estudo sociológico do “movimento de renovação teatral” na cidade de São Paulo na década de 1940, em que se buscasse compreender os motivos que levaram um grupo da elite ilustrada paulistana – insatisfeita com o teatro vigente na cidade – lançar um autointitulado “movimento de renovação teatral”, composto por grupos de teatro amador - o *Grupo de Teatro Experimental (GTE)* liderado por Alfredo Mesquita, o *Grupo Universitário de Teatro (GUT)* liderado por Décio de Almeida Prado e os *Artistas Amadores* liderado por Madalena Nicol e Paulo Autran - com o objetivo de “modernizar” a cena teatral, então dominada pelas companhias de comédia profissionais, consideradas antiquadas pelos chamados “renovadores”. Os primeiros frutos sólidos desse “movimento de renovação” foram duas instituições criadas em 1948 – consideradas marcos do “teatro moderno brasileiro” – o *Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)* e a *Escola de Arte Dramática (EAD)*. Em outras palavras, me propus a estudar a gênese do que a *historiografia clássica do teatro brasileiro*¹ convencionou chamar de “teatro moderno” na cidade de São Paulo.

Comecei a pesquisa explorando a literatura sobre a história do teatro em São Paulo, e percebi que a maioria dos escritos sobre o período que me interessava havia sido escrito pelos próprios agentes que estavam diretamente envolvidos e faziam parte do “movimento de renovação teatral” na cidade de São Paulo. Até mesmo os poucos estudos que as ciências sociais dedicaram ao teatro tomaram como base essa bibliografia. Grosso modo, a narrativa presente nesses estudos é de que o “movimento de renovação teatral” por um lado inaugurou a atividade teatral local da cidade de São Paulo e, por outro, “modernizou” a maneira de fazer teatro praticado pelas companhias cariocas. Não satisfeito com essa narrativa e influenciado pela

¹ Entendo por “historiografia clássica do teatro brasileiro” algumas obras que investigaram nossa história teatral (Décio de Almeida Prado [1955; 1988; 1999], Sábato Magaldi [1962], Gustavo Dória [1975], Vargas [1981]) estabelecendo uma periodização do teatro brasileiro que foi aceita e propagada pela maioria dos estudos de história teatral (e mesmo por estudos sociológicos) posteriores. Apesar de diferentes ênfases, todos esses autores estavam diretamente ligados: eram agentes do “movimento de renovação/modernização” e em suas obras nota-se um empenho de organizar a história do teatro brasileiro tendo a “modernização do teatro” como eixo central: “Depreende-se, da estrutura adotada [por essas obras], a existência de uma ideia organizadora, isto é, a partir dela os acontecimentos artísticos são apresentados e interpretados. Em decorrência disso, as possíveis diversidades, contidas no processo, são elididas a fim de que seja identificado um fio condutor que caminhe para a efetivação do ideário almejado, por intermédio de juízos de valor constituídos a priori, muitas vezes como uma ideia força contrária à dinâmica teatral constituída historicamente” (GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 77).

sociologia da cultura de Pierre Bourdieu, o primeiro passo de minha pesquisa foi reconstituir o universo teatral da década de 1940 para compreender a posição ocupada pelo “movimento de renovação teatral” na cidade.

Iniciei, então, uma pesquisa sobre a atividade teatral da década de 1940 em fontes primárias: as seções teatrais dos principais jornais da época e as seções teatrais dos anuários estatísticos governamentais (descreverei essas fontes na seção *percursos da pesquisa*, abaixo). Me deparei com um amplo universo teatral de companhias estrangeiras, cariocas e principalmente de companhias paulistanas que não estavam nos livros historiográficos sobre o período; atores e atrizes nascidos em São Paulo, donos de companhias que se apresentavam nos teatros da cidade durante todo o ano e faziam sucesso de público: Nino Nello, Lyson Gaster, João Rios, Sebastião Arruda, Genésio Arruda, Alda Garrido, etc. Chego então em minha **primeira tese**: o “movimento de renovação teatral” não iniciou a atividade teatral na cidade de São Paulo, e sim criou uma nova posição no universo teatral, a qual chamei de *Polo Amador-Moderno de circulação restrita* onde se produzia um *Teatro de elite* em oposição ao já existente *Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla* onde se produzia um *Teatro Popular*².

Passei a investigar, então, a estrutura e a dinâmica de cada um desses polos teatrais: sua história, as companhias, os agentes, as formas de financiamento, os teatros em que se apresentavam, o público, o repertório etc. Pude assim compreender como se articulavam as disputas entre esses dois polos e, a partir disso, desenvolver minha **segunda tese**: o que a historiografia teatral clássica chama de “modernização” do teatro na cidade de São Paulo significou, na verdade, uma *elitização* da atividade teatral em todas suas instâncias: produção, circulação e legitimação. Em outras palavras, além da “modernização” ter significado a presença de um diretor em cena, a ausência de um ponto como apoio para soprar o texto aos atores no palco e uma mudança de repertório, o que quero frisar é que o teatro deixa de ser uma atividade artística desprestigiada ligada sobretudo à diversão popular – um “teatro popular” feito e consumido por indivíduos de classes desfavorecidas – e passa a ser uma atividade produzida, consumida e legitimada pelas classes dominantes, um “teatro de elite”, símbolo de distinção social³.

² Houve tentativas anteriores a década de 1940 de “renovação teatral” a ligadas a Sociedade de Cultura Artística (como veremos a seguir) e as ligadas ao Movimento Modernista de 1922 nas figuras de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Flávio de Carvalho e outros. O que defendo é que foram apenas tentativas que não se constituíram em um polo no Universo Teatral.

³ Esta segunda tese está em sintonia - a partir de um outro ponto de vista - com as teses de Sérgio de Carvalho em sua tese de doutorado *O Drama impossível: teatro modernista de Antonio de Alcântara Machado, Oswald de*

Em seguida, investiguei o “movimento de renovação” em si, as companhias, os membros, o repertório e o programa estético/político. O programa do movimento era basicamente o de realizar uma “substituição de importação” do que se estava fazendo nos grandes centros urbanos da Europa e dos Estados Unidos. A referência principal vinha da França – Louis Jouvet. A maioria absoluta dos membros do “movimento de renovação” tinha origens de classe bastante próximas: eram oriundos de famílias favorecidas economicamente e formados em instituições de ensino superior (principalmente, na Faculdade de Direito e na Faculdade de Filosofia da USP), ou seja, participavam de uma sociabilidade elitista ilustrada na cidade de São Paulo. O “movimento de renovação teatral” era formado, por um lado, pelos agentes produtores de uma elite ilustrada que girava em torno de Alfredo Mesquita e do Estado de S. Paulo (O Grupo de Teatro Experimental) e, por outro, por uma elite universitária formada na recém criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (Grupo de Teatro Universitário). Posteriormente, entra em cena uma elite estrangeira em ascensão que estava em busca de legitimidade cultural e patrocina o “movimento de renovação teatral”: Franco Zampari e Ciccillo Matarazzo⁴.

Porém uma figura pertencente ao “Movimento de renovação teatral” com uma origem social distinta da maioria dos membros me intrigou bastante: Cacilda Becker. A história da menina pobre nascida no interior paulista que se tornou a maior atriz brasileira do teatro moderno na década de 1950 é praticamente alardeada em todas as biografias e relatos sobre Cacilda Becker, ganhando o caráter de mitologia – no sentido que José de Souza Martins dá ao termo, em seu trabalho de mestrado sobre o Conde Matarazzo [1966] (1973) – um exemplo de ascensão social meteórica e de uma artista vocacionada desde sua infância para o êxito no universo teatral. Porém, me interessei em limpar o terreno da “magia” que explicaria a trajetória

Andrade e Mário de Andrade (2002) quando ele afirma na Introdução: “Os ensaios que dão corpo a este estudo partem do pressuposto, não isento de polêmica, de que aquilo que a historiografia teatral costuma considerar como *modernização* do teatro brasileiro corresponde ao seu processo de *aburguesamento*. Desse ponto de vista, o Teatro Moderno passou a ser reconhecido como tal, no Brasil, no momento em que a dramaturgia atingiu padrões formais semelhantes ao *drama psicológico realista* oitocentista, inserindo indivíduos heroicos no aqui – agora da nacionalidade, no momento em que o sistema produtivo definiu um equilíbrio empresarial entre a expectativa de divertimento culto das plateias de classe média e as ofertas cênicas de drama e de ‘altas comédias’, no momento em que o maior cuidado técnico com o espetáculo e com o trabalho dos atores (resultante de uma maior especialização) levou à falsa impressão de que entrávamos na era da encenação crítica (CARVALHO, 2002, p. 7).

⁴ Para uma leitura sociológica sobre a elite ilustrada que girava em torno de Alfredo Mesquita e do Estado de S. Paulo, ver *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)*, de Sérgio Miceli (2001b); sobre a elite universitária formada na recém criada Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, ver: *Destinos Mistos* de Heloísa Pontes (1998); e sobre a elite estrangeira em ascensão em busca de legitimidade cultural, ver: *Metrópole e Cultura* de Maria Arminda do Nascimento Arruda (2015).

de Cacilda Becker, formulando as seguintes questões: como foi possível que a “primeira atriz” da principal instituição teatral do Polo Moderno (o TBC) – liderado por indivíduos de origem social abastada – tivesse uma origem distinta de todos eles? Qual foi a trajetória que permitiu que Cacilda Becker adentrasse no Polo Amador-Moderno de circulação restrita de São Paulo? O que reproduz e o que produz de novo quando uma trãnsfuga de classe chega ao cargo mais alto de um Polo elitizado? Em que medida a análise da trajetória de Cacilda Becker ajuda a desvendar mecanismos centrais e a ampliar a compreensão dos significados do “movimento de renovação teatral” e qual a dinâmica e a estrutura dessa nova posição teatral criada por este movimento na cidade de São Paulo nos anos 1940?

Durante a investigação da trajetória de Cacilda, percebi que ela exerceu um papel bem mais central na configuração do que veio a ser chamado de “teatro moderno” do que constava nos livros da historiografia teatral tradicional. É daí que surge **a terceira e última tese** da dissertação: Cacilda Becker não foi apenas a atriz que soube incorporar o “programa” e os “ensinamentos” dos renovadores teatrais, mas foi também uma das principais artífices na configuração do “teatro moderno” na cidade de São Paulo. Após o desenho do universo teatral, percebi que Cacilda Becker era a única integrante do movimento de renovação teatral que circulava pelos dois polos opostos: o profissional e o amador. Devido a isso, foi ela a única agente do “movimento de renovação teatral” que defendeu a profissionalização do polo amador junto aos novos mecenas italianos, enquanto seus dois principais líderes, Alfredo Mesquita e Décio de Almeida Prado, viam com ressalvas a profissionalização – que, como reconheceram posteriormente, foi o diferencial que permitiu que o “teatro moderno” conseguisse triunfar na cidade de São Paulo.

O período abordado pela minha dissertação se inicia em 1939 (ano que deu início “o movimento de renovação teatral”) e se encerra em 1949 (quando se dá a profissionalização do Teatro Brasileiro de Comédia) ou seja, abarca a gênese e a institucionalização do “teatro moderno” na cidade de São Paulo.

II Percurso da pesquisa e metodologia

O percurso da pesquisa se deu em três momentos, cada um utilizando fontes e metodologias de pesquisa distintas:

1 – Reconstituição do Universo Teatral da década de 1940

Para reconstituir o universo teatral da década de 1940, utilizei duas fontes primárias: os anuários estatísticos da cidade de São Paulo e as seções teatrais dos principais jornais da cidade. Para analisar os dados, utilizei a metodologia de *Análise de Correspondências Múltiplas*.

a) Anuários estatísticos oficiais do Estado de São Paulo

Os Anuários Estatísticos do Estado de São Paulo acompanhavam os Anuários Estatísticos do Brasil, e eram organizados e editados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e pelo Departamento Estadual de Estatística de São Paulo⁵. Os Anuários Estatísticos são uma fonte riquíssima para pesquisadores de diversas áreas, neles eram arrolados os dados estatísticos estaduais e municipais de São Paulo relativos à situação física, demográfica, econômica, infraestrutura (urbana, transportes e comunicação), religiosa, política, segurança, justiça – deles, coletei diversos dados sobre a população da cidade de São Paulo. Os anuários contêm também dados específicos sobre a situação cultural, subdividido nos seguintes itens: bibliotecas, museus, imprensa periódica, radiodifusão e diversões (teatro e cinema). Na seção de diversões, encontramos detalhadamente os dados de todas as cidades do estado e da capital relativos a “Teatros e cinemas que funcionaram durante o ano e as respectivas lotações” e os “Espetáculos realizados e número de espectadores durante o ano”. Consegui acessar as publicações relativas aos anos de 1939, 1941, 1944, 1945 e 1946.

Esses dados me permitiram ter uma primeira visão geral do conjunto das diversões na cidade de São Paulo e, a partir deles, foi possível construir um banco de dados e traçar alguns panoramas estatísticos do universo teatral da cidade de São Paulo. A sistematização desses dados se encontra nas tabelas e gráficos da Parte I.

b) Colunas teatrais diárias dos grandes jornais do período

Em um trabalho exaustivo, foram consultadas sistematicamente as colunas teatrais diárias de três grandes jornais publicados na cidade nos anos de 1939 a 1949: *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo* e *Correio Paulistano*⁶. Por meio de um levantamento de cinco em

⁵ A Biblioteca do Ministério da Fazenda no Rio de Janeiro através do projeto Memória Estatística do Brasil digitalizaram e disponibilizaram pela internet várias compilações de estatísticas históricas da economia brasileira no século XIX e primeira metade do século XX. Entre elas, se encontram várias publicações dos Anuários Estatísticos do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://memoria.org.br/>>. Acesso em 22 ago. 2019.

⁶ Essa coleta de dados foi inspirada na tese de doutorado *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)* de Virgínia Bessa (2012).

cinco anos (1939, 1944 e 1949), consegui traçar um panorama do desenvolvimento da vida teatral na cidade de São Paulo que me permitiu aprofundar e detalhar os dados encontrados nos anuários estatísticos. Essa pesquisa nos jornais revelou informações do universo teatral que não se encontram nos livros da historiografia teatral tradicional.

Realizei o levantamento da atividade teatral dos anos de 1939, 1944 e 1949. Com o espaçamento de cinco anos, pude observar tendências do desenvolvimento teatral da década de 1940 na cidade de São Paulo. As informações resultantes dessa consulta foram reunidas num banco de dados. Nela são arroladas, dia a dia, o número de teatros em atividade na cidade, as companhias em cartaz nos diferentes teatros da cidade e sua origem (estrangeira, carioca ou local), as peças encenadas, os gêneros teatrais mais representados; as peças que obtiveram maior sucesso junto ao público, em função do número de representações e sua autoria.

No APÊNDICE 1, há uma amostra do banco de dados do mês de Janeiro de 1939 que construí com o levantamento. Na tabela, consta as seguintes informações: Dia da apresentação, Teatro da apresentação, Companhia teatral, Título da Peça, Quantidade de Sessões, Gênero da peça por classificação própria, Gênero da peça por classificação da Imprensa e Autor do Texto. Realizei esse levantamento para os doze meses do ano de 1939, 1944 e 1949.

O cruzamento, por meio de filtragem de dados, das informações ali reunidas permitiu levantar hipóteses e extrair conclusões, identificar artistas e tendências, estabelecer quadros que serão discutidos ao longo dos capítulos seguintes. Virgínia Bessa fez o mesmo levantamento em jornais, anualmente de 1914 a 1934, e o disponibilizou através do site: <http://www.memoriadamusica.com.br>. Isso me permitiu realizar uma comparação do período anterior ao meu. E como a pesquisadora alerta, certamente o volume das informações levantado na pesquisa ultrapassa o escopo deste estudo e pode abrir novos caminhos para futuras investigações. Deste modo, o banco de dados ganha relevo e certa autonomia, constituindo-se numa contribuição valiosa para a história do teatro na cidade de São Paulo de descortinar uma realidade praticamente apagada da memória da cidade e compreensão de algumas experiências concretas do público, bem como dos artistas envolvidos na produção desse gênero de divertimento, que bem merecem ser aprofundadas em trabalhos futuros.

Analisei os dados coletados nessa parte da pesquisa com a técnica de Análise de Correspondências Múltiplas (ACM).

c) Análise de Correspondências Múltiplas

Para organizar e analisar a imensa quantidade de informação do Universo Teatral de três anos coletada nos jornais do período, utilizei a técnica de Análises de Correspondências Múltiplas. Segundo a socióloga Elisa Klüger, a ACM não é um dentre outros métodos mobilizados por Pierre Bourdieu e seus discípulos, mas aquele privilegiado em seus trabalhos justamente por ser entendido como uma representação filosoficamente afinada com a concepção relacional subjacente à teoria bourdieusiana dos campos:

A representação geométrica criada pela ACM é adequada à ideia de campo visto situar os agentes precisamente em um espaço objetiva e relacionalmente estruturado, no qual a distância entre uns e outros decorre de diferenças em suas propriedades sociais, inclusive dotações desiguais de capitais. Ao fazê-lo, a análise geométrica oferece elementos para a visualização dos fundamentos das polarizações e lutas travadas no espaço social e para detecção de padrões de correlação entre as posições sociais dos agentes e suas práticas e tomadas de posição nos mais variados domínios da vida social (KLÜGER, 2018, p. 69).

Com ajuda da pesquisadora Allana Meirelles, consegui arrolar meus dados através do software SPAD, versão 9.0. Assim várias tabelas e gráficos foram gerados posicionando no espaço social todas as companhias teatrais que se apresentaram nos anos de 1939, 1944 e 1949.

Ainda segundo Klüger, a proximidade de agentes no espaço social não depende da existência de interações entre eles, como seria o caso em uma rede social. Todos os agentes (conhecidos ou desconhecidos) aparecem objetivamente relacionados e hierarquicamente posicionados de acordo com sua localização na estrutura, determinada em função da distribuição desigual de propriedades sociais (incluindo atributos, capitais, práticas e tomadas de posição). Assim, a proximidade ou distância dos agentes no campo é determinada em função do grau de homogeneidade de suas propriedades sociais. Em termos bourdieusianos, a atração entre dois agentes será tanto maior quanto mais similares forem os seus *habitus* – “conjunto de relações históricas depositadas em corpos individuais na forma de esquemas mentais e corporais de percepção, apreciação e ação” –, e a repulsão tanto maior quanto menos parecidos do ponto de vista social (KLÜGER, 2018, p. 74).

As propriedades sociais – tecnicamente denominadas *variáveis* –, podem compreender informações relativas aos capitais (culturais, econômicos, sociais, cosmopolitas etc.), além de dados relativos a práticas (em relação ao corpo, culturais, atividades sociais etc.) e indicadores de tomadas de posição (políticas, estéticas, morais etc.) dos agentes analisados (*ibid.*, p.75).

As propriedades sociais (variáveis) que julguei importantes para definir a posição da companhia no espaço social foram as seguintes:

- 1) Propriedades sociais que mediram a profissionalização ou amadorismo das companhias: se se trata de elenco profissional ou amador, teatro por seções.
- 2) Propriedades sociais que mediram o caráter moderno ou tradicional: nome da companhia que leva o nome do primeiro ator; a existência ou não de um diretor em cena; a existência ou não de um ponto; gênero musicado ou declamado; teatro fixo ou ambulante.
- 3) Propriedades sociais que mediram a circulação ampla ou restrita das companhias: a quantidade de representações de peças por ano; a quantidade de peças representadas; o máximo de representações de uma única peça e teatro por seções.

As variáveis complementares foram: nacionalidade; o teatro em que se apresentavam; a quantidade de assentos no teatro; a classificação de gênero na imprensa; e se teatro era próprio ou alugado.

No APÊNDICE 2, encontra-se a tabela que foi construída para gerar os gráficos da ACM do universo teatral de 1939. Os gráficos referentes ao ano de 1939 se encontram no capítulo 1; os de 1944, no capítulo 2; e os de 1949, no capítulo 3. Foi através da análise desses gráficos que cheguei à definição de dois polos antagônicos no universo teatral da cidade de São Paulo: *o Polo-Profissional Tradicional de circulação ampla* e *o Polo Amador-Moderno de circulação restrita*, cada um contendo as propriedades sociais elencadas em cima e distribuídas no universo teatral como poderemos ver nos capítulos indicados.

2 – Reconstituição do movimento de renovação teatral: Companhias, repertório e membros

Para reconstituir “o movimento de renovação teatral” realizei uma pesquisa nos acervos pessoais dos membros o *Grupo de Teatro Experimental (GTE)* e do *Grupo Universitário de Teatro (GUT)*, coletei entrevistas da década de 1940 dos membros e fiz um levantamento de depoimentos cedidos *a posteriori*. Para organizar e analisar os dados referentes aos membros das companhias amadoras, utilizei o método prosopográfico.

e) Acervos dos agentes teatrais

As pesquisas no acervo permitiram aprofundar e detalhar ainda mais o panorama feito pela coleta de dados anteriores da pesquisa. Neles, encontrei os programas físicos de peças representadas no período, fotografias das peças, cartas, caderno de anotações, conferências escritas, recortes de jornais, textos das peças, orçamentos, pareceres de censura etc.

Os programas das peças do período são essenciais à pesquisa por constituírem fontes primárias de importância fundamental, tendo-se em vista que eles são quase o único “órgão oficial” de cada companhia. Um estudo metuculoso desses programas poderia fornecer todo “um quadro evolutivo das ideias da época, da progressiva aproximação das pessoas com os problemas, de toda uma prática e um pensamento se desenvolvendo” (GALVÃO, 1981, p. 74).

Consegui coletar todos os programas das peças apresentadas pelo GTE e GUT na década de 1940. Neles obtive informações valiosas, como: nomes de todo o elenco, teatros em que se apresentaram, a quantidades de vezes que o fizeram, textos *extra* escritos nos programas etc.

Essa parte da pesquisa foi realizada em cinco acervos:

- 1) Acervo de Alfredo Mesquita, que se encontra no Arquivo Público Estadual de São Paulo
- 2) Acervo de Décio Almeida Prado, que se encontra no Instituto Moreira Salles (IMS) do Rio de Janeiro
- 3) Acervo de Abílio Pereira de Almeida, que se encontra na Universidade Estadual de Campinas
- 4) Acervo Miroel Silveira, que se encontra no Arquivo Público Estadual de São Paulo
- 5) Acervo Multimeios do Centro Cultural São Paulo (CCSP)

A sistematização e a análise dos dados desses acervos encontram-se nos capítulos 3, 4 e 5 desta dissertação”.

Os acervos do polo profissional-tradicional de circulação ampla simplesmente não existem. A existência de acervos dos agentes teatrais de um polo e não de outro já diz muito sobre o universo estudado. Isso mostra quem, afinal, deixa registros e, portanto, “conta a História”.

f) Memórias, entrevistas e depoimentos dos membros do Movimento de Renovação

Esses documentos foram essenciais para reconstituir as disputas do “campo teatral” no período estudado e centrais para construção de uma biografia coletiva dos membros estudados. As entrevistas foram encontradas no levantamento das seções teatrais nos jornais do período.

As memórias e depoimentos foram coletadas em pesquisa bibliográfica, nos seguintes documentos:

Alfredo Mesquita:

- Alfredo Mesquita - Na Europa [1937 - Memórias].
- _____. Na Europa fagueira [1942 - Memórias].
- _____. Depoimento SNT [1977 - Depoimento].
- Esther Mesquita - Um livro de memórias sem importância [1981 - Memórias].

Décio de Almeida Prado:

- Décio de Almeida Prado - Depoimento SNT [1977 - Depoimento]

Paulo Autran:

- Paulo Autran - Depoimento SNT [1978 - Depoimento]
- _____. Simon Khoury - Entrevistas [1983 - Entrevista]
- _____. Findacen - Paulo Autran [1987 - Entrevista e depoimentos]
- _____. Simon Khoury - Bastidores [1997 Entrevista]
- _____. Paulo Autran: Sem Comentários [2005 - Entrevistas e depoimentos]

Abilio Pereira de Almeida

- Abilio Pereira de Almeida - Depoimento SNT [1981 - Depoimento]

Madalena Nicol

- Madalena Nicol - Depoimento SNT [Depoimento - 1978]

Nidia Lícia

- Nidia Licia - Depoimento SNT [Depoimento 1978]

Rui Afonso

- Rui Afonso - Depoimento SNT [Depoimento 1978]

Para organizar e analisar esses dados, foi utilizado o método prosopográfico. Segundo o sociólogo Sérgio Miceli:

Essa metodologia requer a construção da biografia coletiva de um determinado setor da classe dirigente, com base numa estratégia de exposição e análise que se vale do exame detido de casos exemplares, alçados à condição de tipos ideais, e, com base nesse *corpus* de evidências, de inferências qualificadas acerca do grupo ou do setor de classe na mira do pesquisador. Tais inferências devem estar lastreadas em evidências empíricas que abranjam uma quantidade representativa de casos cujas características sociais, escolares, profissionais, etc. Possibilitam a reconstrução de uma trajetória ou ‘destino de classe’ para os fins de análise sociológica ou política (MICELI, 2001, p. 347).

Trata-se, em suma, de um recurso metodológico para construir uma espécie de biografia coletiva, onde cada biografia individual é pensada em relação a outras, tanto no teatro como no campo intelectual. Dispositivo comparativo, sem dúvida, sustentado não pela etnografia baseada na observação participante, mas pelo trabalho de objetivação da experiência dos agentes investida na documentação consultada (PONTES, 2010, p. 40). Para realização do método prosopográfico, informações biográficas e da carreira dos principais agentes do campo teatral do período foram sistematizadas em fichas biográficas, baseadas nas fichas da pesquisa de Pontes (2010), divididas em quatro rubricas: a) origem social (posição na família, dados sobre os irmãos, pais e parentes mais próximos, redes de sociabilidade, ocupações e rendas, locais de residência, genealogia entre outros); b) informações sobre a educação familiar e formal (alfabetização; atividades simbólicas; viagens ao exterior; línguas estrangeiras; panteão intelectual; cultural e artístico; estabelecimentos educacionais; outros cursos; títulos acadêmicos e artísticos; colegas; esperanças subjetivas; alternativas de carreira; modelos de excelência intelectual, artística e social; índices objetivos de desempenho, atividades e tomadas de posição estéticas e artísticas etc.); c) trajetória social (casamento; dados sobre o cônjuge e sua família; capital material; rendas; heranças; propriedades; filhos, panteão intelectual, cultural e artístico do casal); e d) trajetória intelectual ou artística (primeiro emprego, inserção no campo intelectual ou teatral, peças ou textos de estreia, peças ou livros mais importantes, livros de menor impacto ou peças fracassadas, avaliação e juízos críticos recebidos, índices objetivos de recepção, consagração, prêmios, autoavaliação da carreira e, na ficha das atrizes, representações sobre corpo e gênero no trabalho artístico e cultural). As informações foram apresentadas na Parte I.

3 – Reconstituição da trajetória de Cacilda Becker

As reflexões sobre a metodologia e fontes utilizadas para reconstituição da trajetória de Cacilda Becker se encontra na Apresentação da Parte II.

III *Estrutura da dissertação*

O duplo esforço empreendido nesta pesquisa – de mapear, por um lado, o universo teatral na cidade de São Paulo, e de compreender, por outro, a trajetória de Cacilda Becker na conformação do teatro moderno na cidade de São Paulo – resultou numa dissertação a um só tempo panorâmica e monográfica. Essas características transparecem, respectivamente, em cada uma das duas partes que compõem o trabalho.

A Dissertação é composta pela Parte I, Parte II e um Intermezzo.

Na Parte I – “O palco das elites: gênese e institucionalização do ‘polo moderno’ no universo teatral na cidade de São Paulo (1939-1949)” – pretendo traçar um amplo panorama do universo estudado, com base, principalmente, nas informações recolhidas na imprensa diária e nos anuários (principais fontes da pesquisa) das quais derivaram dados estatísticos que iluminam uma realidade que permanece ainda desconhecida. Nele procuro buscar a gênese e a institucionalização de uma nova posição no universo teatral: o *Polo Amador-Moderno erudito de circulação restrita* onde se produziu um *Teatro de elite*. Também será estudado a estrutura, dinâmica e desenvolvimento desse polo teatral. Além de uma análise morfológica do universo teatral terão alguns estudos de caso mais aprofundados sobre algumas companhias amadoras que compunham o polo nascente: *Teatro Universitário* (1937-1941), *Grupo de Teatro Experimental* (1942-1949) e o *Grupo Universitário de Teatro* (1943-1948).

O Intermezzo é composto por uma reportagem do jornalista sergipano Joel Silveira intitulada *Grã-finos em São Paulo* e aborda a sociabilidade das elites paulistas na década de 1940.

A Parte II enfoca a trajetória de Cacilda Becker a partir da categoria analítica de trãnsfuga de classe. Em um período que vai dos avós de Cacilda até a sua consagração como primeira atriz do *Teatro Brasileiro de Comédia* acompanha. Após o desenho do universo teatral, na primeira parte, a segunda parte foca em uma única integrante do movimento de renovação teatral que circulava pelos dois polos opostos: o profissional e o amador e que a permitiu reunir as condições capaz de propor a profissionalização do polo amador, em outras palavras a profissionalização do *Teatro Brasileiro de Comédia*. Nessa Parte II também serão exploradas as relações de Cacilda Becker com os demais agentes do polo amador: Miroel Silveira, Décio de Almeida Prado, Alfredo Mesquita, etc. e com algumas instituições: o GUT, o GTE e o TBC, permitindo assim uma aproximação mais cuidadosa que a visão panorâmica da parte I não permitiu.

PARTE I

O palco das elites: gênese e institucionalização do “teatro de elite” no universo teatral da cidade de São Paulo (1939-1949)

APRESENTAÇÃO

O UNIVERSO TEATRAL NO BOJO DA METROPOLIZAÇÃO PAULISTANA DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Nas últimas décadas do século XIX e durante toda a primeira metade do século XX, a cidade de São Paulo esteve em constante crescimento econômico, fenômeno seguido por uma expansão urbana e um surpreendente *boom* populacional. Em poucas décadas, a riqueza advinda da cafeicultura e a crescente industrialização, somada à imigração europeia em massa e à migração interna transformou a capital paulista de pequena vila em 1870 em uma das maiores metrópoles do mundo em meados do século XX. Seus habitantes que somavam 31.385 em 1872, atingiram o número de 375 mil em 1910, 869 mil em 1930, 1 milhão e 400 mil em 1940 e 2 milhões e duzentos mil em 1950. De um lado da cidade, se tinha a maior parcela da população: formado por imigrantes europeus (em sua maioria italianos), muitos trabalhadores migrantes oriundos do interior paulista e de outros estados e uma população empobrecida residente na capital, muitos descendentes de ex-escravizados. Do outro lado, uma pequena elite: formada por fazendeiros, banqueiros, industriais, bem como profissionais liberais, funcionários e comerciantes que estabeleciam uma relação de estranhamento com os demais grupos da população paulistana. É nesse contexto social que surgem diversos espaços de divertimentos na capital paulista, que além de atender a demanda por lazer dos diferentes grupos sociais que passaram a conviver na cidade, também se tornaram espaços privilegiados para expressão e simbolização dessa diversidade e das disputas dos grupos (BESSA, 2012, p. 31-34).

O universo de entretenimento na cidade de São Paulo da primeira metade do século XX é bastante amplo e diversificado, a ponto de alguns pesquisadores apontarem que nesse período nasce a “cultura de massas” na cidade⁷. A atividade teatral estava entre os principais meios de diversão da capital, e é interessante notar como o teatro se expande e se retrai em relação a outras atividades de entretenimento que competiam direta e indiretamente com ele, principalmente o cinema e o rádio – mas também casas de show, espetáculos de variedades, circos, a nascente indústria do disco etc. Esse fenômeno ocorre devido ao fato do teatro em São

⁷ O historiador e economista Júlio Lucchesi Moraes em sua tese de doutorado *Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922)* (2014) defende que na virada do século XX se constitui um circuito cultural comercial massificado na cidade de São Paulo. É nesse período que surge na capital paulista uma vultosa expansão da oferta de estabelecimentos voltados à diversão e ao entretenimento, ocorre uma proliferação das salas de espetáculos, isso devido a vários fatores, entre eles: o incremento populacional e público pagante.

Paulo nessa primeira metade do século XX ser condicionado pelo campo econômico⁸, dependendo principalmente dos empresários do ramo da diversão, dos donos das casas de espetáculos, dos lucros da bilheteria etc. A atividade teatral, em um primeiro momento, acompanha o crescimento da cidade de São Paulo, tornando-se um dos principais entretenimentos populares dos cidadãos. Todavia em um segundo momento, cada vez mais se tornará uma atividade secundária de diversão popular em detrimento principalmente do cinema e da rádio.

Exponho rapidamente os antecedentes da história da atividade teatral na cidade de São Paulo para melhor contextualizar o período estudado – 1939 a 1949. Com base em uma revisão bibliográfica⁹, construí esse pequeno panorama da história do teatro na cidade de São Paulo antes de 1939 dividido em sete momentos:

- 1) *Século XVI: Teatro e Cidade: um mesmo fundador* – em 1561, José Anchieta (1534-1597) escreveu e encenou *O auto da pregação universal* e inaugurou, na pequena Vila de Piratininga, a história da dramaturgia brasileira;
- 2) *Século XVII: As manifestações religiosas como espetáculos públicos* – no século XVII, o que se pode anotar, não exatamente como realização teatral, mas como "teatralização", são as frequentes procissões que ocorriam na Vila e que instauravam o espetáculo no espaço público, transformando-a num grande cenário e integrando os cidadãos como personagens. As procissões e cortejos davam-se por ocasião de dias santificados, comemorações civis ou recepção de figuras ilustres em visita a São Paulo.
- 3) *Século XVIII: A era das casas da ópera* – os primeiros edifícios teatrais de São Paulo foram duas Casa de Ópera construídas no final do século XVIII. A segunda Casa da Ópera, ou Teatro de São Paulo, ou Teatro do Largo do Palácio, como foi também chamada, localizada no Pátio do Colégio e sediou as poucas representações teatrais que acontecia na cidade e diversas confraternizações.

⁸ Na primeira metade do século XX, não havia nenhum tipo de política estatal voltada para atividade teatral, diferente do Rio de Janeiro.

⁹ O trabalho mais completo sobre a história do teatro na cidade de São Paulo pertence à historiadora Elizabeth Azevedo intitulado *O teatro em São Paulo (1554-1954)* presente na coletânea *História de São Paulo*. vol. 1 (2004). Em uma abordagem panorâmica, a autora percorre quatrocentos anos de atividade teatral paulistana. Outro trabalho utilizado para compor esse panorama da história teatral de São Paulo foi a tese de doutorado de Virgínia Bessa: *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)* (2012).

- 4) *Século XIX: Um novo alento, os dramaturgos do largo* – No início do século XIX, ocorreu um fenômeno que transformou o pacato panorama teatral paulistano: a criação da Faculdade de Direito. Durante o período que vai da década de 1840 até a de 1870, com especial efervescência nos anos 60, o teatro em São Paulo transformou-se na tribuna dos estudantes de direito onde se faziam as discussões sobre as questões prementes da nação. Apesar dos dramaturgos terem vindo de todos os cantos do Brasil, as peças que escreveram em São Paulo, na curta passagem que tiveram pela Cidade, foram encenadas e em sua maioria tratam da realidade paulistana. Dramaturgos que se destacaram: Martim Francisco (1825-1886), Paulo Antonio do Valle (1824-1886), Álvares de Azevedo (1831-1852), Paulo Eiró (1836-1871), Castro Alves (1847-1871), Fagundes Varela (1841-1875) e França Júnior (1838-1890)¹⁰.
- 5) *Virada do Século XX (1): A cidade canta* – A partir de 1870, São Paulo enriquecia, entrava no ciclo do café e da imigração europeia, firmando-se como **o segundo centro teatral do país** – ficando atrás apenas do Rio de Janeiro. São criados edifícios teatrais novos para acompanhar a demanda por diversões da expansão da população, o teatro se torna um dos principais meios de entretenimento paulistano. Aos poucos, as peças dramáticas de cunho nacionalista que dominavam o teatro feito pelos estudantes da Faculdade de Direito foram sendo substituídas pela opereta, pelo teatro de revista, em suma pelo teatro musicado de circulação ampla das companhias teatrais profissionais. Os últimos anos do século XIX e os primeiros do século XIX serão marcados menos pela produção autóctone – que continua a existir marginalmente – do que pelo espírito de importação. Não só as companhias formadas no Rio de Janeiro passam a visitar São Paulo regularmente mas acontece o mesmo inclusive com os elencos estrangeiros de maior prestígio. As companhias estrangeiras que fazem turnê em São Paulo nesse período: Furtado Coelho, Lucinda Simões, os Irmãos Rosa, Ernesto Rossi, Giovanni Emanuel, Eleonora Duse; Coquelin, Réjane, Sarah Bernhardt.
- 6) *Virada do Século XX (2): Qui si parla italiano* - Correndo paralelamente ao teatro profissional, seja nacional, seja estrangeiro, encontram-se dois movimentos muito característicos da vida da cidade que passava por contínuas e profundas transformações entre os últimos anos do século XIX e as primeiras décadas do século XX: os

¹⁰ Sobre o teatro produzido por estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo no século XIX, ver o livro fruto da tese de doutorado de Elizabeth Azevedo: *Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Lgo. de S. Francisco, em São Paulo, no século XIX*. São Paulo: Annablume, 2000.

filodramáticos e o teatro operário. Ambos amadores e ambos vivos graças aos imigrantes que vieram instalar-se na cidade e mudar completamente sua feição. Em alguns momentos, essas duas vertentes do teatro amador se tocam, mas é possível examiná-las independentemente e avaliar sua contribuição e integração com o todo da comunidade.

- 7) *1914-1938: Florescimento do teatro local paulistano* – Apesar do grande crescimento da atividade teatral no início do século XX, a cidade de São Paulo ainda era o que se costumava chamar de “praça teatral”, já que a imensa maioria das casas de espetáculos paulistanas eram ocupadas por companhias estrangeiras ou cariocas, quase não existindo elencos estruturados na cidade. Porém, a partir de 1914, há um grande desenvolvimento em São Paulo de um teatro local. A partir de 1911, assistiu-se ao aparecimento dos primeiros conjuntos teatrais sediados na capital, mas foi somente com a eclosão da Primeira Guerra que se configurou um verdadeiro mercado de trabalho para os artistas dos palcos residentes na cidade. De um lado, a emergência do conflito e suas consequências para a economia brasileira afugentaram o público do Rio de Janeiro, principal cidade teatral do Brasil, levando seus empresários a procurar em São Paulo, menos impactada pela conflagração, e em espantoso ritmo de crescimento, uma alternativa para seus investimentos. Ao mesmo tempo, os obstáculos ao tráfego marítimo impediram a entrada e saída de companhias estrangeiras do país, o que estimulou a criação de elencos locais. Alguns deles eram compostos por elementos (sobretudo atores, mas também músicos e diretores) provenientes de trupes estrangeiras que, “presas” na cidade, acabaram se dissolvendo e dando origem a novas companhias; outros eram formados por artistas paulistas que, até então, mambembeavam pelo interior do estado ou se apresentavam nos pequenos circos-teatros da capital, mas que diante da crise acabaram encontrando espaço nas grandes casas de espetáculo. O que se nota entre 1914 e 1938, portanto, é a abertura de uma brecha no circuito teatral da cidade, imediatamente aproveitada pelos artistas locais, que souberam se valer da oportunidade.

Os momentos 5, 6 e 7, que abarca o período de 1870 a 1939, podem ser compreendidos como o auge da atividade teatral junto ao ritmo crescente da cidade de São Paulo se desenvolvendo e se diversificando. Na virada do século XX (momentos 5 e 6), se configuram dois polos teatrais na cidade de São Paulo: o Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla e o Polo Amador-Tradicional de circulação restrita. No período de 1914 a 1938 (momento 7),

há uma expansão sem precedentes do primeiro polo. A seguir, apresento as principais características das companhias que ocupavam tais polos:

1) Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla:

Posição: ocupava a posição dominante no Universo Teatral da cidade de São Paulo até a década de 1950.

Nacionalidade: era composto no início por companhias estrangeiras e cariocas, a partir de 1914 se somam companhias paulistas.

Estrutura: as companhias eram dirigidas por um empresário-ator que geralmente nomeava a companhia; o elenco era profissionalizado; não havia figura do diretor em cena; havia um ponto de apoio para sussurrar texto para os atores em cena.

Origem social: os membros das companhias eram em sua maioria absoluta oriundos de classes desfavorecidas.

Repertório: teatro musicado (revistas, burletas, operetas etc) e Comédia ligeira.

Circulação: Ocupavam os principais teatros da cidade (com exceção do Teatro Municipal); em cartaz de terça a domingo, geralmente com duas sessões na semana e três nos finais de semana; ficavam em cartaz o ano inteiro, geralmente contando com mais de 100 representações ao ano.

2) Polo Amador-Tradicional de circulação restrita:

Posição: ocupava a posição dominada no Universo Teatral da cidade de São Paulo.

Nacionalidade: era composto por companhias paulistas.

Estrutura: as companhias eram organizadas pelas associações estrangeiras de ajuda mútua; o elenco era amador; não havia figura do diretor em cena; havia um ponto de apoio para sussurrar texto para os atores em cena.

Origem social: os membros das companhias eram oriundos de classes desfavorecidas e imigrantes ou filhos de imigrantes em sua maioria absoluta.

Repertório: drama e comédia, geralmente releituras das peças apresentadas por companhias italianas na cidade.

Circulação: se apresentavam nas associações e clubes de trabalhadores – raramente ocupava algum teatro fixo na cidade; apenas uma sessão em meio a diversas outras apresentações artísticas; as companhias apresentavam geralmente de 1 a 10 peças por ano.

Após essa breve apresentação histórica, chego no período que foi o foco dessa dissertação (1939-1949). Esse período é marcado por uma diminuição da atividade teatral em decorrência do cinema e do rádio. *O Polo Profissional-Traducional de circulação ampla* ainda é dominante e o *Polo Amador-Traducional de circulação restrita* perdeu bastante força a ponto de quase sumir. Nesse período, uma elite ilustrada insatisfeita com o teatro feito pelo primeiro polo e ignorando a existência do segundo resolve financiar, produzir, consumir e consagrar seu próprio teatro, lançando o “movimento de renovação teatral” e com ele originando um terceiro polo no Universo Teatral da cidade de São Paulo, que é o objeto propriamente desta dissertação: o *Polo Amador-Moderno de circulação restrita* ou *Teatro de Elite*. Antes de caracterizar o polo apresento alguns dados do universo teatral geral do período.

Na tabela 1, é possível identificar uma diminuição da atividade teatral no período de 1939-1949 em relação ao período anterior de 1914-1938. A diminuição se deu tanto em número fixo de teatros como em número de espetáculos teatrais oferecidos na cidade de São Paulo.

Tabela 1 – Desenvolvimento da atividade teatral na cidade de São Paulo (1914-1949)

Ano	1914	1919	1924	1929	1934	1939	1944	1949
Número de edifícios teatrais	10	7	7	12	11	5	5	4
Número de representações teatrais	1.168	1.383	2.133	2.290	2.166	1.689	1.643	1.629

Fonte: Construção Própria. Para os anos de 1914 a 1939, foi utilizado os dados presentes na tese de Virgínia Bessa (2012); para os anos de 1939 a 1949, os dados foram retirados dos anuários estatísticos e de pesquisa feitas em jornais do período.

O número de edifícios teatrais que era 10 em 1914, chega a 12 em 1929 e diminui para apenas 4 em 1949. O número de representações teatrais era de 1.168 em 1914, aumenta para 2.290 em 1929 e diminui para 1.629 em 1949. Essa diminuição pode ser explicada pela ação dos empresários donos dos edifícios teatrais que pararam de alugar suas salas para companhias teatrais e passaram a alugar para atividade cinematográfica. Em termos reais, já se observa uma diminuição grande da atividade teatral, e esse número fica ainda mais elucidativo quando comparado com o crescimento da população da cidade de São Paulo, que saltou de 375 mil habitantes em 1910 para 2 milhões e 200 mil em 1950, em contraposição, a atividade teatral diminuiu. As tabelas 2 e 3 comparam o crescimento da população da cidade de São Paulo com

o número de salas, número de assentos, número de representações e número de espectadores no teatro e no cinema.

Tabela 2 – Desenvolvimento da população da cidade de São Paulo em comparação com a atividade teatral (1939-1949)

Ano	População da cidade de São Paulo	Número de salas de Teatro	Número de assentos nas salas de Teatro	Número de representações	Número de espectadores
1939	1.261.662	5	7.055	1.689	611.572
1944	1.614.971	5	7.055	1.643	743.998
1949	2.008.012	4	6.256	1.629	521.876

Fonte: Construção Própria. Os dados foram retirados dos anuários estatísticos e de pesquisas feitas em jornais do período.

Tabela 3 – Desenvolvimento da população da cidade de São Paulo em comparação com a atividade cinematográfica (1939-1949)

Ano	População da cidade de São Paulo	Número de salas de Cinema	Número de assentos nas salas	Número de representações	Número de espectadores
1939	1.261.662	63	42.618	1.689	17.258.117
1944	1.614.971	81	109.656	1.643	26.721.122
1949	2.008.012	119	112.050	1.629	35.246.722

Fonte: Construção Própria. Os dados foram retirados dos anuários estatísticos e de pesquisas feitas em jornais do período.

Note-se que o número de salas, número de assentos nas salas e número de representações dedicadas à exibição cinematográfica acompanhou *pari passu* o crescimento da população na cidade de São Paulo. Já a atividade teatral experimentou um percurso diverso, o que reforça a centralidade do cinema enquanto termômetro das diversões públicas paulistanas. O teatro na década de 1940 não disputa mais com o cinema o primeiro lugar de diversão dos

citadinos, porém é interessante notar que o número de espectadores do teatro continua grande. Por exemplo, no ano de 1939, os 611.572 espectadores para uma população de 1.261.662 era um sinal de que o teatro ainda continuava uma atividade bastante popular entre os paulistanos, porém esse número diminuiu drasticamente em 1949: apenas 521.876 espectadores para uma população de 2.008.012 habitantes, mostra que o teatro vinha cada vez mais deixando de ser uma atividade popular. Já o cinema teve em 1939 17.258.117 espectadores para uma população de 1.261.662, isso seria o equivalente a cada habitante de São Paulo frequentar o cinema quase 14 vezes ao ano; além disto o número de espectadores de cinema dobra em 1949 chegando à impressionante cifra de 35.246.722.

É nessa conjuntura (1939-1949) que floresce o terceiro polo no Universo Teatral da cidade de São Paulo: *o Polo Amador-Moderno de circulação restrita*. Seu nascimento coincidiu com a retração do teatro como diversão popular que é o equivalente à retração do *Polo- Tradicional de circulação ampla* na cidade de São Paulo – principal adversário do nascente polo. Os membros do Polo Amador chamavam o teatro feito pelo Polo Profissional de “teatro comercial” em contraposição ao “teatro de arte” que propunham realizar. A retração da atividade teatral como um todo enfraquece o polo-profissional e fortalece o nascente polo amador-moderno. O que pretendo mostrar é que a “modernização” que os membros do polo amador-moderno propunham realizar no teatro em termos sociológicos significaram uma *elitização* nas redes de financiamento, produção, circulação, recepção e consagração da atividade teatral:

3) Polo Amador-Moderno de circulação restrita:

Posição: ocupava a posição intermediária no Universo Teatral da cidade de São Paulo.

Nacionalidade: era composto por companhias paulistas e algumas cariocas.

Estrutura: as companhias eram patrocinadas por instituições culturais de elite ou por universidades; o elenco era amador; havia a figura do diretor em cena; havia um ponto de apoio para sussurrar texto para os atores em cena mas a intenção era suprimi-lo.

Origem social: os membros das companhias eram oriundos de classes abastadas.

Repertório: clássico, alta comédia ou dramas. Geralmente o repertório era importado de companhias europeias e estadunidenses.

Circulação: se apresentava no Teatro Municipal; apenas uma sessão no ano; as companhias apresentavam apenas de uma a cinco peças por ano¹¹.

O objetivo da Parte I será o de analisar a gênese e a institucionalização do *Polo Amador-Moderno de circulação restrita* ou *Teatro de Elite* em meio ao universo teatral da cidade de São Paulo (1939-1949) bem como compreender sua estrutura, dinâmica, disputas com os demais polos e seu desenvolvimento. Para isso, o Capítulo 1 analisará o universo teatral em 1939, onde poderemos observar a gênese do *Polo Amador-Moderno de circulação restrita* através da análise do Teatro Universitário da FFCL-USP (1936-1941) e das Fantasias dramáticas de Alfredo Mesquita (1936-1939); já o Capítulo 2 analisará o universo teatral no ano de 1944, onde já houve a consolidação do Polo Amador-Moderno de circulação restrita; para isso, analisarei o Grupo de Teatro Experimental (1942-1949) e o Grupo Universitário de Teatro (1943-1948); além de abordar rapidamente a institucionalização do Polo via Teatro Brasileiro de Comédia, o que significou sua profissionalização e o nascimento em 1949 do Polo Profissional-Moderno de circulação ampla.

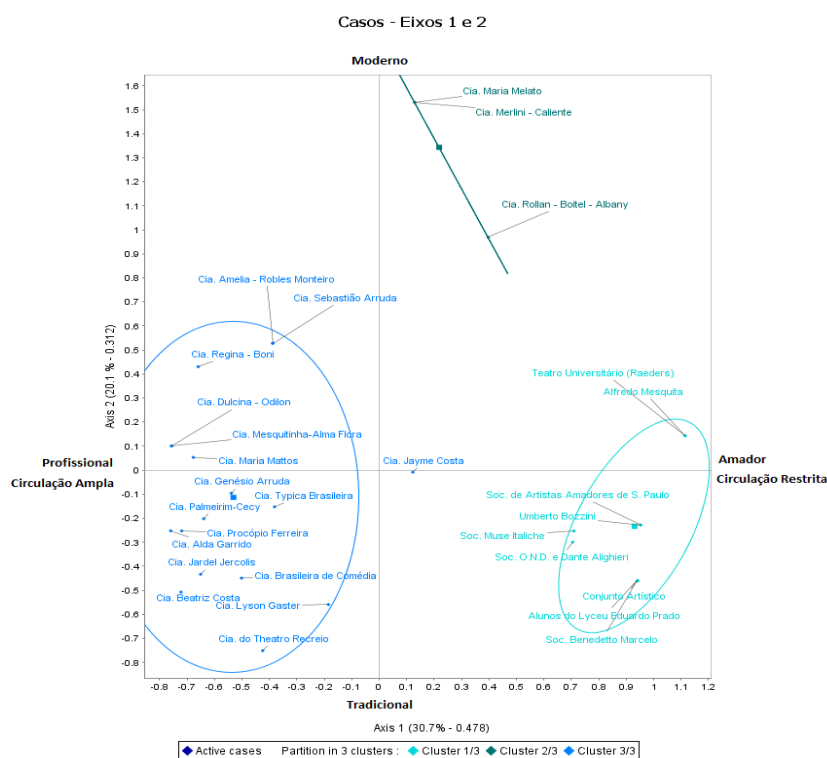
¹¹ Outros dois polos presentes no Universo Teatral de 1939 a 1949 era o Polo Profissional-Moderno de circulação média e o Polo Profissional-Tradicional Ambulante de circulação ampla. Eles possuíam propriedades sociais muito próximas dos 3 polos descritos acima. Devido a isso, irei analisá-los apenas no momento que apareceram nos capítulos 1 e 2 e não farei uma ficha específica deles.

1 O UNIVERSO TEATRAL EM 1939

Gênese do Polo Amador-Moderno de circulação restrita: o Teatro Universitário da FFCL-USP e as Fantasias dramáticas de Alfredo Mesquita

No levantamento realizado nas seções teatrais dos principais jornais do período foram identificadas vinte e nove companhias teatrais que se apresentaram na cidade de São Paulo no ano de 1939. Após aplicar a técnica de Análise de Correspondências Múltiplas¹² essas companhias teatrais foram agrupadas em três diferentes polos, os que nomeei de: 1) *Polo Profissional-Traducional de circulação ampla*; 2) *Polo Profissional-Moderno de circulação média* e 3) *Polo Amador-Traducional de circulação restrita*. O Gráfico 1 (gráfico de casos) ilustra a posição das companhias no espaço social e o agrupamento das companhias (*cluster*) em cada polo teatral.

Gráfico 1 – Distribuição posicional das companhias em polos teatrais (1939)

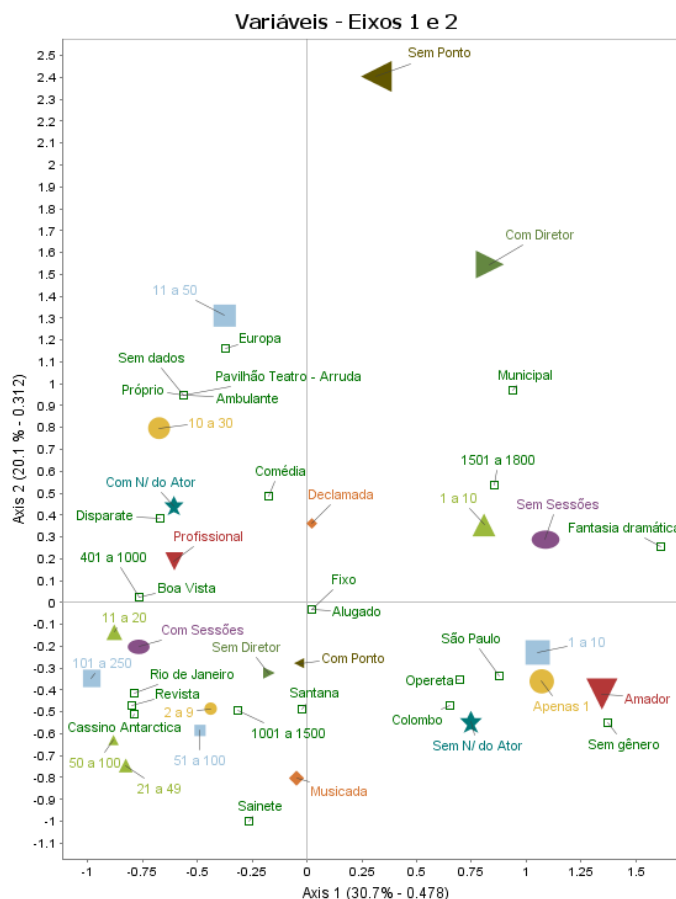


Fonte: elaboração própria

¹² As fontes utilizadas e a técnica de Análise de Correspondências Múltiplas está detalhada na seção procedimentos de pesquisa na introdução da dissertação.

O gráfico 2 (gráfico de variáveis) ilustra por sua vez as propriedades sociais (variáveis) e as informações posicionais que contribuíram para distribuir as companhias no espaço social.

Gráfico 2 – Propriedades sociais que contribuíram para formação dos eixos (1939)



Fonte: elaboração própria

De partida, detenhamo-nos sobre o Eixo 1, na horizontal. As propriedades sociais (variáveis) com maior contribuição para a posição nesse eixo estão relacionadas a profissionalização (companhia profissional ou amadora) e circulação (ampla ou restrita). À esquerda do gráfico encontram-se as companhias com maior grau de profissionalização e que possuíam circulação ampla: elas possuíam um elenco profissionalizado, faziam o chamado “teatro por sessões” (por exemplo, atuantes de terça a domingo, com duas ou três sessões de apresentação por dia) e chegavam a realizar de 401 a 1000 apresentações por ano. À direita do gráfico, estão as companhias com menor grau de profissionalização (portanto, amadoras) e que possuíam circulação restrita: elas contavam com elenco amador e não realizavam mais do que uma sessão por dia, muitas vezes apresentando-se uma única vez por semana.

Já para o Eixo 2, na vertical, as propriedades sociais (variáveis) com maior contribuição para a posição nesse eixo estão relacionadas práticas teatrais consideradas modernas ou tradicionais. Na parte superior, encontram-se as companhias com práticas consideradas modernas, por exemplo: a existência de um diretor em cena; a ausência do ponto que “soprava” o texto para os atores, o repertório de peças consideradas modernas etc. Já na parte inferior do gráfico estão aquelas companhias consideradas como tradicionais, que não contavam com diretor em cena e apresentavam um repertório de comédias ligeiras ou teatro musicado (Revistas, burletas, operetas).

Diante dessa configuração, podemos entender as polarizações expressas no Gráfico 1 em que o *Polo Profissional-Traducional de circulação ampla* se posiciona a esquerda e abaixo do gráfico; o *Polo Amador-Traducional de circulação restrita* se posiciona à direita e abaixo do gráfico; e o *Polo Profissional-Moderno de circulação média* se posiciona acima e no centro do gráfico.

Escolhi o ano de 1939 como ponto de partida da pesquisa pelo fato de ser o ano em que nasceu uma nova posição no universo teatral na cidade de São Paulo: o *Polo Amador-Moderno de circulação restrita*, representado pelas companhias *Teatro Universitário* de George Raeders e pelo grupo amador liderado por Alfredo Mesquita que encenaram as “fantasias dramáticas”. Como podemos ver, essas duas companhias se posicionam em oposição ao *Polo Profissional-Traducional de circulação ampla* (composto por companhias comerciais estrangeiras, cariocas e paulistas), se encontra muito perto do *Polo Amador-Traducional de circulação restrita* (constituído por companhias amadoras paulistas tradicionais), mas se aproxima do *Polo-Moderno de circulação média* (formado por companhias estrangeiras modernas). Devido a essas propriedades sociais distintas, se configura como um novo polo no universo teatral de 1939. O ano de 1939 marca a gênese dessa nova posição que se desenvolverá em toda década de 1940.

Nessa seção desenvolverei o que significou o nascimento dessa nova posição, o que ela representava no universo teatral de 1939 e como se davam as relações de oposição e aproximação com os outros polos, numa análise relacional. Para tanto, investigarei rapidamente os dois outros polos antes de caracterizar o *Teatro Universitário* de Raeders e o grupo amador dirigido por Alfredo Mesquita.

No período de 1939 a 1949 existiam seis edifícios teatrais na cidade de São Paulo. Na Figura 1 se encontra a localização deles pela cidade de São Paulo.

Figura 1. Localização geográfica dos edifícios teatrais na cidade de São Paulo de 1939 a 1949



Fonte: Elaboração própria. Utilizando o Google Maps.

Legenda – Teatro, Período de funcionamento e endereço.

- 1 – Teatro Colombo (1908-1966) - *Largo da Concórdia, sn, Brás.*
 - 2 - Teatro Municipal (1911 - em atividade) - *Praça Ramos de Azevedo, s/n, Centro.*
 - 3 - Cassino Antarctica (1913-1945) - *Rua Anhangabaú, 67, Centro.*
 - 4 – Teatro Boa Vista (1916-1947) - *Rua Boa Vista, 52 com Ladeira Porto Geral, Centro.*
 - 5 – Teatro Santana (1921-1960) - *Rua 24 de Maio, 43, Centro.*
 - 6 - Teatro Brasileiro de Comédia (1948 - em atividade) - *Rua Major Diogo, 315, Bela Vista*
- (Fonte: Anuários estatísticos)

Quatro dos edifícios teatrais estavam localizados no centro da cidade. Um deles no Bairro do Brás e um outro no bairro Bela Vista. Dois teatros deixam de existir no período que a minha pesquisa abarca: O Cassino Antarctica em 1945 e o Boa Vista em 1947. E um teatro é construído: o Teatro Brasileiro de Comédia em 1948.

O Número de lugares por teatro eram os seguintes:

1 - Teatro Municipal (1911 - em atividade)

Nas frisas e camarotes - 425

Na plateia - 494

Nos balcões - 224

Nas galerias - 512

Total - 1655

2 - Casino Antarctica (1913-1945)

Nas frisas e camarotes - 290

Na plateia - 546

Nos balcões - 103

Nas galerias - 539

Total - 1478

3 - Boa Vista (1916-1947)

Nas frisas e camarotes - 230

Na plateia - 341

Nos balcões - 70

Nas galerias - 250

Total - 891

4 - Santana (1921-1960)

Nas frisas e camarotes - 290

Na plateia - 504

Nos balcões - 130

Nas galerias - 406

Total - 1330

5 - TBC (1948 - em atividade)

Total - 365

(Fonte: Anuários estatísticos)

Os teatros que eram ocupados por companhias do *Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla* eram o Boa Vista e o Santana: geralmente ocupado por companhias estrangeiras e cariocas de maior prestígio e do gênero declamado. E o Cassino e o Colombo: geralmente ocupado por companhias paulistas e as estrangeiras e cariocas de menor prestígio do gênero musicado. Apenas o Colombo ficava fora da região central, no bairro operário e imigrante do Brás, era nesse teatro que as companhias paulistas especializadas em tipos caipiras e italianos faziam temporadas de maior sucesso.

O Teatro Municipal e o Teatro Brasileiro de comédia eram ocupados por companhias do *Polo Amador-Moderno de circulação restrita* e o *Profissional-Moderno*. O TBC o “moderno palco das elites” será analisado no Capítulo 6. E o Teatro Municipal o “tradicional palco das elites” em um quadro do item 2.2 desse capítulo.

1.1 Os três polos no Universo Teatral de 1939

Eu vivia aqui em São Paulo, mas gostava de teatro francês. Era aquele teatro! Não acompanhava de jeito nenhum o movimento daqui, nem sabia que existia. Paulo Emilio Salles Gomes ficava furioso: “Você não fala do teatro anarquista”. Ora, eu nem sabia que existia anarquismo no Brás. Viviam no mundo da lua...

(Alfredo Mesquita - *Origens do teatro paulista. Revista de Comunicações Culturais, São Paulo, 1967*)

Como vimos no capítulo anterior, o *Polo Profissional-Traducional de circulação ampla* nasceu na virada do século XX e em 1939 ainda ele era o polo dominante do universo teatral. Na Tabela 4 encontra-se a descrição das companhias acopladas a esse polo bem como informações sobre seu país de origem, os teatros em que se apresentaram, o gênero das peças e a quantidade de representações feitas por ano:

Tabela 4. Companhias teatrais do polo Profissional-tradicional de circulação ampla que se apresentaram em São Paulo no ano de 1939

Polo	Companhia	Nacionalidade	Teatro	Gênero	Nº de representações no ano
Profissional- Traducional de circulação ampla	Cia. Procópio Ferreira	Rio de Janeiro	Boa Vista	Declamado	203
	Cia. Brasileira de Comédia	Rio de Janeiro	Santana	Declamado	180
	Cia. Mesquitinha-Alma Flora	Rio de Janeiro	Boa Vista	Declamado	128
	Cia. Dulcina - Odilon	Rio de Janeiro	Santana	Declamado	108*
	Cia. Alda Garrido	Rio de Janeiro (São Paulo)	Cassino e Colombo	Musicado	110*
	Cia. de Revistas do Theatro Recreio	Rio de Janeiro	Santana e Colombo	Musicado	80
	Cia. Palmeirim-Cecy	Rio de Janeiro	Boa Vista	Declamado	56*

	Cia. Jardel Jercolis	Rio de Janeiro	Santana	Musicado	55
	Cia. Typica Brasileira	Rio de Janeiro	Cassino Antarctica	Musicado	23*
	Cia. Jayme Costa	Rio de Janeiro	Boa Vista	Declamado	7*
	Cia. Genésio Arruda	São Paulo	Boa Vista e Colombo	Declamado	112
	Cia. Lyson Gaster	São Paulo	Cassino Antártica	Musicado	65
	Sebastião Arruda	São Paulo	Pavilhão Teatro-Arruda	Declamado	20
	Cia. Beatriz Costa	Portugal	Cassino e Colombo	Musicado	164
	Cia. Maria Mattos	Portugal	Cassino Antarctica	Declamado	66
	Cia. Amelia Rey Colaço - Robles Monteiro	Portugal	Santana	Declamado	44
	Cia. Alba Regina - Franco Boni	Itália	Boa Vista	Musicado e Declamado	42
				<i>Total de apresentações:</i>	1.463

Fonte: Elaboração própria

Obs. A quantidade de representações no ano das Companhias que estão marcadas com asteriscos é porque estavam em temporada em São Paulo antes de janeiro de 1939 e depois de dezembro de 1939, portanto, o número de representações é maior.

O Polo Profissional-Traducional de circulação ampla é composto por 17 do total das 29 companhias que se apresentaram em São Paulo no ano de 1939, representando assim 59% das companhias. O número total de apresentações (ou seja, considerando-se todos os polos) na capital naquele ano foi de 1689; as companhias situadas no polo em questão foram responsáveis por 1463 apresentações, o que representa impressionantes 86% das representações do ano.

Quanto à proveniência, o Rio de Janeiro lidera com 10 companhias, seguido por Europa e São Paulo somam 4 cada uma. Entre os teatros mais utilizados por esse polo, o teatro Boa Vista lidera com seis companhias nele atuantes, seguido pelos teatros Santana e Cassino, com cinco cada uma; o Colombo, por sua vez, abrigou quatro companhias e o Pavilhão Arruda, apenas uma delas; é interessante notar que dos seis teatros em que ocorreram apresentações teatrais no ano de 1939, as companhias desse polo só não se apresentaram no teatro Municipal – “o palco das elites” – estavam destinado às companhias europeias e a as amadoras de elite da cidade de São Paulo.

O gênero mais praticado por essas companhias é o teatro declamado (comédia) representado por dez companhias e somam seis as companhias de teatro musicado, em sua maioria teatro de revista, mas também apresentavam opereta e sainete. Todas as companhias tinham elencos profissionalizados, não contavam com presença do diretor, e havia a figura do ponto em cena e o teatro era por sessões. A companhia com maior número de apresentações no ano obteve a marca de 203 e a menor de 20 representações. A maioria absoluta das companhias carregava o nome do primeiro ator-empresário no título e todos eles com raríssimas exceções eram oriundos de classes desfavorecidas. Sem dúvida esse polo era o teatro com maior apelo comercial e popular do período¹³.

¹³ *Comentários gerais acerca das companhias cariocas*: eram elas que dominavam o universo teatral na cidade de São Paulo na década de 1940. O repertório era declamado composto por comédias ligeiras. O “movimento de renovação teatral” tinham essas companhias como principais adversários. Décio de Almeida Prado escreveu diversas críticas em sua seção no *Estado de S. Paulo* criticando duramente essas companhias. Procópio, Jayme tinham cerca de 40 anos em 1939 e Dulcina tinham cerca de 30 anos, mas os três começaram fazer teatro nos anos 1910 e montaram suas companhias na década de 1920, período que caracterizamos como de expansão do teatro profissional-tradicional. A origem social dos membros era de classes desfavorecidas economicamente e geralmente filhos de artistas teatrais, com exceção de Procópio Ferreira, bem nascido e bem formado, mas como vimos quando decide seguir a carreira teatral é expulso de casa pelo pai, portanto ser artista do *Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla* não estava no universo dos possíveis da elite ilustrada.

Comentários gerais acerca das companhias paulistas: Apesar de não aparecer na bibliografia da historiografia teatral clássica as companhias paulistas do *Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla* ocupavam o segundo lugar em popularidade no universo teatral de 1939 – fenômeno que já ocorria nas décadas de 1930 e 1940. Em 1939, os líderes dessas companhias Sebastião Arruda, Genésio Arruda, Lyson Gaster, Alda Garrido e Nino Nello todos possuíam cerca de 40 anos, com exceção de Sebastião Arruda precursor que tinha 60 anos, porém todas as companhias nasceram no final na década de 1910 e início da década de 1920 – período que como vimos abriu o mercado teatral para artistas paulistanas devido a uma conjuntura bastante específica. Havia uma circulação muito grande de atores e repertório entre essas companhias. Os teatros que essas companhias se apresentavam geralmente eram o Teatro Colombo localizado no bairro operário do Brás, mas também realizava turnês nos teatros mais populares como o Cassino Antartica popular do centro e as vezes ocupavam o Boa Vista e o Santana. Todas elas iniciam fazendo teatro musicado e depois migram para o declamado, porém os temas permanecem que era principalmente a figura do imigrante na cidade de São Paulo sejam caipiras do interior ou italianos. Isso se deve ao fato de todos eles serem oriundos das classes desfavorecidas que compunham essa população migrante na cidade de São Paulo. Apesar da ampla popularidade que essas companhias possuíam durante toda primeira metade do século XX na cidade de São Paulo eles são totalmente ignorados pela historiografia teatral clássica e se possuem

As companhias associadas a este que é aqui chamado de *Polo Profissional-Moderno de circulação média* ocupavam uma posição intermediária no universo teatral de 1939. Elas eram as seguintes:

Tabela 5. Companhias do Polo-profissional moderno de circulação média que se apresentaram em São Paulo no ano de 1939

Polo	Companhia	Nacionalidade	Teatro	Gênero	Nº de representações no ano
Profissional- Moderno de circulação média	Cia. Maria Melato	Itália	Municipal	Declamado	19
	Cia. Elsa Merlini - Renato Caliente	Itália	Municipal	Declamado	18
	Cia. Henri Rollan - Jeanne Boitel - Fernande Albany	França	Municipal	Declamado	3
				<i>Total de apresentações:</i>	40

Fonte: Elaboração própria

Nesse polo havia apenas três companhias. Duas eram italianas e uma, francesa. O total de apresentações era de 40 peças por ano, representando 2,4% do total de espetáculos encenados na cidade. Todas as apresentações se deram no Teatro Municipal, o “palco das elites”. O gênero era o drama ou alta comédia. Todas tinham diretor de cena, não tinham ponto e se apresentavam em uma única sessão. As apresentações eram feitas no idioma original da companhia.

Algumas peças do repertório da companhia italiana foram: Maria Melato: *La Falena*, *La marcia nuziale* e *Maman Colibri* de H. Bataille; *Maria Stuart* de Friedrich Schiller; *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou; *La sacra fiamma* W. Somerset Maugham e *La Gioconda* de Gaabriel D’Anunzio. Já a companhia italiana Elsa Merlini - Renato Caliente apresentaram *La maestrina* de Dario Nicodemi; *L’Ultimo ballo* de Ferene Herezeg; *L’amore non é tanto simplice*

raríssimos trabalhos acadêmicos sobre eles. A relação que o “movimento de renovação teatral” manteve com eles foi simplesmente de ignorar a existência dessas companhias, um silêncio completo.

e *Un gioco di società*. E por último a Companhia francesa Henri Rollan - Jeanne Boitel - Fernande Albany apresentaram *L'homme au foulard bleu* de Georges Berr e Louis Verneuil; *Duo* de Paul Géraldye e *Un Monde Fou* de Sacha Guitry

Os pontos de aproximação entre esse *Polo profissional-moderno* e o “movimento de renovação teatral” são visíveis em diversos pontos: a presença do diretor em cena, ausência do ponto, as apresentações no teatro municipal, o repertório etc. Porém, há dois aspectos que eu gostaria particularmente de destacar: A Sociedade de Cultura Artística, patrocinadora das peças do “movimento de renovação teatral”, sempre comprava um dia dos espetáculos das companhias estrangeiras para que seus sócios os assistissem e não foi diferente no ano de 1939: houve pelo menos 1 dia de cada companhia que o Teatro Municipal inteiro foi reservado apenas para que os membros-sócios da Sociedade de Cultura Artística pudessem assistir. Isso significa que o público era o mesmo das peças e que essa elite queria se legitimar e distinguir ao consumir o “teatro de arte” das companhias estrangeiras (ver análise da Sociedade de Cultura Artística no item 1.3 desse capítulo).

O segundo ponto é que Alfredo Mesquita – líder do “movimento de renovação teatral” – raramente escrevia críticas teatrais no jornal *O Estado de S. Paulo*, mas geralmente escrevia as críticas acerca das turnês de companhias estrangeiras, principalmente as francesas. No ano de 1939, consegui identificar ao menos quatro críticas do Alfredo Mesquita (que assinava como A.M.)¹⁴. Essas críticas não foram publicadas e não se encontram em seu acervo pessoal. A primeira é referente à *Cia Melato* e as outras a *Cia. Franceza de comédias*. As críticas de Alfredo Mesquita eram lançadas antes dos espetáculos, com a intenção de apresentar ao público paulista os dramaturgos e as peças do teatro francês. O crítico não tratava das encenações em si, em muitas delas era uma demonstração de Alfredo Mesquita de seu amplo conhecimento da cultura francesa – mostra de cultura distintiva. É essa francofilia (paixão pelo teatro francês) que vai estar explícito na criação do Grupo de Teatro Experimental de 1943. Dois exemplos dessas críticas:

Foi um crítico dramático francês quem disse que há hoje em dia três figuras dominantes no teatro francês: Bernstein, que tem a força; Boudet, a inteligência; e Sacha Gutry, o dom.

De fato a fecundidade desse espantoso homem de teatro é simplesmente incrível. Cada ano faz representar uma, duas ou três peças, uma trapas das outras

¹⁴ 23 de maio de 1939 – La Gioconda de Gabriel D’Anunzio

02 de junho de 1939 - L'homme au foulard bleu – comédia em 4 atos de Georges Berr e Louis Verneuil

03 de junho de 1939 - Un Monde fou - comédia em 3 atos de Sacha Guitry

04 de junho de 1939 - Duo – Peça em três atos adaptada por Paul Géraldye de um romance de Colette

conforme a necessidade do momento. O que vai da comédia sentimental à revista, do “vaudeville” à biografia teatralizada. A veia de Sacha Guitry é inesgotável, a imaginação imensa, a originalidade indiscutível, o espírito finíssimo e a facilidade estonteante (MESQUITA, Alfredo. Un Monde fou - comédia em 3 atos de Sacha Guitry, O Estado de S. Paulo, 03 de junho de 1939).

É forçoso reconhecer que no teatro ligeiro não há como os franceses. São ele sem rival no teatro digestivo, como diria Brisson, o que vai não é a procura de ideias profundas nem de teses filosóficas ou sociais a serem discutidas posteriormente, mas puro divertimento, para se passarem algumas horas sorrindo, ora rindo, que nos deixam apenas a cabeça leve e descansada numa sensação de bem estar desanuviado.

Nesse gênero há mesmo como que uma tradição no teatro francês: são as parcerias literárias que se especializam nas elucubrações dessas divertidíssimas comédias. Entre eles tem a de dois escritores que completam estupendamente: Louis Verneuil e Georges Berr (MESQUITA, Alfredo, *L'homme au foulard bleu – comédia em 4 atos de Georges Berr e Louis Verneuil*, O Estado de S. Paulo, 02 de junho de 1939)

Por fim temos o *Polo Amador-Tradicional de circulação restrita*, posição dominada no universo teatral. Ele era composto por companhias amadoras paulistas:

Tabela 6. Companhias do Polo Amador-tradicional de circulação restrita que se apresentaram em São Paulo no ano de 1939

Polo	Companhia	Nacionalidade e	Teatro	Gênero	Nº de representações no ano
Amador-Tradicional de circulação restrita	Umberto Bozzini	São Paulo	Colombo	Declamado	6
	Sociedade Muse Italiche	São Paulo	Municipal e Santana	Declamado	4
	Alunos do Lyceu Eduardo Prado	São Paulo	Santana	Musicado	3
	Conjunto Artístico	São Paulo	Colombo	Musicado	2
	Sociedades O.N.D. e Dante Alighieri	São Paulo	Municipal	Declamado	2
	Sociedade Benedetto Marcelo	São Paulo	Santana	Musicado	1

	Sociedade de Artistas Amadores de S. Paulo	São Paulo	Municipal	Declamado	1
Amador- Moderno de circulação restrita	Alfredo Mesquita	São Paulo	Municipal	Declamado	4
	Teatro Universitário (Raeders)	São Paulo	Municipal	Declamado	1
				<i>Total de apresentações:</i>	24

Fonte: Elaboração própria

Como vimos na introdução o *Polo Amador-Tradicional de circulação restrita* no universo teatral na cidade de São Paulo já existia desde o início do século. No ano de 1939 era formado por estudantes de diversas instituições de ensino, como os alunos do Lyceu Eduardo Prado e de os do Dante Alighieri; e, por outro, por grupos filodramáticos. Ao todo, o polo contava com 7 companhias, todas paulistanas e realizaram apenas 19 apresentações. As peças geralmente eram musicadas (burletas) ou declamadas (drama e comédia). Não possuíam diretor, havia a figura do ponto de apoio, e todo o elenco era amador. Vale a pena retomarmos a história do teatro filodramático da cidade de São Paulo, por ter tido grande importância cultural para cidade durante toda a primeira metade do século XX.

O Teatro Filodramático na cidade de São Paulo

O teatro filodramático nasceu na última década do século XIX e teve seu auge nas três primeiras décadas do século XX, correndo paralelamente ao teatro profissional, fosse nacional, fosse estrangeiro. Composto por companhias amadoras e animado (majoritariamente) por imigrantes italianos que vieram instalar-se na cidade e mudar completamente sua feição. O teatro dos filodramáticos estava ligado intimamente aos grupos beneficentes de ajuda mútua, às sociedades políticas e às congregações culturais dos imigrantes italianos. A princípio, as reuniões das sociedades passaram a incluir pequenos números "litero-musicais" com declamações, canções ou execução de instrumentos. Ao que se sabe, com o tempo, essas apresentações foram se aprimorando e acabaram por atingir um padrão melhor, incluindo a montagem de peças completas. Os espetáculos compunham-se de

um drama, seguido de comédias ou farsas. A seguir, vinham as declamações de poesias, discursos e apresentações musicais. O clima era sempre de festa, e o evento era concluído com um baile do qual participava toda a família. O valor arrecadado com a venda de entradas era destinado ao auxílio dos indivíduos necessitados ou a entidades comunitárias.

O que atraía os imigrantes para os filodramáticos era a tradição trazida da Itália, na qual se encarava o palco como uma forma de enriquecimento intelectual da comunidade, a unificação dos italianos em torno de uma cultura comum (valorizada sobretudo com o Risorgimento) e o culto ao belo, tudo em prol da comunidade como um todo. A convivência social era uma obrigação, um dever de relacionamento com o semelhante, e um meio para o aperfeiçoamento individual e grupal, situando-se o teatro como um painel de emoções, ideias e sentimentos que deveriam tornar-se exemplares, tanto para os que assistiam como para os que interpretavam.

A origem social dos filodramáticos era, em geral, bastante humilde. Eram operários, pequenos artesãos, funcionários de baixo escalão, que enfrentavam no dia-a-dia longas jornadas de trabalho, sem quase nenhum direito garantido (daí, aliás, a necessidade das sociedades de ajuda mútua). Dedicavam seu tempo livre nos fins de semana aos ensaios e espetáculos, inspirados pelo culto à italianidade e pelo modelo das grandes divas e divos do teatro dramático e lírico, glórias da pátria. O sonho do teatro embalava a dura vida diária daquela gente.

O desejo do pequeno filodramático anônimo era elevar-se às alturas alcançadas pelos grandes nomes do palco. Sonho quase impossível, é certo, mas que conservava acesa a chama do entusiasmo alimentado pelas temporadas dos famosos artistas como Rossi, Salvini e Duse. Por meio deles, os imigrados mantinham contato com as obras consagradas do repertório italiano e com alguns dos novos autores. Eram textos basicamente românticos, com toques de realismo e até mesmo naturalismo, mas sempre encenados em estilo grandiloquente. Muitas vezes, os filodramáticos reencenavam os textos montados pelas companhias visitantes.

Os nomes de várias sociedades de filodramáticos eram homenagens aos grandes atores, atrizes e autores, bem como a heróis do *Risorgimento*. Citem-se como exemplo: *Società Filodrammatica Vittorio Alfieri*, *Circolo Filodrammatico Giovanni Bovio*, *Circolo Ricreativo Filodrammatico Italiano Gustavo Modena*, *Unione Italiana XX de Settembre*.

A primeira notícia sobre suas atividades foi vinculada no jornal da colônia, o *Fanfolla*, do dia 24 de julho de 1896, anunciando o espetáculo da *Società Filodrammatica Ermete*

Novelli. O programa era composto pelo drama *Il figlio del Giustiziato* ou *La macchia di sangue*, seguido pela comédia *La giornata critica d'un avvocato*. As peças eram faladas em italiano. Mesmo quando, eventualmente, se apresentava o trabalho de autor brasileiro, ele era vertido para o italiano. Foi o que aconteceu com algumas peças de Gomes Cardim.

Duas das maiores figuras do teatro brasileiro saíram do teatro filodramático, migraram do polo amador ao polo profissional: de um lado uma das grandes atrizes brasileiras, considerada a maior "trágica" do país - Itália Fausta (1859-1951). De outro, o ator e empresário Nino Nello (1895-196?), nascido em São Paulo com o nome de Giovanni Vianello. Diferentemente de Itália Fausta, que tinha pendor para o trágico, Nino Nello estava mais próximo da Commedia dell'Arte.

A chegada de novas gerações, nascidas no Brasil, o afastamento, nos anos 1920 e 1930, do ideal libertário italiano, substituído pelo fascismo, dá o sentido e os objetivos iniciais das agremiações. Os estatutos já não eram respeitados em função das constantes mudanças de membros de uma sociedade para outra. Sintomaticamente, em 1920, foi convocada uma grande reunião da qual participaram 24 organizações para discutir questões de "princípios de ordem moral". O teatro filodramático foi, aos poucos e irremediavelmente, desaparecendo.

Porém, em 1939 duas companhias surgidas nas fileiras do teatro filodramático ainda se apresentavam nos grandes teatros da cidade: a Sociedade Benedetto Marcello realizou uma única apresentação no Teatro Santana, a Ópera cômica *Don Pasquale* de de G. Donizetti, seguido de números variados; e a Sociedade Muse Italiche realizou seis apresentações duas apresentações no Cassino do drama *Alleluia* de Italo Bertini, duas apresentações no Teatro Santana de *Chi é causa de sue male* de Augusto Novelli e duas apresentações no Teatro Municipal, *L'Italia l'ho fattalo* de Filippo Surico e *Na cidade é outra coisa* de Emilio Caglieri. A Muse foi a companhia filodramática com maior tempo de atividade – ela seguramente mereceria um estudo à parte.

(Fonte: AZEVEDO, 2004, p. 552-556)

Porém a grande novidade no universo do teatro de 1939 é que no mesmo agrupamento (*cluster*) do *Polo Amador-Tradicional de circulação restrita* surgiu o *Polo Amador-Moderno de circulação restrita*. Ambos possuíam propriedades sociais comuns, mas se diferenciavam a ponto de no Gráfico 1 haver um grande deslocamento entre as duas companhias: o *Teatro*

Universitário de George Raeders e o grupo de amadores de Alfredo Mesquita. Nos dois polos os membros eram amadores, faziam em média de 1 a 10 apresentações teatrais por ano e não apresentavam teatro por sessões. O que diferenciavam esses dois grupos era a origem social dos seus membros (classes desfavorecidas no primeiro polo e privilegiadas no segundo), a concepção de teatro (sem diretor e com ponto no primeiro grupo e com diretor e sem ponto no segundo), os lugares de circulação, o público e o repertório. O polo amador-moderno se aproximava conscientemente do polo profissional-moderno de circulação média. Apesar de estarem de compartilharem a mesma posição no espaço social representado pelo gráfico, esses grupos não tinham nenhum tipo de contato: o “movimento de renovação teatral” ignorava a existência do polo amador-tradicional de circulação restrita.

O *Polo amador-moderno de circulação restrita* em São Paulo ganhou impulso com a criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, em 1934 e com as iniciativas teatrais de Alfredo Mesquita a partir de 1936. A gênese desse polo se deu a partir de dois eventos: em 1936 com a encenação da primeira “fantasia dramática”, *Noite de São Paulo*, escrita e encenada por Alfredo Mesquita junto a um grupo de amadores no Teatro Municipal; e, um ano depois, a criação do *Teatro Universitário* – grupo teatral criado por Georges Raeders. Porém escolhi como ano base para iniciar minha pesquisa o ano de 1939 que é quando essa posição ganha força e ditará os rumos do polo amador em toda a década de 1940.

Em 1939 o grupo de Raeders encena *Noite de Reis ou como quiserdes de Shakespeare* e Alfredo Mesquita realiza sua terceira fantasia dramática *D. Branca*. De um lado, temos uma iniciativa ousada dos amadores de encenarem um texto da dramaturgia universal considerada moderna como Shakespeare; de outro, é em *D. Branca* – última fantasia dramática de Alfredo Mesquita – que os principais agentes que participarão do movimento na década de 1940 se reúnem: Alfredo Mesquita, Décio de Almeida Prado e Abílio Pereira de Almeida – a atriz Cacilda Becker adentrará o movimento quatro anos depois. Em seguida abordarei com detalhe esses dois grupos e essas peças de 1939. O Teatro Universitário é o precursor do *Grupo Universitário de Teatro (GUT)* e as fantasias dramáticas de Alfredo Mesquita o precursor do *Grupo de Teatro Experimental (GTE)*, os dois principais grupos do Movimento de Renovação Teatral que serão analisados no capítulo 2.

O Teatro Municipal: o tradicional palco das elites paulistanas

Desde a inauguração do Teatro Municipal de São Paulo, em 1911, obra do governo encomendada ao arquiteto Ramos de Azevedo, as tradicionais elites políticas e culturais

paulistas passaram a dispor de um local particular especialmente destinado aos seus grandes eventos sociais e aos seus momentos de entretenimento artístico e cultural. Grandes artistas europeus, importantes orquestras sinfônicas e companhias estrangeiras de teatro, dança e ópera. Mas o teatro municipal, também, durante anos seguidos, o palco escolhido pelas elites para a realização de banquetes políticos e, mesmo, de bailes de carnaval. Vez por outra, no Teatro Municipal, aconteciam também apresentações de espetáculos teatrais encenados por artistas amadores pertencentes à alta sociedade paulistana. (Lessa Matos, 2002, p. 126-127).

A Tabela 7 é uma compilação de todas as companhias teatrais que se apresentaram no Teatro Municipal desde sua criação em 1911 até 1934:

Tabela 7 – Companhias que se apresentaram no Teatro Municipal (1911-1934)

Temporada	Companhia	Nacionalidade
1915	Felix Huguenet (Companhia Dramática Francesa)	França
	Companhia dramática rio-platense	Argentina
	Grupo de amadores (Sociedade de Cultura Artística)	São Paulo
1916	Guitry (Companhia dramática francesa de Lucien Guitry)	França
1917	André Brulé	França
1918	Clara della Guardia-Léo Orlandini	Itália
	André Brulé	França
1919	Clara della Guardia	Itália
	Adelina Abranches-Chaby Pinheiro (Companhia portuguesa)	Portugal
	Grupo de amadores (Sociedade de Cultura Artística)	São Paulo
1920	Dramática portuguesa	Portugal
	Dramática Francesa (Theatre National de l'Odeon de Paris)	França
1921	Companhia dramática nacional	Rio de Janeiro
	Francesa do Theatro Athenée	França
	Leopoldo Fróes (Sociedade de Cultura Artística)	Rio de Janeiro
1922	Dramática Alemã (dirigida por E. Manegg)	Alemanha
	Dramática francesa de vaudeville	França
	Abigail Maia (Sociedade de Cultura Artística)	Rio de Janeiro
1923	Theatro Argentino de Roma	Argentina/Itália
	Porte St. Martin	França
1924	Dramática Italiana	Itália
	Leopoldo Fróes (Sociedade de Cultura Artística)	Rio de Janeiro
	Inglesa de Comédia	Inglaterra
1925	Dramática Francesa (dirigida por Victor Francen)	França
	Melato-Betroni	Itália

1926	Leopoldo Fróes (Sociedade de Cultura Artística)	Rio de Janeiro
	Italia Almirante	Itália
	Gretilat-Tessier	França
1927	Vera Sergine	França
	Tatiana Pawlova (Grande Companhia Italiana de Comédias)	Itália
	Teatro de Arte de Roma	Itália
	Fróes-Chaby	Rio de Janeiro/Portugal
1928	Teatro de Brinquedo	Rio de Janeiro
	Germaine Dermoz	França
1929	Dramática francesa Maurice Feraudy	França
	Alemã de comédias	Alemanha
	Dramática alemã Georg Urban	Alemanha
	Dramática francesa Maurice Feraudy	França
	Dramática Italiana Ruggero Ruggeri	Itália
	Victor Boucher	França
1930	Dramática alemã Georg Urban	Alemanha
	Francesa de comédias Spinely	França
1931	Francesa de comédia	França
1932	Julius Adler (Dramática israelita)	Israel
	Dramática alemã Georg Urban	Alemanha
	Muse Italiche	São Paulo
1933	Procópio Ferreira (Sociedade de Cultura artística_	Rio de Janeiro
1934	Oficial Alemã	Alemanha
	São Paulo amateur music and dramatic society	São Paulo
	Muse Italiche	São Paulo
	The English Players	São Paulo

A maioria absoluta das companhias teatrais que se apresentaram no Teatro Municipal eram europeias: França, seguida por Itália, Alemanha e uma ou duas companhias da Argentina e de Israel. As companhias brasileiras que se apresentaram todas foram produzidas ou patrocinadas pela Sociedade de Cultura Artística tanto como é o caso das companhias cariocas: Leopoldo Fróes, Abigail Maia e Procópio ferreira. Exceção é a Muse Italiche que como já disse merecia um estudo a parte.

A maioria do repertório apresentado pelas companhias estrangeiras eram composto de peças de autores clássicos ou modernos europeus encenados no idioma das companhias. Alguns deles: Alfred Savoir, Alexandre Dumas Filho, Alfred de Muset, Alphonse Daudet, Alvaro Moreyra, August Strindberg, Carlo Goldoni, Dario Nicodemi, Gabriel d'Anunzio, Henrik Ibsen, Henry Bataille, Henry Bernstein, Jean Racine, Luigi Pirandello, Maurice Maeterlinck, Molière, Oscar Wilde, Schiller, Victorien Sardou e William Shakespeare.

Era esse o teatro consumido e consagrado pela elite ilustrada na cidade São Paulo. E não podia ser diferente que foi esse tipo de teatro que o “movimento de renovação teatral” vai realizar a substituição de importação para o Brasil. E era no Teatro Municipal que todas suas peças foram encenadas antes da criação do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948, como veremos nas seções seguintes.

1.2 *Teatro Universitário (1937-1941)*

O Teatro Universitário foi criado em 1937 no seio da recém-criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Fundado sob a presidência de honra do Dr. Ernesto de Souza Campos, então diretor da faculdade, e contando com o apoio integral do Grêmio Estudantil da mesma Faculdade, que tinha como presidente o estudante de ciências sociais Lourival Gomes Machado. A orientação artística do grupo ficou a cargo do prof. de Literatura Francesa George Raeders com apoio de Leo Ivanow e consultoria de Paul Vanorden Shaw. O elenco inicial do grupo era formado apenas por estudantes da FFCL-USP e depois foi expandido de modo a incorporar também estudantes da Faculdade de Direito. Seu objetivo era o de difundir entre os estudantes dos cursos superiores o gosto pela literatura teatral e pelo teatro em geral (Anuário 1936-1937, p. 149). O Teatro Universitário se manteve ativo por cinco anos e foi o primeiro grupo estruturado e com atividade contínua do polo amador-moderno de circulação restrita da cidade de São Paulo.

O Teatro Universitário foi importante porque sua estrutura, seu programa e seus agentes seriam as bases do “movimento de renovação teatral” na cidade de São Paulo da década de 1940. Ele pode ser tomado como uma espécie de embrião do Grupo Universitário de Teatro (GUT), tendo-se em vista que os dois líderes do GUT (Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado) participaram do Teatro Universitário, além de um dos atores centrais (Waldemar Wey). Outros dois estudantes que se envolveram com o Teatro Universitário que contribuíram para o GUT foram Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido.

O principal mentor e diretor do grupo – Georges Raeders – era licenciado em Letras Clássicas na Sorbonne, preparava-se para os concursos de Agregação em Letras, quando, a convite da Família Imperial Brasileira, veio ao Brasil, tendo sido preceptor dos príncipes (1921-1922) e auxiliado Alberto Rangel a classificar os documentos de arquivo da Família Imperial. De volta à França, exerceu o magistério secundário e dedicou-se ao jornalismo e à crítica teatral. Foi secretário-geral da *Compagnie des Quinze* no *Vieux Colombier* e discípulo de Jacques Copeau, além de amigo. Além disso, também secretariou as publicações do Instituto de Estudos Americanos no Comitê França-América. Em 1933-1934, tornou-se diretor da Escola Francesa em Portugal e lecionou na Faculdade de Letras de Coimbra, tendo nessa época se doutorado pela Universidade de Coimbra com a tese *Le Comte Gobineau au Brésil*. Designado para a direção do Liceu Pasteur Franco-Brasileiro de São Paulo, voltou ao Brasil e, em 1935, foi convidado para integrar o corpo de professores da FFCL-USP. A fundação do *Teatro Universitário* veio dois anos mais tarde, junto a alunos. Além de contribuir com essa iniciativa teatral, Raeders atuará como crítico de teatro, fará diversos estudos e publicará diversos livros sobre o teatro brasileiro¹⁵ (Fonte - *Orelha de: HESSEL, Lothar Francisco; RAEDERS, Georges. O teatro no Brasil da colônia À regência. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974*). George Raeders resume o programa do Teatro Universitário da seguinte maneira:

Faz parte do programa que nós traçamos dar no mínimo uma récita por ano [...]. No próximo ano esperamos representar também peças de autores clássicos brasileiros e portugueses. Sem falsa modéstia de nossa parte [...], para breve esperamos receber manuscritos de autores brasileiros [...]. Para o

¹⁵ Georges Raeders ainda ensinará na Universidade Católica de Campinas. Defendeu tese de doutorado na Sorbonne, com *Origines françaises du romantisme brésilien*, editada pelo Instituto Nacional do Livro. Em seus últimos anos de vida, lecionou na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Morreu em São Paulo aos 84 anos, em 20 de outubro de 1980. Publicou as seguintes obras: em 1944, a peça *La Découverte du nouveau monde*, com Prefácio de Louis Jouvet e Afrânio Peixoto. Publicou ainda: *Dom Pedro II e o Conde de Gobineau* (Coleção Brasileira), *Dom Pedro e os Sábios Franceses; O Cinquentenários da Fundação do "Vieux-Colombier"*, 1950 - Jacques Copeau. Estudo especialmente feito e publicado em "Comoedia" para os alunos do Curso prático de teatro, do "Serviço nacional de teatro". Ce numéro contient également un article sur la visite de Madeleine Renaud et Jean-Louis Barault au Brésil; 1955 - Molière excommunié, l'Eglise et le théâtre. Separata da revista Paideia. Vol. 2, Tomo 2, N° 4. Sorocaba, São Paulo, Faculdade de filosofia ciências e letras; 1960 - Bibliographie franco-brésilienne, 1551-1957. Rio de Janeiro : Instituto nacional do livro , 1960; 1965 - O Cinquentenário da fundação do ""Vieux Colombier"". Porto Alegre : Curso de Arte dramatica, Faculdade de filosofia, universidade do Rio Grande do sul; 1972 - O Teatro jesuítico no Brasil. Porto Alegre : Editora da URGS. [com Lothar Hessel]; 1974 - O Teatro no Brasil da colônia à regência. Porto Alegre : Universidade federal do Rio Grande do Sul , 1974 [com Lothar Hessel]; 1979 - O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II. Porto Alegre : Ed. da Universidade federal do Rio Grande do Sul [com Lothar Hessel]além de vários compêndios para o ensino francês. Cavaleiro da Ordem Nacional do Cruzeiro, recebeu ainda a medalha do Centenário de Rui Barbosa e de Anchieta; O "Grand Prix de Traduction de La Société des Gens de Lettres de France" por sua versão para o francês, de A Relíquia, de Eça de Queirós; o prêmio do Pen Clube de São Paulo e o Prix de Langue Française, da Academia Brasileira de Letras. É sócio honorário da Academia Paulista de Letras (Fonte - *Orelha de: HESSEL, Lothar Francisco; RAEDERS, Georges. O teatro no Brasil da colônia À regência. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974*).

futuro, organizaremos a nossa Escola Dramática para ministrar maiores ensinamentos aos principiantes, como direção, maquiagem, danças, esgrima e outros conhecimentos imprescindíveis na arte de representar” (Folha da Noite, 22 de novembro de 1939)

Complementando as declarações de Raeders, na edição vespertina do dia 21 de novembro o Estado de S. Paulo, o estudante José Lourenço – então diretor do Teatro Universitário – cedeu uma entrevista intitulada “Projectos do Theatro Universitário” onde também abordou o programa do Grupo:

O Theatro Universitário pertence ao Grêmio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. É um grupo isolado. **Não conta com o apoio direto do governo, ao contrário do que sucede no Rio de Janeiro**, onde o Teatro do Estudante do Brasil, dirigido por Paschoal Carlos Magno, faz parte do conjunto educativo do país.

O Teatro Universitário não podia deixar de nascer na Faculdade de Filosofia, porque não se compreende um centro de estudos humanísticos sem objetivo prático, qual seja o de **dar a conhecer as grandes obras do pensamento humano**. Esse é o nosso programa. **É também, se possível, formar público, atores e autores...** O programa é vasto, mas realizável.

[...]

Para o ano que vem já está em preparo a peça “Asmodeu” recente sucesso de Mauriac, que estreou brilhantemente como teatrólogo. Essa peça foi traduzida por um grupo de alunos da Faculdade e os seus ensaios já se encontram bem adiantados.

Ainda para o ano de 1940, consta nos planos do Teatro Universitário: **a organização de conferências públicas sobre o teatro**, principalmente sobre o teatro brasileiro, como exemplificações das cenas mais importantes pelos elementos mais importantes do Teatro Universitário; representações em cidades paulistas e intercâmbio com o Teatro do Estudante do Brasil do Rio, representações em praças públicas do teatro antigo, tal como se faz na Europa; criação de uma “Escola Dramática”, especialmente dedicada aos estudantes; publicações das peças antigas do nosso teatro, que se acham esgotadas, como as obras de Antonio José e Martins Penas; e, finalmente, **traduções de peças estrangeiras**” (O Estado de S. Paulo, 21 de novembro de 1939).

Nos excertos se encontram as principais características e alguns pontos do programa do *Teatro Universitário* que serão levadas adiante pelo *GUT* a partir de 1943: a mantenedora do grupo era a Universidade de São Paulo; os mentores e orientadores eram professores da FFCL-USP; a intenção em realizar uma récita por ano no Teatro Municipal; turnês em cidades do interior onde a Universidade de São Paulo estava presente; repertório composto por autores de língua portuguesa do Brasil e de Portugal; formar novos dramaturgos brasileiros; representar peças canônicas da dramaturgia universal com traduções feitas pelos alunos da FFCL-USP; criar de uma Escola Dramática para formação dos atores; a influência do teatro feito na França por Copeau e Jouvot: presença do diretor em cena, sem a figura do ponto, estudo do texto, etc;

realização de conferências públicas sobre o teatro; a atribuição de um caráter pedagógico do teatro; intercâmbio com os grupos amadores modernos do Rio de Janeiro etc.

Em seus cinco anos de existência as peças encenadas pelo grupo foram as seguintes: *Les Précieuses ridicules* de Molière (no original) e *A Luva* de Júlio Dantas, ambas em 1937; em 1938, ensaiaram a *Antígone*, de Sófocles (em tradução de Décio de A. Prado e Lourival G. Machado), sem terem chegado a apresentá-la; *Noite de Reis ou como quiserdes* de Shakespeare foi apresentada em São Paulo em 1939 e, em 1940, no Rio; finalmente, em 1941 o Teatro Universitário montou *Todo mundo e ninguém* e *Testamento de Maria Parda*, de Gil Vicente; *Dois à mesa*, de Sacha Gutry; e *A Volta do Marquês* de Tristan Bernard.

Aquela primeira representação foi levada a efeito no Teatro Municipal, cedido pelo Departamento Municipal de Cultura da capital. Na noite do espetáculo, foram levadas à cena as peças *Les précieuses ridicules*, de Molière, e a *A Luva*, de Júlio Dantas (Geraldo Almeida Vidal. História da Universidade de S. Paulo, p. 181). A primeira apresentação estava ligada ao aproveitamento do curso de francês na seção de letras. A peça de Molière foi feita no idioma original. No anuário da FFCL encontra-se a seguinte informação: “os alunos desta escola deram uma demonstração pública do seu grande aproveitamento na seção de letras. A dicção francesa foi perfeita e o jogo de cena demonstrou uma perfeita interpretação das lindas peças que representaram”. O presidente do grêmio da Faculdade – Lourival Gomes Machado – realizou uma apresentação no início das peças. Décio de Almeida Prado estava no elenco de *A Luva*.

A segunda peça – *Antígone*, de Sófocles, com tradução de Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado – foi ensaiada não se realizou porque a atriz que faria protagonista teve que viajar para o Rio de Janeiro.

Finalmente, em 1939 foi montada *A noite de Reis*, de William Shakespeare. Essa foi uma das primeiras vezes que se montou um texto do autor elizabetano no Brasil, significou o ponto alto do Teatro Universitário, por isso a importância de 1939 na consolidação do que veio a ser o “movimento de renovação teatral” na cidade de São Paulo. A Montagem deve ter recebido apoio oficial, pois ao então ministro da Educação – Gustavo Capanema – foram dados os créditos da presidência de honra (Ginsburg, 1997 p. 149). Nessa segunda apresentação, o elenco compunha-se não só de estudantes da FFCL, mas também de alunos da Faculdade de Direito, o que faz pressupor uma expansão do grupo inicial (Ginsburg, 1997, p. 151). A divulgação da peça foi realizada pelo jornal *O Estado de S. Paulo*: dois meses antes de a peça estreiar, o jornal enchia suas páginas com anúncios a seu respeito, dentre os quais havia informações sobre os ensaios, a peça e o autor. Demonstrando a homologia de interesses dos donos do jornal com o grupo universitário, a faculdade também era mantida pelos Mesquita.

A noite de Reis ou *O que quiserdes* de William Shakespeare, Comédia em 3 atos. Tradução portuguesa de Henrique Braga, revista por João Grave. As caracterizações estiveram a cargo do professor Leo Ivanow, e a encenação e direção artística couberam ao professor George Raeders. Os vestuários – desenhados de acordo com os documentos da época – foram confeccionados por um grupo de alunas da Faculdade sob a direção da Sra. Georges Raeders. *A noite de Reis* sempre obteve grande sucesso na Inglaterra, e também foi encenada pelo Teatro do *Vieux Colombier*, dirigido por Jacques Copeau. O grande ator Louis Jouvet (como veremos, uma figura central para o “movimento de renovação teatral”) alcançou o primeiro grande sucesso de sua carreira artística interpretando o papel de Sir André Ague-Cheek. O elenco era composto por: José D. A. Tancredi, Waler Wey, Norma Caixe, Luiz Contier, José Cretella Júnior, Ivone Soares Galvão, Nicolau Zarif, Geraldo de Almeida Vidal, Sônia Toledo Piza, José Lourenço, Décio de Matos Nogueira, Sebastião Raymundo Cahen, Waldemar Wey, Marcelo Avronsat e, como ponto, Vicente Ourique de Carvalho (O Estado de S. Paulo, 23 e 24 de novembro de 1939). Todos eram estudantes da USP oriundos de famílias abastadas.

A crítica à peça foi realizada pelo professor Paul Vanorden Shaw, amigo de Raeders – consultor intelectual do grupo e professor dos atores – e publicada no jornal *Estado de S. Paulo*. Envolvendo todo o processo de circulação teatral (ou seja, patrocínio, produção, tradução, divulgação e público) todas as instâncias eram formadas por uma mesma elite que circulava pela FFCL-USP e pelo Jornal O Estado de S. Paulo. Paul Vanorden Shaw tinha uma coluna cultural semanal no jornal, em que versava sobre diversos assuntos. Não raramente o professor escrevia sobre teatro, uma de suas paixões. Era de praxe os professores da USP escreverem no *Estado de S. Paulo*. Reproduzo aqui alguns trechos da crítica:

Nunca pensei que haveria de gostar de uma peça de William Shakespeare, falada em português, ensaiada e montada por um francês, com caracterizações de um russo e representada por universitários amadores. Mesmo paara artistas de língua inglesa, representar Shakespeare é toda uma arte que exige talentos especiais. É um teatro de diálogos longos, complicados e incompreensíveis quando o ator não compreender o que tem que dizer ou não sabe dizer com muita arte e graça.

[...]

Francamente, apesar de saber que George Raeders fizera milagres na representação da peça de Molière, no ano anterior, pensei que seria impossível que “A noite dos reis” viesse a constituir mais do que uma expressão de boa vontade de boas intenções e de altos ideais. Fui, porque acredito tão lealmente no valor do teatro que não poderia deixar de dar o meu apoio espiritual; fui para que o meu colega, professor George Raeders, soubesse que a missão norte-americana estava “torcendo”; e fui porque tudo quanto fazem os alunos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras merece o apoio moral dos professores.

[...]

E poderá haver (para voltar a uma tecla em que tenho batido desde que cheguei ao Brasil) instrumento melhor do que o teatro para fazer com que estudantes venham a conhecer a literatura de outro povo, leigos e pessoas alheias de atividades culturais venham a conhecer uma das joias da literatura universal?

[...]

O Teatro Universitário nasceu no ano passado e recebeu o batismo de fogo neste [1939]. E, se não nos enganamos, o teatro brasileiro recebeu um impulso notável, e também se não nos enganamos, o teatro profissional encontrará verdadeiros valores em um ou dois desses amadores universitários [...]. Em vista das dificuldades assistimos a uma verdadeiro milagre, porém, e as pequenas críticas desaparecem diante do êxito total.

Foi um verdadeiro prazer ver o espírito e trabalho do conjunto, o “teamwork”, desse jovem elenco, o ritmo da peça foi bom, acelerado e movimentado. Não houve um só instante de desinteresse. O prazer dos que tomaram parte, a sua compreensão inteligente do enredo da peça, dos diálogos, e da função de cada personagem; a desenvoltura de seus movimentos provocaram no auditório um bom humor que durou do princípio ao fim [...]. Os alunos amadores alegres e vivos contagiaram o auditório e a alegria do auditório influiu nos atores. E nunca haverá um bom teatro no Brasil enquanto o auditório não compreender o seu papel no desenvolvimento de um drama.

[...]

Em segundo lugar, não sei por que milagre o sr. Raeders descobriu tantas vozes mais ou menos boas. Digo “mais ou menos boas” porque nós americanos, de norte a sul; ainda não compreendemos o valor e o papel de uma voz simpática. Não sei se a presença do professor de canto, o sr. Leo Ivanow, teve alguma influência na qualidade das vozes que a grande maioria dos artistas amadores exibiu. É raro no palco brasileiro ouvirem-se boas vozes, o que não é tradição portuguesa, porque quem conhece o bom teatro de Portugal sabe que prima pelas boas vozes. Vários dos alunos da Faculdade mostraram ter boas vozes. A sua dicção excelente constitui uma verdadeira revolução. Alegro-me saber que o ensaiador francês concorda com este inculto samuelino sobre como se deve falar, respirar e frisar palavras e períodos.

[...]

O Malvolio de José Lourenço foi, creio, outra revelação. Excelente voz, dicção ótima, de homem culto; entrou no espírito do personagem e em trechos que teriam feito malograr um ator de menos talento agiu como veterano, muito melhor do que muitos profissionais [...]. Waldemar Wey, boa voz, gesticulação admirável e comportamento muito bom.

[...]

Com muita razão o povo paulistano pode orgulhar-se do Teatro Universitário. Essa representação quase que por si só justifica a criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, pois em todo o mundo e em todos os tempos o teatro tem sido um índice de cultura e um criador de cultura. Quem conhece os melhores artistas do teatro profissional brasileiro sabe quais os sacrifícios heroicos que fazem para manter o teatro, contra os preconceitos, a ausência de rendas, a displicência e a ignorância. Se o teatro da Universidade de S. Paulo produzir mais peças como esta e descobrir mais artistas o teatro brasileiro viverá. E o teatro tem que viver (Shakespeare no Municipal. Paul Vanorden Shaw. 03 de dezembro de 1939. O Estado de S. Paulo).

Logo depois apresentaram a peça no Rio de Janeiro, na Casa do Estudante do Brasil, em 20 de agosto de 1940. A Folha da Noite fez um apanhado das críticas dos jornais cariocas, a maioria positivas (p. 152 Ginsburg).

Em 1941, o grupo apresentou *Todo mundo e ninguém* e *Testamento de Maria Parda* de Gil Vicente – inaugurando uma tradição de encenar o clássico português que seria seguida pelo GUT –, *Dois à mesa*, de Sacha Guitry, e *A Volta do Marquês* de Tristan Bernard. O grupo terminou no ano de 1941, os motivos ainda são desconhecidos. Décio de Almeida Prado disse em entrevista que um dos motivos do encerramento foi a morte prematura de seu diretor, o estudante José Lourenço. O Teatro Universitário foi o primeiro grupo do polo amador-moderno de circulação restrita e influenciou toda a geração de grupos amadores que vieram em seguida.

1.3 *Alfredo Mesquita e as “fantasias dramáticas” da elite paulistana*

Temos indiscutivelmente um passado rico em tradições fidalgas, em factos interessantíssimos e de muita côr local, temos, enfim, uma história não só “histórica” como social e familiar, coisa que nem todos os povos têm a felicidade de possuir. Sobre as bases fornecidas por esse passado é que devemos construir o nosso futuro.

(Entrevista de Alfredo Mesquita para o jornal O Estado de S. Paulo durante o ensaio geral de Casa assombrada em treze de dezembro de 1938 na seção Artes e Artistas com o título Festa de arte e caridade)

O precursor e principal líder do movimento de renovação teatral foi Alfredo Mesquita. Suas primeiras atividades teatrais foram três “fantasias dramáticas” que escreveu e encenou com amadores no Teatro Municipal: *Noite de S. Paulo* em 1936; *Casa Assombrada* em 1938 e *D. Branca* em 1939. Se o Teatro Universitário foi o primeiro grupo do polo amador-moderno-erudito, seria com as fantasias do Dr. Alfredo Mesquita que os principais agentes do movimento de renovação teatral se reuniram para realizar uma atividade em comum, em que já estariam presentes todas as características que são representativas do “movimento de renovação teatral” da cidade de São Paulo.

A fórmula dessas três peças era a mesma: “encenadas com jovens amadores da alta sociedade paulistana”, o enredo “passava-se numa velha fazenda do interior de São Paulo” e era constituída de uma parte dramática entremeado de “cantos e danças típicas” de tradições paulistas. Eram “espetáculos de gala”, com cerca de quatro representações, ocorridas no fim do ano no Teatro Municipal. “Festas de arte” em benefício a alguma entidade de caridade e todas patrocinadas pela Sociedade de Cultura Artística.

Alfredo Mesquita (1907-1986) é o filho caçula do grande líder cultural paulistano Júlio Mesquita, que esteve a frente do jornal *O Estado de S. Paulo* e diversas atividades culturais na capital. Formado na Faculdade de Direito, Alfredo frequentou também uma série de cursos na FFCL. Não seguiu a carreira empresarial como seus dois irmãos mais velhos, mas foi criado pelas irmãs e pegou o gosto pelas artes. Frequentou teatros desde pequeno com as irmãs e, durante viagem à Europa, teve contato com o teatro moderno praticado por Copeau e Jouvet. Estreou como crítico teatral no jornal *O Estado de S. Paulo* (dirigido por seu irmão Júlio de Mesquita Filho), em ocasião das temporadas francesas na capital paulista, entre 1936 e 1939. Sem sucesso, escreveu duas comédias para a companhia de Procópio Ferreira, mas logo se desentendeu com o ator e tentou carreira na literatura com um livro de contos, mas não a logrou.

Somente a partir de 1936 com as fantasias dramáticas escritas e encenadas por ele mesmo e por um grupo de amadores no teatro municipal foi que conseguiu reunir em torno de si um grupo amplo, que viria a ser central no movimento de renovação teatral: a coreógrafa Chinita Ullman, o pintor e cenarista Clóvis Graciano, o maestro Souza Lima, intelectuais como Antonio Candido, Gilda de Melo e Souza e Rui Coelho, e figuras mais centrais como Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado (com esses último cinco, ele fundaria e financiaria a revista *Clima*) e o futuro dramaturgo e ator Abílio Pereira de Almeida. Em 1943, Alfredo funda o Grupo de Teatro Experimental, e, em 1948, a Escola de Arte Dramática (GÓES, 2007). Alfredo Mesquita foi a primeira pessoa da elite ilustrada de São Paulo que se dedicou prioritariamente à atividade teatral.

Quando Alfredo Mesquita resolve encenar suas fantasias dramáticas, o teatro era uma atividade desprestigiada entre a elite ilustrada: havia dificuldade em levantar esse tipo de espetáculo porque havia muito preconceito social ao tipo de modalidade artística que o teatro representava, ligado a setores desfavorecidos da sociedade. Foi somente devido à posição cultural que a família Mesquita ocupava na época que Alfredo conseguiu mobilizar pessoas suficientes para levantar os espetáculos. Para realizar tal façanha, ele partiu de todas as instituições culturais criadas, mantidas ou que orbitavam em torno de sua família: o jornal *o Estado de S. Paulo*, que serviu como divulgação e consagração crítica de seus espetáculos; a *Sociedade de Cultura Artística*, dirigida por sua irmã, Esther Mesquita; e *A Liga das Senhoras Católicas*, que patrocinava seus espetáculos; e a FFCL-USP (1934), criada por seu irmão Júlio Mesquita Filho, onde eram recrutados os atores, os tradutores e críticos. Através dessas frentes, Alfredo Mesquita, conseguiria viabilizar todas as esferas da atividade teatral – da produção à consagração.

Antes de entrar propriamente na análise de *D. Branca* levada em cena pelos amadores em 1939, cabe uma digressão, de como Alfredo Mesquita situou suas fantasias dramáticas na história do teatro paulista. Toda nova posição em um universo artístico tende a criar uma narrativa histórica com objetivo de auto-legitimação. Em outras palavras, cria-se uma tradição seletiva, incluindo alguns fenômenos artísticos e excluindo outros. Em um texto intitulado “As origens do teatro paulista” (1967) foi possível rastrear à qual tradição cênica na cidade de São Paulo Alfredo Mesquita estava se filiando e de onde surgiu a inspiração para suas fantasias dramáticas. Já no início do texto lemos o seguinte:

Me parece, como diria Mário de Andrade, que tudo começou por volta de 1916.

É que, anteriormente, não havia teatro em São Paulo, ou, antes, havia apenas as companhias mambembes - nos dois sentidos da palavra: itinerantes e

miseráveis – vindas do Rio e que aqui faziam as suas costumeiras temporadas. Uma ou outra melhorzinha, como a do Fróes e, mais tarde, a de Dulcina.

Mas voltando em 1916: nessa época, tendo feito uma viagem de pesquisas folclóricas (pois é, já naquele tempo...) pelo nordeste, resolveu Afonso Arinos de Mello Franco, intelectual mineiro radicado em São Paulo, organizar uma representação de amadores, aproveitando assim o material coligido.

Foi a célebre “Reisada” - festa de Reis a antiga moda brasileira - interpretada por moças e moços da sociedade paulistana, no nosso teatro municipal, sob o patrocínio da benemérita Sociedade de Cultura Artística em seus primeiros anos de atividade cultural. Essa, a primeira experiência de teatro amador em São Paulo. Grande, merecidíssimo êxito. Noites memoráveis aquelas em que, no terceiro ato, Catulo da Paixão Cearense cantou pela primeira vez em São Paulo o seu clássico “Luar do Sertão” (Mesquita, 1967, p. 19-20 – Grifo meu)

No mesmo texto, Alfredo Mesquita organizou uma cronologia do teatro em São Paulo dessa “primeira experiência de teatro amador” até a sua *D. Branca*. Cito aqui o ano, título, local e patrocinadores desses espetáculos:

1916 - *Reisada* de Afonso Arinos no Teatro Municipal patrocinada pela Sociedade de Cultura Artística.

1919 - *O Contratador dos diamantes* de Afonso Arinos no Teatro Municipal patrocinada pela Sociedade de Cultura Artística.

1926 - *O Sarau no Paço de S. Cristóvão* de Paulo Setúbal no Teatro Municipal patrocinada pela Liga das Senhoras Católicas.

1936 - *Noite de S. Paulo* de Alfredo Mesquita no Teatro Municipal patrocinada pela Sociedade de Cultura Artística.

1938 - *Casa Assombrada* de Alfredo Mesquita no Teatro Municipal patrocinada pela Sociedade de Cultura Artística.

1939 - *D. Branca* de Alfredo Mesquita no Teatro Municipal patrocinada pela Sociedade de Cultura Artística e pela Liga das Senhoras Católicas.

Ao realizar essa cronologia da história do teatro em São Paulo, é interessante notar a tradição cênica seletiva a que Alfredo Mesquita se filia. Ele não cita nenhuma iniciativa teatral ligada aos modernistas de 1922, porém o que me chamou à atenção é que todas as peças citadas foram patrocinadas pela *Sociedade de Cultura Artística* ou pela *Liga de Senhoras Católicas*. No entanto, na historiografia clássica do teatro paulista, a entidade não aparece analisada ou aparece apenas em notas marginais. Daí a importância de investigar brevemente a *Sociedade de Cultura Artística* e a *Liga de Senhoras Católicas* para entender esse tipo de modalidade teatral da qual Alfredo Mesquita se coloca como continuador.

Em 1912, um setor ilustrado da elite paulista – jornalistas, advogados, médicos e artistas que orbitavam em torno do jornal *Estado de S. Paulo* e de seus proprietários (a família Mesquita) – insatisfeito com a vida cultural na cidade de São Paulo, decidiu criar a *Sociedade de Cultura Artística* a fim de organizar e patrocinar eventos artísticos. Eles consideravam que a literatura e as artes em São Paulo não estavam à altura do desenvolvimento econômico pelo qual a cidade vinha passando e tampouco se identificavam com a efervescência cultural dos circuitos amadores e comerciais paulistanos.

Nos primeiros estatutos, foram formuladas a estrutura e a dinâmica da entidade: funcionaria em termos de associação com uma mensalidade fixa aos interessados; o objetivo era trabalhar pelas artes nacionais, pois as estrangeiras já tinham empresários, mercado e público fiel; a forma de atuação seria através da organização e patrocínio de saraus, em cujas primeiras partes seriam realizadas conferências literárias, seguidas por concertos musicais ou demais atividades artísticas – os associados assistiriam a esses saraus gratuitamente. No mesmo ano da criação, foi eleita a primeira diretoria da entidade¹⁶.

No discurso inaugural (pronunciado por Roberto Moreira, advogado formado pela Faculdade de Direito da USP em 26 de setembro de 1912), ficam claros os objetivos da sociedade:

Não é inoportuno o nosso aparecimento. Para instituições deste gênero, obreiras que são do povo, há sempre oportunidade. Depois, quem não sente em São Paulo a necessidade de se cuidar seriamente da elevação dessa cultura? Decerto S. Paulo não pára; caminha sempre; caminha até com um ritmo que não é peculiar ao resto do país. Mas essa marcha vista de fora deslumbra pelo vigor, pela harmonia, pela crescente aceleração em que vai, mostra de perto que a sua cadência não é a mesma em todos os terrenos. No campo literário e artístico, por exemplo, vai-se evidentemente mais devagar que na zona industrial. Não haveria que se estranhar essa desproporção se ela não aumentasse progressivamente... É uma fatalidade histórica, nesta idade tumultuosa da democracia, a preeminência das leis do conforto sobre as leis do belo. Mas a prevalecer o crescimento constante daquela desproporção, bem depressa nos termos convertido numa plutocracia decerto forte e inteligente, mas grosseira; egoísta, sensual, inculta, estéril, portanto infeliz, acorrentada a todos os vícios, sujeita a todos os

¹⁶ Presidente: Dr. Arnaldo Vieira de Carvalho, Médico, 45 anos, Diretor do Instituto Vacinogênico e da Santa Casa; Fundador da Faculdade de Medicina de São Paulo e da Sociedade de Medicina e de Cirurgia; Presidente da Sociedade Eugênica de São Paulo) . Vice-presidente: Dr. Frederico Vergueiro Steidel Advogado, 45 anos, professor de Direito Comercial na Faculdade do Largo de São Francisco. nacionalista, amigo e companheiro de idéias de Olavo Bilac. Havia trabalhado como advogado, fora promotor público em Santos. 1º Secretário: Sr. Nestor Rangel Pestana Jornalista, 35 anos, sobrinho de Francisco Rangel Pestana, diretor-fundador do Estado. Seu pai, o corretor Emílio Rangel Pestana, havia criado, na época do encilhamento, a Bolsa Livre de São Paulo, precursora da Bolsa de Valores. Nestor fora caricaturista na juventude, e ainda divertia os colegas da redação retratando-os em algum gesto característico. Escreveu anonimamente no jornal resenhas sobre artes, colecionava quadros de artistas contemporâneos, interessava-se igualmente pela música, escultura e poesia. 2º Secretário: Dr. Roberto Moreira ,Advogado, 26 anos, promotor público aos 24. Orador da fama desde os tempos acadêmicos, jovem talento apreciado na sociedade por seus conhecimentos literários e por seus artigos nos jornais. Tesoureiro: José de Mello Abreu, Comerciante, amante da música, um dos donos da maior loja especializada em artigos musicais da cidade, a Casa Beethoven, na rua São Bento, importadora dos famosos pianos Bechstein.

preconceitos, e incapaz de realizar uma grande obra de civilização digna de S. Paulo, do Brasil, da humanidade.

Desfraldando o seu modesto pendão, no qual não seria disparatado escrever, como divisa, aquilo da Bíblia - não só de pão vive o homem - chega, pois, a Sociedade de Cultura Artística, com franca atividade. [...] Mera obra de propaganda e divulgação a sua, nada de novo pretende criar. Pretende apenas trabalhar por que se afervore, dia a dia, o culto meio esquecido da nossa arte e literatura. É um meio de trabalhar pelo engrandecimento da pátria, talvez o meio mais fecundo, visto que até hoje “é uma literatura a melhor justificação de uma nacionalidade (Colocar fonte do jornal O Estado de S. Paulo)

Desde sua criação até o período estudado, a Sociedade de Cultura Artística realizou em torno de vinte saraus anuais – concertos, conferências literárias, dança, declamações e alguns espetáculos teatrais. Toda a elite econômica, política e ilustrada de São Paulo fazia parte de seus quadros. Era ela quem garantia o financiamento dessas manifestações artísticas, sua produção, divulgação *Estadão*, o aluguel do Teatro Municipal, o público para os saraus, a recepção crítica favorável via críticas no mesmo periódico... A Sociedade de Cultura Artística era uma espécie de instituição cultural total. Nestor Pestana faleceu em 1933 e Esther Mesquita (a filha mais velha de Júlio Mesquita) assumiu sua diretoria. Foi somente a partir daí que essa Sociedade começou a investir mais na atividade teatral, e isso se deu certamente devido à influência de Alfredo Mesquita sobre a irmã. No APÊNDICE 3 estão listadas todas as peças teatrais patrocinadas pela Sociedade de Cultura Artística desde de seu nascimento em 1912 até a criação do Teatro de Cultura Artística em 1950 – a partir desta data os espetáculos teatrais passaram a acontecer em seu próprio espaço físico, iniciando uma nova etapa da relação entre a SCA e o Teatro.

Minha hipótese inicial é de que as iniciativas culturais patrocinadas pela Sociedade de Cultura Artística instauraram uma rede de instâncias de produção, difusão e consagração, cujos padrões de legitimidade se tornaram dominantes no circuito de produção erudito na cidade de São Paulo e que foram também os padrões adotados pela produção teatral. A análise da Sociedade de Cultura Artística é ocasião privilegiada para captar a gênese, os condicionantes e o desenvolvimento de “movimentos de renovação teatral” surgido no final da década de 1930 na cidade de São Paulo. O próprio Alfredo Mesquita contribui para esse entendimento. Após falar rapidamente sobre todos os espetáculos listados acima, ele trata da inspiração para a as suas fantasias dramáticas:

Em 1936, isto que aqui fica narrado, contava eu a sobrinha, sobrinho e seus amigos numa tarde de férias, na nossa fazenda da Louveira. Da beleza, do interesse, do divertimento daquelas representações. Com água na boca, como se costuma dizer, sugerem-me eles: porque gostando tanto de teatro como gosto, não tentaria criar um novo teatro amador em São Paulo? Acabar mesmo de fazer uma tentativa teatral com Procópio, que levara, no Teatro Boa Vista a minha primeira peça, *A Esperança da*

Família. Por que não organizar uma representação de amadores como aquelas em que não tomara parte, mas que deixaram tantas admirações e saudades?... Por que não? Ia tentar (Mesquita, 1967, p. 19-21).

Finalmente, vamos analisar a fantasia dramática *D. Branca*, que estreou no Teatro Municipal e foi levada em cena quatro vezes nos dias 14, 16, 17, 19 e 20 de dezembro de 1939. No programa da peça (que se encontra no acervo de Alfredo Mesquita) havia a ficha técnica em que eram descritos todos os membros que participaram da peça. A parte musical (composição e arranjo) ficou a cargo do maestro Souza Lima. As danças modernas foram ensaiadas por Louise F. Reynold. A execução musical foi feita pela Orquestra do Centro Musical de São Paulo; Jazz-band - “Juca e seus rapazes”. Os cenários foram executados por Léo Rossetti e Romulo Lombardi, com cortina de José Wasth Rodrigues. A *mise-en-scène* foi de responsabilidade de Alfredo Mesquita. Os móveis e objetos antigos foram cedidos por Carlos Vieira de Carvalho, Carolino Motta e Silva, Antonio Mendonça, Armando de Salles Oliveira, Alfredo Mesquita e Antonio Alves de Lima Jr. As vestimentas dos rapazes foram feitas por Mappin Stores; os efeitos de Luz, por Jorge Moraes, Joaquim Pesce e Americo Viola; Os ensaiadores foram Antonio Mendonça e Alfredo Mesquita; o ponto, Elio Pereira de Queiroz; finalmente, o programa, por Paulo Amaral.

Havia um “Bailado das lendas brasileiras” no meio do enredo da peça que possuía a seguinte ficha técnica: Libreto de Alfredo Mesquita; Música do Maestro Souza Lima; Cenário, máscaras e vestimentas de Clóvis Graciano; Coreografia de Chinita Ullman; Consultora técnica - Gilda de Moraes Rocha; Diretor geral - Alfredo Mesquita.

O Elenco da peça era o seguinte:

Dona Branca - Christiane de Lacerda Soares

Madrinha - Lygia Guimarães

Maria do Carmo - Irene de Bojano

Donana - Marina Freire Franco

Bebê - Bebê de Bojano

A cantora - Anitta Gonçalves Cacuri

A valsita - Maria Luiza Chiaffarelli

Genito - Décio de Almeida Prado

Dr. Guedes - Abílio Pereira de Almeida

Zé Matheus - Paulo Ribeiro de Magalhães

Dr. Barjonas - Barros Pinto

Roger - Marcel Avronsart

Tom - Alfredo Mesquita

Roberto - Roberto Machado de Campos

Os valsistas - Jorge Pacheco e Silva e Antonio Carlos Conceição¹⁷

O elenco era composto em sua maioria por pessoas que passaram pela Faculdade de Direito e pela Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo – filhos da elite “quatroncentona” e da nova elite italiana em ascensão. As danças foram ensaiadas nos salões do Trianon, cedidos por Vicente Rosati. Nos ensaios da parte falada, prestaram seu concurso os professores Paul Vanorden Shaw e George Raeders e o Dr. Antonio Mendonça (O Estado, 19 de novembro).

O texto da peça *D. Branca* nunca foi publicado e o texto não foi localizado nos diversos acervos pesquisados. A solução encontrada para descobrir o enredo da peça foi através das seções teatrais nos jornais do período. Um dia depois do espetáculo, no dia 17 de dezembro a seção “Palcos e Circos” do *Estado de S. Paulo* descreveu o enredo e a encenação da peça da seguinte forma:

O primeiro acto da colorida fantasia dramática de Alfredo Mesquita, que ontem à noite foi representada no Theatro Municipal, passa-se na varanda de typica fazenda do interior de S. Paulo, onde vivem “Madrinha” (sra. Lygia Guimarães), solteirona e protetora de uma numerosa família de afilhados. A suave “Maria do Carmo” (senhorita Irene de Bojano) e a trofega “Bebê” (senhorita Bebê de Bojano), suas afilhadas e o maneiroso e moleque criado “Zé Matheus” (sr. Paulo Ribeiro de Magalhães).

Alli vem ter mais um afilhado de “Madrinha”, um rapaz romântico e preocupado, “Genito” (sr. Décio de Almeida Prado), desejoso de permanecer na fazenda ao lado daquela que o criou ao longo do bulício de S. Paulo, onde o seu pai o obriga a dirigir fábricas e usinas. Neste ato, “Madrinha” a instâncias(?) de “Genito”, conta-lhe a história de “D. Branca”, o anjo bom dos maltratados escravos que o pai fazia trabalhar na fazenda do “Taperão”, em outros tempos. “D. Branca” morrera, mas o seu vulto claro, todas as noites, voltava à fazenda para cuidar dos que gemiam no tronco ou choravam na senzala. Quem a visse, porém, morreria. “Genito” confessa-lhe que desejaria ver “D. Branca” e “Madrinha” se angustia com a saúde do rapaz, sempre doentio, triste, pensando em fugir dos negócios para dedicar-se à poesia, contrariando o pae. Neste ato, os rapazes e moças comandados por “Roger” (Sr. Marcel Avronsart) e “Tom” (Alfredo Mesquita) dançam um movimento fox, “*so you left me for the leader of the swing band*”, ganhando calorosos aplausos da plateia. Finda-se o primeiro ato

¹⁷ O elenco de apoio era formado pelos seguintes indivíduos: *Moças*: Marina Crespi, Maria Matarazzo, Ely Nardi, Sylvia Cyrillo, Zulú Cerqueira Cesar, Alice do Amaral, Dora Caiuby, Marília Pederneiras, Anna Maria Sestini, Lucia Cordeiro, Vera Delamain, Lucia Malta Ferreira, Cecília Cardoso de Almeida, Maria Stella Cerqueira Cesar, Maria Guilhermina Alvarenga e Cecília Queiroz dos Santos. *Rapazes*: Gil de Souza Ramos, Pedro. B. Vicente de Azevedo, Nelson Speers, Ruy Affonso Machado, Alfredo Sestini, Julio Mesquita Neto, Emilio Hartenstein, Jorge Mendonça, Rodolfo Coimbra Neto, Guilherme Telles Rudge, Alcyr Toledo Leite, Francisco Sampaio Moreira, Luiz Mesquita, Gilberto Leite de Barros, Luiz de Almeida Salles.

quando “Genito”, da porta, completativamente olha o pôr-do-sol e entra “Zé Matheus” com o lampião, anunciando: “É noite, Nhonhô”.

O segundo ato apresenta a alcova do “Genito” vendada(?) por um véu que dá à scena uma ideia de visão. O moço, sentado à mesa, medita e escreve, enquanto por ele vela “D. Branca” (sra. Christina Lacerda Soares). Desaparece a cortina, acendem-se as luzes e entram em scena “Maria do Carmo” e “Zé Matheus”. “Genito” surpreende-os a espiar as suas coisas, e protesta contra a invasão, mas “Madrinha” fal-os reconciliar-se e lembra que “Maria do Carmo” e ele, quando eram pequenos, viviam às curras e sempre acabavam fazendo as pazes.

Conta o rapaz à “Madrinha” que sente o vulto de “D. Branca” a velar por ele quando escreve, que lhe é difícil viver, que parece estar sempre a romper véus e mais véus... Que haveria depois do último véu? Chega o pai de “Genito”, o “Dr. Guedes” (sr. Abílio Pereira de Almeida), que quer leva-lo de volta para a cidade, onde trabalhará na direcção das suas fábricas e abandonará as manias de fazer-se “escriptor”. Discutem, “Madrinha” intervém. “Genito”, que se recostara a janela, tem um ataque e cae. Cortina.

Sucedese a essa cena o bailado das “Lendas Brasileiras”, com música de Souza Lima. O palco representa o terreiro da senzala tendo ao fundo o portão por onde entram os escravos e, junto à boca de scena, um poço. Vêm-se escravos amarrados ao tronco. Tomam parte nesse bailado A Mucama - Irene de Bojano; A Iemanjá - Tuny Prado Uchoa; A Caapora, O Feitor, Mãe Preta, Pretinha, O Saci, O Lobisomem e os pretos e as pretas [Cita o nome de todos atores].

Com a aparição de D. Branca, finaliza-se essa cena, de grande efeito cênico e poderosamente coadjuvada pela música de Souza Lima. Ao levantar-se o pano para o terceiro acto de “D. Branca”, encontra-se em festas a “Fazenda do “Bom Café”. Na enorme varanda riquissimamente decorada, reúnem-se as moças e rapazes em vista ao velho solar. “Genito”, ao centro da mesa, suporta a festa e os remosques de “Bebê”.

A sra. Annita Gonçalves Cacuri canta a linda canção “Quem sabe?”, de Carlos Gomes, merecendo fortes palmas da assistência. As moças e os rapazes dançam a valsa “Amoureuse”, também de grande efeito.

Nessa dança tomam parte a sra. Maria Luiza Chiafarelli, e os srs. Jorge Pacheco e Silva e Antonio Carlos Conceição, como “solistas”; as senhoritas [cita mais nomes].

O “Dr. Guedes” insiste em levar de volta “Genito”, apesar da opinião contrária de “Madrinha”. “Maria do Carmo” e “Dr. Barjonas” (sr. José Barros Pinto). Quando saem todos(?), discutem pai e filho. “Genito” pede ao pai que compreenda: ele não tem muito tempo de vida, quer escrever, viver sossegadamente a sua vida... O “Dr. Guedes” não admite: na sua família nunca houve escritores! “Genaro” tem novo ataque. Vozes. Confusão. Cortina.

Passam as moças e os rapazes, Roberto Machado de Campos canta a emotiva canção “Bem-te-vi” de Mello Moraes, acompanhado por violões. O “Dr. Barjonas” e “Zé Matheus” passam a chamada de “Madrinha”. Sobe a cortina, vendo-se o quarto de “genito”. O moço está deitado. Em scena, o “dr. Barjonas”, “dr. Guedes” e “Madrinha”. A parede do fundo desloca-se, surge o terreiro da senzala e “Genito”, descerrando o “último véu”, vai ajoelhar-se aos pés de “D. Branca.” (Fonte: 17 de Dezembro - A Representação de gala, ontem a noite, da fantasia dramática “D. Branca”, de Alfredo Mesquita (Seção Palcos e Circos - Sem assinatura. O Estado de S. Paulo)

O enredo era uma espécie de glorificação de uma elite “quatroncentona” de São Paulo ligado a valores culturais dessa antiga elite. Gilda de Mello e Souza – que foi a consultora intelectual do espetáculo – escreveu no programa da peça aquele que talvez seja o primeiro texto publicado da futura socióloga (um texto bastante apologético ao folclore paulista):

Foi no velho engenho de açúcar ou na fazenda de café que a criança brasileira ouviu, com os olhos grandes de medo, as lendas de seu paiz. Quando a noite de perfumes esparramados descia sobre a senzala e os negros procuravam esquecer a trabalhadeira do dia nas cantigas e dansas da África distante, Mãe Preta vinha contar ao sinhosinho as

suas histórias maravilhosas. A fala macia e de érres brandos desfilava aos ouvidos atentos do menino as assombrações trazidas da África, que a sua mentalidade supersticiosa já misturara com as lendas indígenas ou portuguesas. E pelo escuro da noite, enquanto o sono não chegava, ficavam os dois com os olhos abertos e um medo solidário, espreitando aquele mundo assustador de fantasmas, de duendes e de monstros. A floresta e o mar eram os reinos encantados e misteriosos de seres malvados, poderosos, disformes ou lindos. Daí é que eles saíam, altas horas da noite, para amedrontar e perseguir os homens ou atraí-los para os seus domínios e depois perdê-los. Eram o caapora, o pai-do-mato, o curupíra, o boitatá, a mula-sem-cabeça, o lobishomem, o cabra-cabriola, o mão-de-cabelo, o papa-figo, a uiára, o kibungo, que formavam o mundo atormentado do menino brasileiro.

(...)

Mas tempo de Mãe-Preta já vai longe. Pela doçura da noite, o menino brasileiro não tem mais quem lhe conte as histórias. Que-dê a fala macia e de érres brandos? Que-dê a lenda dos portugueses e dos índios que a escrava misturava com os retalhos de suas superstições da África? Que-dê os fantasmas que pelos médos das noites compridas vinham dansar defornte de sinhosinho? - Não se perderam de todo... Ainda correm pelo Brasil. As crianças e os simples ainda sonham com êles. E os poetas também... (Programa da peça *D. Branca* - Acervo de Alfredo Mesquita)

A fantasia dramática *D. Branca* – que estreou no Teatro Municipal em 1939 – foi patrocinado pela Liga das Senhoras Católicas. A Liga foi criada em 1922 “para solucionar o problema de assistência e proteção aos menos favorecidos pela fortuna”. Como principal fundamento da sua existência, ela propunha-se assistir e amparar a mulher que necessitasse de auxílios materiais morais e espirituais tendo como presidente durante muito tempo Guiomar de Ataliba Penteado, e a diretoria era composta por diversas mulheres da elite paulistana. Essa organização matinha um restaurante feminino a preços populares, uma creche, escola para jovens mulheres e um departamento de menores abandonados. Além disso, a Liga também contava com atividades culturais: as conferências educativas, uma biblioteca e o patrocínio a diversas atividades culturais, inclusive algumas peças de teatro. A peça *D. Branca* fazia parte da campanha para ajudar os menores abandonados naquele ano de 1939 e os lucros seriam destinados ao Departamento de Menores da Liga das Senhoras Católicas. No dia 12 de dezembro de 1939 essa Liga utilizou o jornal *O Estado de S. Paulo* para falar da campanha aos menores abandonados e divulgar a peça de Alfredo Mesquita. Reproduzo um longo trecho do anúncio por ser representativo das mentalidades da elite paulistana no período que financiavam o teatro do polo amador-moderno:

São Paulo presta expressiva homenagem as obras de grande realização social, respondendo com galhardia e entusiasmo aos apelos da Liga das Senhoras Católicas, em prol dos seus 1.400 menores.

Sob os mais promissores auspícios, em meio aos louvores da metrópole paulistana, vemo-la espriar-se, a santa cruzada em prol dos pequeninos desamparados, porque a alma do paulista está sempre voltada às solicitações da bondade como o heliantho as irradiações do sol. Terra fecunda das bandeiras, aqui a sementeira do bem não se ostila em terreno sáfaro, crostado pelo minuano da indiferença, antes floresce e frutifica em douradas messes, que opulenta as arcas dos nossos tesouros morsos.

A Liga das Senhoras Católicas tomando a si o encargo de amparar e educar os menores abandonados, tem procurado, com a ajuda do povo de S. Paulo, levar avante este magno problema que é a preparação da primeira infância, a criança de hoje, o homem de amanhã. A criança bem nutrida e agasalhada, a criança cercada de carinhos e bons exemplos, a criança que possui um leito com alvos lençóis e um quarto arejado e ventilado, a criança que com cuidados maternos aprende a discernir o bem e o mal, a criança que tem uma área para brincar e uma igreja para orar; é a criança feliz e que jamais quebrará o ritmo harmonioso do progresso social com ímpeto de revolta e maldade; e assim são estas 1.400 criancinhas, que ontem sem teto e sem pão, jogados nos vícios das ruas, hoje, agasalhadas e nutridas, crescem forte e reconhecidas a esta sociedade que as proteja e auxilia, e mais tarde darão o seu trabalho e em seus esforços para a glória e para o poderio desta mesma sociedade que os tornou homem de valor e honestidade.

Povo magnânimo, o povo paulista traz a sabedoria do seu espírito e a cultura de sua inteligência filiadas as grandes ideias redentoras, e assim é que continuamos a ver a espontaneidade dos gestos dignificantes das tradicionais famílias bandeirantes e católicas, ocorrendo com donativos valiosos à campanha pró-menores abandonados.

Nota marcante e sensacional será o espetáculo grandioso na noite de 14 de dezembro, no nosso Theatro Municipal, em sarau de gala, para levar a cena a peça maravilhosa do notável comediógrafo dr. Alfredo Mesquita, escrita especialmente, pela pena vibrante e emocional deste talento, para a alma e a saudade da gente paulista.

Literalmente tomadas as frisas e os camarotes pelo “grand-monde” paulistano, pelas figuras mais representativas das colônias estrangeiras aqui domiciliadas, pelos nomes proeminentes dos estabelecimentos de crédito do país e pelo mundo artístico de S. Paulo, o espetáculo da noite de 14 será a maior expressão de beleza e elegância do “high-life” social, tendo para o máximo brilhantismo deste festival sido convidado o corpo consular, o mundo oficial e a comissão de representantes da imprensa da capital.

Festa comovente em prol dos menores abandonados, as poucas localidades restantes, devem ser adquiridas na Sede da Liga, à avenida Brigadeiro Luiz Antonio, 580, das 10 as 12 e das 14 as 18 (12 de Dezembro de 1939 - O Estado de S. Paulo - A Campanha Pró-Menores Abandonados - O Festival no teatro municipal e a “bola de neve” - um salão de chá que vai ser o rendez-vous da nossa alta sociedade)

Através desse anúncio podemos ter uma ideia do público que em 1939 costumava assistir aos “espetáculos de gala” dos grupos teatrais amadores que compunham “o ‘*grand-monde*’ paulistano: a) as figuras mais representativas das colônias estrangeiras aqui domiciliadas; b) os nomes proeminentes dos estabelecimentos de crédito do país; c) o mundo artístico de S. Paulo. Em outras palavras, o público do polo amador-moderno era composto, por um lado, por setores da elite econômica “quatrocentona” e estrangeira em ascensão da cidade de São Paulo e, por outro, pela elite intelectual e artística.

Na notícia que o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou no dia posterior à peça, percebe-se o teor dessas “festas de arte” que eram as fantasias dramáticas de Alfredo Mesquita:

Comoveu vivamente a numerosa o selecta assistência do Theatro Municipal, uma inesperada cena, fora do programa, no palco após o segundo ato. Um grupo de menores, pertencendo a cidade mantida pela Liga das Senhoras Católicas, entraram pelo palco, alinharam-se e, sob as palmas delirantes da assistência, fizeram chamar a cena o sr. Alfredo Mesquita, o maestro Sousa Lima e todos os que, de uma forma ou de outra, emprestaram o seu concurso a representação.

E o menor petiz do grupo, diante do microfone que lhe seguravam, leu, emocionado, um discurso de agradecimento ao autor de D. Branca, referindo-se carinhosamente ao Dr. Júlio Mesquita, seu progenitor, que tão alto elevou o jornalismo brasileiro, fazendo obra de sadio patriotismo e reconfortante generosidade.

E em lembrança daquela festa de arte, que ia beneficiar sobremaneira o Departamento de Menores da Liga das Senhoras Católicas, os petizes entregavam-lhe três volumes, prova de seu afeto e de sua gratidão. Uma salva de palmas longa e calorosa, partindo do palco e da plateia, encerrou essa cena inesperada e comovente (17 de Dezembro - A Representação de gala_ ontem a noite_ da fantasia dramática “D. Branca”_ de Alfredo Mesquita (Seção Palcos e Circos - Sem assinatura) - O Estado de S. Paulo).

A crítica publicada no Estadão no dia seguinte é bastante elogiosa à peça, ao autor e ao enredo:

Nos tres actos de “D. Branca”, tecidos em torno do antagonismos de duas mentalidades, a do pae, homem de industria e commercio, que não pode compreender como uma vida se preencha sem a integral preocupação da posse dos bens materiais, e a do filho, poeta, literato e sonhador; a nossa velha vida de família nos aparece na sua formosa singeleza, toda bondade e virtude, medrando bem ao lado da vida moderna com seus estouvamentos e audácias, assim bem é ali exhibido o quadro da nossa actualidade social.

Mas, é evidente que o autor não quis escrever peça eivada de philosophia, pejada, de diálogos massantes, em que duas correntes antagonicas se chocam e debatem suas excelências, segundo as tem por ponto líquido os personagens que as encarnam. Se a tese é ligeira e habilmente exposta ao espectador, no desdobrar dos actos, e D. Branca, dando corpo e vida a um sonho do moço poeta, no palco aparecem as velhas lendas que embalaram a infância de nossa gente, transmitidas, de geração em geração, através das histórias que nos contaram nossos avós e nossas mães pretas. E então, o segundo ato, se faz o mais interessante, movimentado e brilhante da peça, porque nelle, musicado e ritmado, vive todo nosso tão interessante folclore, todo eivado do indianismo e de africanismo, velho como o Brasil, mas que não morreu ainda e que não morrerá nunca.

E lá aparece a velha senzala dos tempos da escravidão com suas danças exóticas, com a visão do Sacy Pererê, do Caapora, da Mula sem cabeça, da Yára que surge do tanque da fazenda, invocada pela magia da feiticeira, linda, radiante e consoladora das desvendutas almas dos inditosos escravizados. Que lindos bailados, sob o rythmo de velhas músicas populares! Que lindos cenários e que desempenho admirável aos seus papéis e as suas danças, produziram nossos artistas e os nossos preciosos amadores de teatro.

Tudo encanta, tudo seduz em “D. Branca” de Alfredo Mesquita e o espectador dominado pela beleza e pela originalidade do espetáculo, chega, por fim, À cortina final, que é um deslumbramento de scenographia, obra bem digna do nosso mestre de pintura, que é Jorge Wash Rodrigues” (Fonte: 14 de Dezembro - A Campanha de 1939 pros Menores Abandonados - D. Branca - Sem assinatura - p. 7 - O Estado de S. Paulo)

Diante do que precede, conclui-se que havia claramente uma homologia entre as esferas de financiamento, produção, difusão, recepção e consagração das peças do polo amador-moderno erudito. Todas essas instâncias eram compostas pelos membros da mesma elite ilustrada. O financiamento ficava à cargo da Sociedade de Cultura Artística e da Liga das Senhoras Católicas; os produtores e principais artistas eram Alfredo Mesquita, como diretor e,

como atores, Abílio Pereira de Almeida, Marina Freire, Décio de Almeida Prado, Irene de Bojano, Lygia Guimarães; da música, encarregava-se Souza Lima; dos cenários, Clóvis Graciano e Wash Rodrigues; da dança, Louise Reynold e Chinita Ullman; do figurino, Mappin Stores e Clóvis Graciano; dos móveis, Carlos Vieira de Carvalho, Carolino Motta e Silva, Antonio Mendonça, Armando de Salles Oliveira, Antonio Alves de Lima Jr. Mesmo os figurantes eram membros alta sociedade paulistana. A difusão se dava através do Teatro Municipal e a propaganda, pelos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Correio Paulistano*; o público era também articulado pela Liga das Senhoras Católicas e pela Sociedade de Cultura Artística, além de familiares do grande elenco. A consagração – através da crítica – vinha através da Faculdade de Filosofia, por pessoas como Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado, Esther Mesquita e Paulo Amaral. São esses agentes e instituições que compõem o movimento de renovação teatral da década de 1940.

A Forma da fantasia dramática *D. Branca* pode ser compreendida devido ao tipo de financiamento e circulação que as peças do polo amador-moderno estavam condicionadas na gênese de uma modalidade teatral que ainda não tinha se consolidado na cidade de São Paulo. A forma é bem próxima aos saraus artísticos/literários que a Sociedade de Cultura Artística realizava na cidade de São Paulo. Isso garantia o financiamento para as peças e o público.

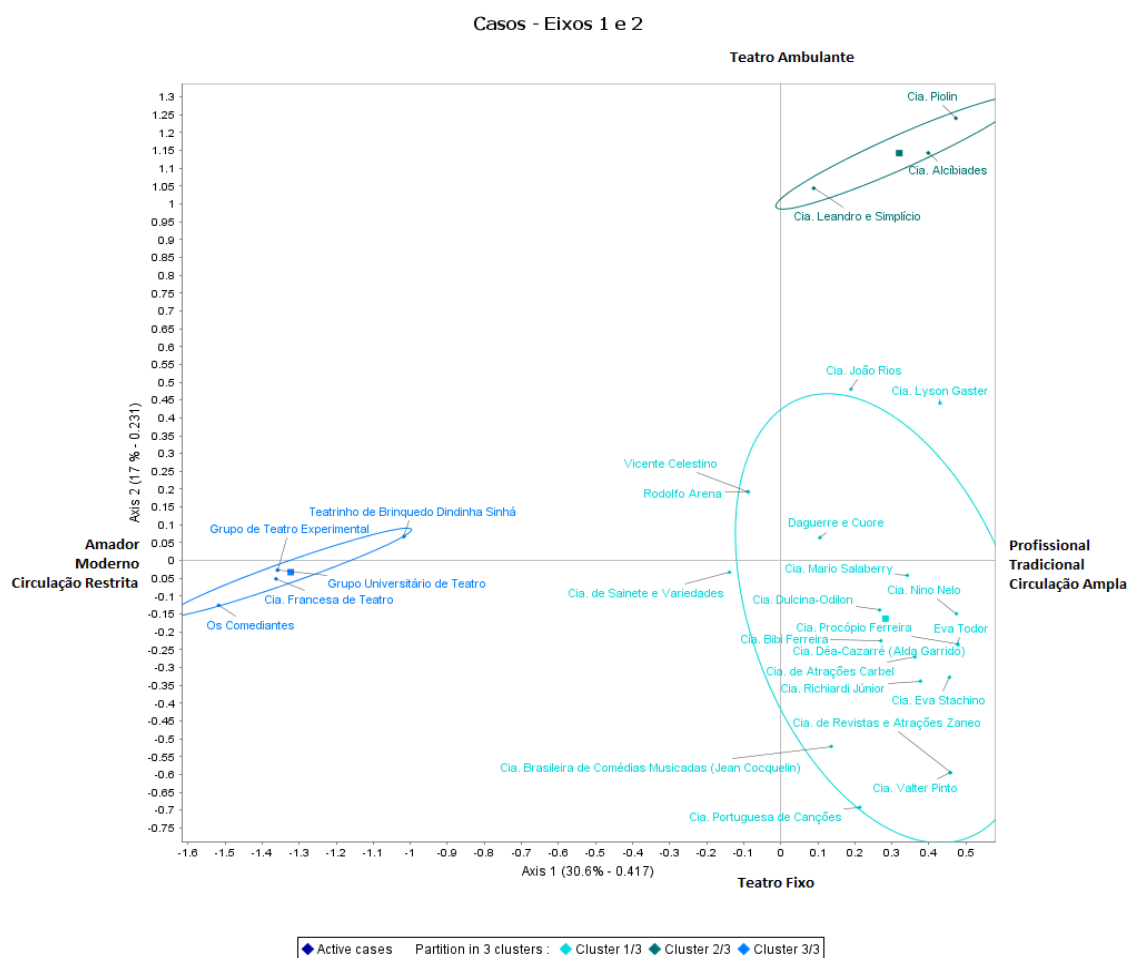
Como vimos é em *D. Branca* que os principais agentes do “movimento de renovação teatral” se encontram, as principais instituições de financiamento, produção, difusão, consagração que marcarão o polo já se encontram aí presentes. O “movimento de renovação” se liga, assim, a uma linhagem do teatro de elite na cidade de São Paulo que passava por fora do modernismo de 22. E o programa político cultural nesse período seria o do teatro como um grande encontro da elite paulista para celebrar seu passado e fortalecer laços com novos agentes: elite intelectual e elite estrangeira em ascensão. Essa peça permite captar a gênese das características do movimento que se firmará nos anos 1940.

2 O UNIVERSO TEATRAL EM 1944

Consolidação do Polo Amador-Moderno de circulação restrita: O Grupo de Teatro Experimental (GTE) e o Grupo Universitário de Teatro (GUT)

No levantamento realizado nas seções teatrais dos principais jornais do período foram identificadas vinte e nove companhias teatrais que se apresentaram na cidade de São Paulo no ano de 1944. Após aplicar a técnica de Análise de Correspondências Múltiplas essas companhias teatrais foram agrupadas em três diferentes polos, os que nomeei de: *Polo Profissional-Traducional de circulação ampla* (vinte companhias); 2) *Polo Profissional-Traducional ambulante de circulação ampla* (três companhias) e 3) *Polo Amador-moderno de circulação restrita* (cinco companhias). O Gráfico 3 (gráfico de casos) ilustra a posição das companhias no espaço social e o agrupamento das companhias (*cluster*) em cada polo teatral.

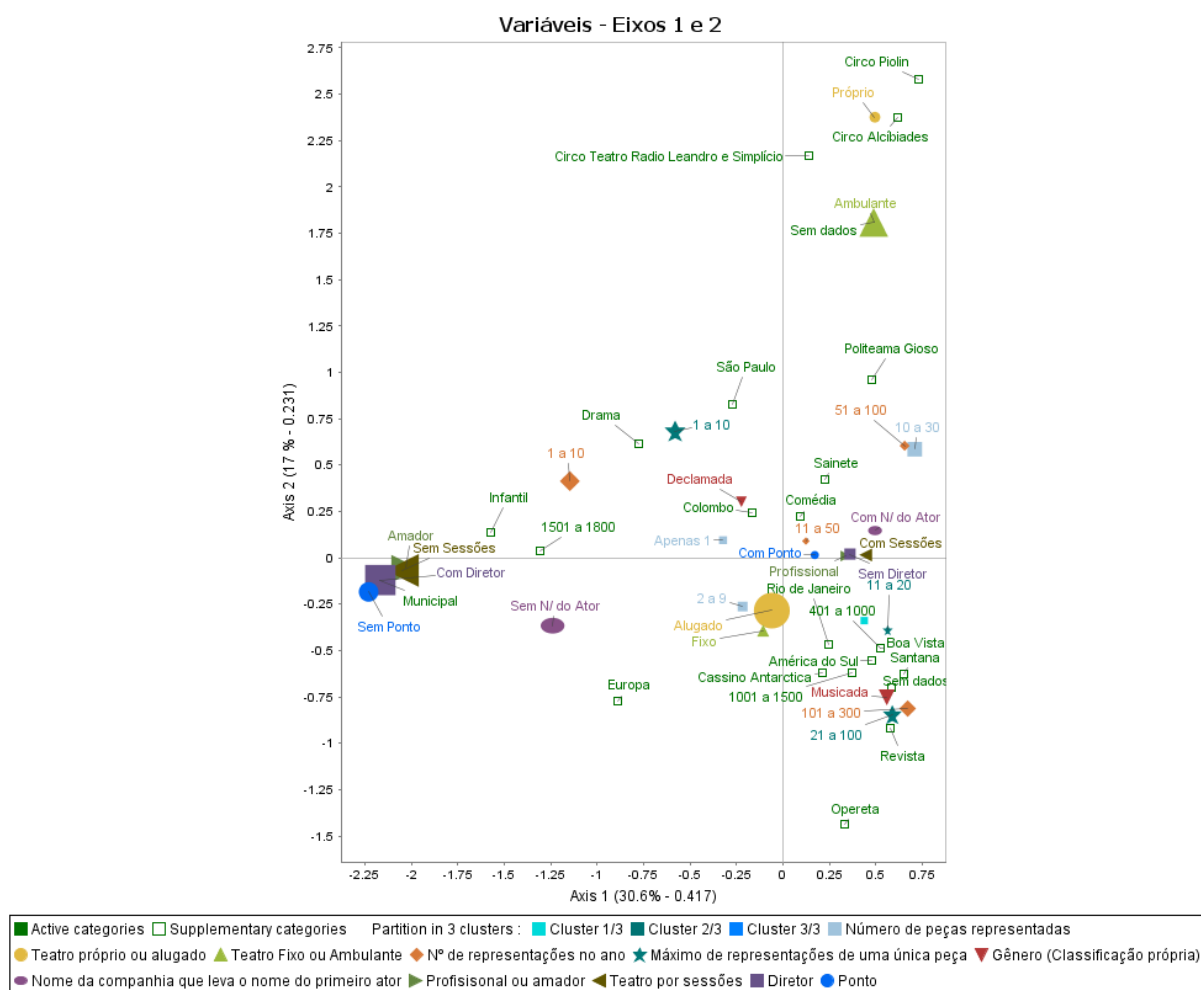
Gráfico 3 – Distribuição posicional das companhias em polos teatrais (1944)



Fonte: Elaboração própria

O gráfico 4 (gráfico de variáveis) ilustra por sua vez as propriedades sociais (variáveis) e as informações posicionais que contribuíram para distribuir as companhias no espaço social.

Gráfico 4 – Propriedades sociais que contribuíram para formação dos eixos (1944)



Fonte: Elaboração própria

De partida, detenhamo-nos sobre o Eixo 1, na horizontal. As propriedades sociais (variáveis) com maior contribuição para a posição nesse eixo estão relacionadas a profissionalização (companhia profissional ou amadora), circulação (ampla ou restrita) e práticas teatrais consideradas modernas ou tradicionais. À esquerda do gráfico encontram-se as companhias com menor grau de profissionalização (portanto, amadoras), com práticas modernas e que possuíam circulação restrita; à direita do gráfico encontram-se as companhias com maior grau de profissionalização, com práticas tradicionais e que possuíam circulação ampla (acerca das propriedades sociais de cada modalidade ver a introdução do capítulo 1).

Já o Eixo 2, que se encontra na vertical, as propriedades sociais (variáveis) com maior contribuição para a posição nesse eixo estão relacionadas as companhias se apresentarem em teatro físico ou ambulante. Na parte superior, encontram-se as companhias que se apresentavam em teatros ambulantes como circos e pavilhões e abaixo do gráfico as companhias que se apresentavam nos teatros físicos tradicionais

Diante dessa configuração, podemos entender as polarizações expressas no Gráfico 3 em que o *Polo Profissional-Traducional de circulação ampla* se posiciona a direita e abaixo do gráfico; o *Polo Profissional-Traducional ambulante de circulação ampla* se posiciona à direita e acima do gráfico; e o *Polo Amador-Moderno de circulação restrita* se posiciona a esquerda e abaixo do gráfico.

No ano de 1944 havia passado cinco anos do universo teatral analisado no capítulo anterior. O *Polo Profissional-Traducional de circulação ampla* ainda dominava o universo teatral, a novidade é que não houve turnê de companhias europeias, provavelmente por complicações devido a segunda guerra mundial. Devido a esse motivo também as companhias do *Polo-Profissional Moderno de circulação média* que era composto somente por companhias europeias praticamente desapareceu do universo esse ano, só havia uma companhia. Porém, aparece uma novidade, o *Polo Profissional-Traducional Ambulante de circulação ampla* composto por companhias paulistas se apresentavam es teatros ambulantes como circos e pavilhões. E por sua vez o *Polo Amador-Moderno de circulação restrita*, objeto desta dissertação, está consolidado principalmente com a atividade de duas companhias que serão o tema desse capítulo: O *Grupo de Teatro Experimental (GTE)* dirigido por Alfred Mesquita e o *Grupo Universitário de Teatro (GUT)* liderado por Décio de Almeida Prado. A análise desses dois grupos amadores serão o centro desse capítulo, porém antes vamos abordar rapidamente os três polos teatrais de 1944.

2.1 Os três polos do Universo Teatral no ano de 1944

O *Polo Profissional-Traducional de circulação ampla* ainda era o polo dominante no universo teatral de 1944. Na *Tabela 8* encontra-se a descrição das companhias acopladas a esse polo bem como informações sobre local de origem, os teatros em que se apresentaram, o gênero das peças e a quantidade de representações feitas por ano:

Tabela 8. Companhias teatrais do polo Profissional-tradicional de circulação ampla que se apresentaram em São Paulo no ano de 1944

Polo	Companhia	Nacionalidade	Teatro	Gênero	Nº de representações no ano
Profissional- Tradicional de circulação ampla	Cia. Procópio Ferreira	Rio de Janeiro	Santana	Declamado	299
	Cia. Déa-Cazarré (Alda Garrido)	Rio de Janeiro	Boa Vista	Declamado	262
	Cia. Eva Todor	Rio de Janeiro	Santana	Declamado	138*
	Cia. Valter Pinto	Rio de Janeiro	Santana	Musicado	128
	Cia. Mario Salaberry	Rio de Janeiro	Boa Vista	Declamado	88
	Cia. Brasileira de Comédias Musicadas (Jean Cocquelin)	Rio de Janeiro	Boa Vista	Musicado	86*
	Cia. Eva Stachino	Rio de Janeiro	Cassino Antarctica	Declamado	63*
	Cia. Dulcina-Odilon	Rio de Janeiro	Santana	Declamado	49*
	Cia. Bibi Ferreira	Rio de Janeiro	Boa Vista	Declamado	34*
	Cia. Vicente Celestino	Rio de Janeiro	Colombo	Declamado	5
	Cia. Nino Nelo	São Paulo	Colombo e Oberdan	Declamado	131
	Cia. Lyson Gaster	São Paulo	Politeama Gioso	Musicado	49
	Cia. João Rios	São Paulo	Politeama Gioso	Declamado	17
	Cia. de Sainete e	São Paulo	Colombo	Musicado	11

	Variedades				
	Cia. Rodolfo Arena	São Paulo	Colombo	Declamado	6
	Cia. Argentina de Grandes Revistas e Atrações	Argentina	Cassino	Musicado	177
	Cia. de Revistas e Atrações Zaneo	Argentina	Boa Vista	Musicado	64
	Cia. Daguerre e Cuore	Uruguai	Cassino, Boa Vista e Santana	Declamado	14
	Cia. Portuguesa de Canções	Portugal	Cassino e Colombo	Musicado	105
	Cia. Richiardi Júnior	Sem dados	Cassino	Musicado	39
				<i>Total de apresentações:</i>	1.765

Fonte: Elaboração própria

As propriedades sociais do *Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla* em 1944 diferem pouco de 1939 (Ver capítulo anterior). Dessa vez o polo é composto por 20 do total das 29 companhias que se apresentaram em São Paulo no ano de 1939, representando assim 69% das companhias – 10% maior. As companhias situadas no polo em questão foram responsáveis por 1.765 apresentações, maioria absoluta das apresentações de 1944. Quanto à proveniência, o Rio de Janeiro lidera com 10 companhias, seguido por São Paulo com 5 companhias, América do Sul (novidade) com 3 companhias e Europa com apenas 1 (uma companhia não conseguiu identificar a origem). Entre os teatros em que as companhias se apresentavam continuam sendo o Boa Vista, Santana, Cassino, as novidades são o Politeama Gioso e o Oberdan (cine teatros alugados pelas companhias paulistas daquele ano). As Companhias com mais apresentações continuam as mesmas de 1939.

As companhias associadas ao *Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla*, posição intermediária no universo teatral de 1944 eram as seguintes:

Tabela 9. Companhias teatrais do polo Profissional-tradicional Ambulante de circulação ampla que se apresentaram em São Paulo no ano de 1944

Polo	Companhia	Nacionalidade	Teatro	Gênero	Nº de representações no ano
Profissional- Tradicional ambulante de circulação ampla	Cia. Piolin	São Paulo	Circo Piolin	Declamado	91
	Cia. Alcíbiades	São Paulo	Circo Alcíbiades	Declamado	28
	Cia. Leandro e Simplício	São Paulo	Circo Teatro Radio Leandro e Simplício	Declamado	5
				<i>Total de apresentações:</i>	124

Fonte: Elaboração própria

Aqui seria de suma importância uma análise detalhada do Circo-Teatro na cidade de São Paulo, que não consegui fazer nessa pesquisa. No entanto, queria destacar duas coisas: em 1944 essa posição ainda era somente ocupada por companhias de tradição circenses, são palhaços como o famoso Piolin, Alcibiades e Leandro e Simplicio que se localizam nessa posição, porém em 1949, as companhias paulistas do *Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla* com a impossibilidade de utilizarem os poucos teatros físicos devido a concorrência com o cinema e com as companhias cariocas e estrangeiras só restaram esses espaços ambulantes para se apresentarem, companhias que fizeram muito sucesso no passado como Nino Nello, Lyson Gaster, João Rios etc.

Por fim temos o *Polo Amador-Moderno de circulação restrita*. Ele era composto pelas seguintes companhias:

Tabela 10. Companhias teatrais do polo Amador-Moderno de circulação restrita que se apresentaram em São Paulo no ano de 1944

Polo	Companhia	Nacionalidade	Teatro	Gênero	Nº de representações no ano
Amador-Moderno de circulação restrita	Grupo de Teatro Experimental	São Paulo	Municipal	Declamado	4
	Grupo Universitário de Teatro	São Paulo	Municipal	Declamado	1
	Teatrinho de Brinquedo Dindinha Sinhá	São Paulo	Cassino Antartictica	Declamado	1
	Os Comediantes	Rio de Janeiro	Municipal	Declamado	11
Profissional-Moderno de circulação restrita	Cia. Francesa de Teatro	França	Municipal	Declamado	10
<i>Total de apresentações:</i>					24

Fonte: Elaboração própria

As propriedades sociais são as mesmas que foram descritas para o polo no universo teatral em 1939. Porém três novidades surgem nesse polo em 1944: a) A presença de uma companhia carioca: os Comediantes; b) A única companhia estrangeira moderna que se apresentou esse ano em São Paulo, mesmo profissional mas como dissemos por ser a única companhia a se apresentar na cidade esse ano as propriedades sociais foram bastante comuns aos demais amadores: Cia Francesa de Teatro; c) Dois grupos amadores pertencentes ao movimento d renovação teatral se consolidam no cenários. O GTE criado em 1942 e o GUT criado em 1943.

Também seria de suma importância um estudo detalhado sobre a temporada de 1944 dos Comediantes nos palcos paulistanos, também não foi possível realizar. Só frisar que a temporada dessa companhia que é considerada o marco da renovação teatral para o Brasil, ao apresentar Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues no Teatro Municipal em São Paulo causou um grande frisson nos meios da elite ilustrada paulistana.

Agora passamos finalmente para análise dos dois grupos centrais do movimento de renovação teatral da cidade de São Paulo, o GTE e o GUT.

2.2 *O Grupo de Teatro Experimental (1942-1949)*

O *Grupo de Teatro Experimental (GTE)* foi criado em 1942 e durou até 1949. Fundado oficialmente sob direção de Alfredo Mesquita, foi o grupo amador do *Polo Amador-Moderno de circulação restrita* com maior tempo de atividade e que representou mais peças. Composto por atores amadores recrutados da alta sociedade paulistana, a maioria deles participaram das fantasias dramáticas que Alfredo escreveu e encenou no final da década de 1930. A sede do grupo era na famosa Livraria Jaraguá. O Grupo também contava com a seguinte equipe técnica para realizar suas peças: o cenarista Clóvis Graciano, o maestro Souza Lima, a coreógrafa Chinitta Ulmann, tradutores como Esther Mesquita, Antonio Candido, Gilda de Melo e Souza etc. Assim como em suas fantasias dramáticas, Alfredo Mesquita conseguiu mobilizar uma rede ampla de indivíduos para sua iniciativa teatral.

Em 21 de agosto de 1943 é publicado uma matéria no Estado de S. Paulo intitulado “*GRUPO DE TEATRO EXPERIMENTAL: Os objetivos e atividades dos amadores de teatro de São Paulo*” onde tratava dos objetivos do recém-criado GTE:

O “Grupo de Teatro Experimental” foi fundado em S. Paulo por uma turma de gente moça, amadora de teatro. Não se sabia ao certo o que se ia nem o que se queria exatamente fazer, não havendo um plano preestabelecido. Havia apenas amor ao teatro, boa vontade, vontade de trabalhar, de começar a fazer alguma coisa em favor do bom teatro.

Ora, logo na primeira reunião impôs-se o que era evidente: sem um programa é que não se poderia fazer coisa alguma. José Eduardo Fernandes foi, pois, encarregado de apresentar um programa mínimo, um projeto de estatutos a ser discutido. Assim foi feito, emendas foram sugeridas e aceitas. Fez-se então a eleição da primeira diretoria.

Destacamos o seguinte tópico do art. 1 dos Estatuto: “**O estudo por parte dos seus associados da arte teatral** e da difusão das diversas modalidades dessa arte perante o público não só de S. Paulo, como provavelmente, no interior do Estado e no resto do país, onde a encenação de peças que foram julgadas condizentes com o espírito da sociedade serão levadas pelos seus sócios”. Também se cogitou de “**estudos e incremento das diversas técnicas relativas ao teatro, como cenografia, cenoplastia etc.**”.

[...]

A primeira peça *O soldado de choloate* de Shaw e a segunda *A quoi revent* de Musset se impuseram por força das circunstâncias. **O ideal do Grupo era porém fazer teatro nacional, apresentando peças nacionais e em português. Discutiu-se muito o assunto, procurou-se, e não se encontrou nada. Levar peças já levadas por profissionais e além do mais sem valor artístico, literário ou de atualidade, não valia a pena.** As duas peças foram então levadas, infelizmente, em idiomas estrangeiros.

[...]

Foi organizado o seguinte programa para o ano de 1943, sendo que ainda na falta de peças nacionais, levar-se-ão traduções: 1º *A sombra do mal* de Lenormand e 2º *Asmodeu* de Mauriac.

As finalidades do “grupo de Teatro Experimental” são criar um teatro nacional o que já não é sem tempo. Com peças, autores, atores, tudo nacional. **Criar também um público que entenda, tenha interesse, goste de teatro. Se o público ainda não gosta é preciso que fique gostando. É uma necessidade ter um teatro como todos os países tem os seus. Teatro de arte, de arte e não de comércio.** No Rio há grande interesse pelo teatro de amadores que o governo subvenciona. Em S. Paulo criou-se ultimamente o “Teatro Universitário” que tanto êxito tem tido pelo interior e que em breve estreará na capital (O Estado de S. Paulo, 21 de agosto de 1943).

Aqui fica claro o programa defendido pelo grupo, gostaria de destacar algumas coisas: a dicotomia “teatro de arte x teatro de comércio”; propunham um repertório diferente do que vinha sendo encenado pelas companhias profissionais; o estudo da arte teatral por parte dos atores; cuidar da técnica teatral; fazer um “teatro bem feito”; nacionalizar o teatro (esse era o programa de Louis Jouvet, a lição que ele deixou para os amadores em sua visita em 1942¹⁸); educação teatral do público; “necessidade de criar um teatro como todos os países tem os seus” significa substituição de importação de um tipo de teatro feito nas grandes capitais do mundo, principalmente da Europa.

Ao todo o Grupo de Teatro Experimental apresentou 8 temporadas com 13 peças diferentes em 8 anos:

1942: 1º Programa

À quoi rêvent les jeunes filles de Alfred Musset e *The Chocolate Soldier* de Bernard Shaw

1943: 2º Programa

À Sombra do mal de Lenormand

1944: 3º Programa

Fora da Barra de Sutton Vane e *Heffeman* de Alfredo Mesquita

1945: 4º Programa

¹⁸ No projeto original da dissertação nomeei os “renovadores teatrais” de “Jouvetianos”, o plano inicial era compreender a influência de Louis Jouvet com muito mais afinco do que o tempo permitiu. Para ler mais sobre as influências de Louis Jouvet ao movimento de renovação teatral ver o capítulo “Louis Jouvet e Henriette Morineau: franceses na renovação teatral brasileira” do livre *Intérpretes da Metrópole* de Heloísa Pontes (2010)

Os pássaros de Aristófanes; *O Avarento* de Molière; *A Bailarina solta no mundo* de Carlos Lacerda e *O Improviso do GTE* de Alfredo Mesquita.

1946: 5º Programa¹⁹

As alegres comadres de Windsor de William Shakespeare e *Pif-Paf* de Abílio Pereira de Almeida

1948: 6º Programa

A margem da vida de Tennessee Williams e *A mulher do Próximo* de Abílio Pereira de Almeida

1949: 7º Programa

Pif-Paf de Abílio Pereira de Almeida e *A mulher do Próximo* de Abílio Pereira de Almeida

Todos os programas com exceção do de 1949 (realizado no TBC) foi realizado no Teatro Municipal sob auspícios da Sociedade Brasileira de Comédia. Ao todo foram encenadas oito peças de autores estrangeiros clássicos ou contemporâneos e cinco de autores nacionais. A escolha das peças estrangeiras deve ter se dado porque em sua maioria foram encenadas pelos grupos franceses do polo moderno a qual Alfredo Mesquita tinha referência (Copeau e Jouvet) e duas delas a de Sutton Vane e a de Tennessee Williams, Mesquita assistiu em sua visita aos Estados Unidos no circuito Broadway. As peças foram traduzidas por sua irmã Esther Mesquita ou pelos intelectuais do Grupo Clima: Antonio Candido, Ruy Coelho e Gilda de Mello e Souza.

A primeira peça apresentada pelo grupo foi *The Chocolat Soldier* de Bernard Shaw e a segunda peça *À quoi rêvent les jeunes filles* de Alfred Musset, ambas no idioma original, isso mostra que os membros do grupo e seu público dominavam duas línguas estrangeiras (a maioria dos institutos de educação de elite na época se ensinava francês, uma verdadeira francofilia entre a elite ilustrada paulistana). O segundo Espetáculo começava com uma conferência de Alfredo Mesquita sobre Musset. Ele de casaca e gravata branca, na frente do pano. Depois Irene Bojano recitava o poema de Musset “*Nuit d’Aout*” (noite de maio). Jean Mayer recitava com ela. Só depois começava a peça. Antonio Candido que vivera em Paris e era fluente em francês era o ponto de apoio da peça. A peça era um sarau da Sociedade de Cultura Artística intitulado

¹⁹ Em 1947 houve um Release do programa e 1946 com as peças *O Avarento* de Molière; *A Bailarina Solta no Mundo* de Carlos Lacerda e *Pif-Paf* de Abílio Pereira de Almeida.

“Sonho Romântico” aconteceu nos dias 7 e 9 de dezembro destinado aos sócios da Sociedade. O programa além de teatro havia música e dança.

“A ‘Mise-en-scène’ é do conhecido escritor Alfredo Mesquita; a música, inteiramente de Debussy; a orquestra, do Sindicato dos Músicos de São Paulo; a regência do consagrado maestro Souza Lima; os cenários de Rebolo Gonçalves; as ‘entrées de ballet” das alunas da Escola de Dança Chinita Ulmann; a representação teatral, de um grupo de moças e rapazes da nossa sociedade. O primeiro espetáculo será reservado aos sócios da referida Sociedade; o segundo, porém, será destinado ao grande público de S. Paulo, não só para gozar essa noite de verdadeira arte, como ainda, e principalmente, porque se trata de realização em benefício da benemérita Cruz Vermelha Brasileira” (Anúncio da SCA no Estado de S. Paulo em 03 de dezembro de 1942.

É o seguinte o programa dessa festa de arte:

1ª parte – Abertura – “Alfred de Musset” – Conferência de Alfredo Mesquita.

“La Nuit d’Aout” – Poema de Alfred de Musset – Personagens: La poete – Jean Meyer; Le Muse – Irene de Bojano.

2ª parte – Introdução por Alfredo Mesquita

“A quoi revent les jeunes filles” – Comédia em um ato de Alfred de Musset (O estado de sp. Paulo, 06 de dezembro)

Na temporada de 1945 o GTE encenou três textos no mesmo programa: *Os pássaros* de Aristófanes; *O Avarento* de Molière e *A Bailarina solta no mundo* de Carlos Lacerda. Completava o programa *O Improviso do GTE*, improvisação destinada a sensibilizar o público com relação às precárias condições em que trabalhavam os amadores, principalmente pela falta de recursos financeiros. O empresário Franco Zampari foi o único presente a sensibilizar com o grupo e assinar um cheque destinado a atividades teatrais do grupo. A maioria dos depoimentos diz que nessa ocasião já surge em Franco Zampari a ideia de criar um teatro para a apresentação dos grupos amadores em São Paulo.

Encontrei um documento de oito páginas datilografadas no acervo de Alfredo Mesquita intitulado “Notas e observações sobre a temporada de 1945 – Grupo de Teatro Experimental” onde o diretor do GTE faz um balanço da temporada de 1945 e discute os próximos passos da Companhia.

A temporada de 1945 foi, sem menor dúvida, um grande êxito: em 1943, uma peça (sic), em 1944 duas, em 1945 três: progresso numérico, de execução e interpretação, canetunado-se, este, de 44 a 45. Sucesso monetário, idem. Este fica a o cargo do Mattoso que apresentará esses resultados oportunamente [Colocar mais a frente?]. Logo o esforço vale a pena. Se Vale!!

[...]

E quero dar a minha opinião sobre a nossa maneira de fazer teatro.

Há duas espécies de teatro: o digestivo e o cultural. Aceito o primeiro, gosto dele, acho bom e tudo mas é comercial. Pessoalmente quero fazer o segundo. Acredito nele, apesar de opinião contrária de Abílio. E, já que não temos fins comerciais, temos um fim cultural, bem mais elevado.

Nesse teatro cultural, vejo duas qualidades de peças a serem representadas:

1º - peças brasileiras, modernas. São o futuro do nosso teatro, mesmo que sejam ligeiras, tipo “A Bailarina”. Prestigiar mais autores nacionais,

2º peças clássicas: Divulgação, cultura, Escola de teatro, experiências. É asneira dizer que não é moderno. É experimental por excelência, tudo que há de mais moderno. Repito: teatro de Vanguarda francês, Inglês, Americano e mesmo Russo. O modernismo está na maneira de fazer. Os nossos “Pássaros” foram moderníssimos. Apoio dos intelectuais e do público: tudo que há de mais inédito [...], basta ver o êxito. Décio, que sabe, faz Gil Vicente. Ele faz questão de ser Universitário, nós não, somos mais livres.

Minha posição no júri da seleção: Farei parte em igualdade de condições.

Como ensaiador: Não posso ensaiar peça que não me agrade: exemplo: Oscar Wilde, que detesto, não daria certo, ou comediuzinha francesa ou americana: gosto de assistir, divertem-me mas não me interessam, eu, como já disse, tenho um fim fazendo teatro, não penso só em me divertir, passar tempo.

[...]

Final

Quero trabalhar, ajudar, fazer o que for possível, como fiz até agora, mas sem me esfalafar, me matar, me aborrecer como tem acontecido. Acho, mesmo, que mereço um pouco mais de boa vontade e de camaradagem de quem, penso, só tem recebido de mim demonstrações de amizade e paciência.

As probabilidades são grandes: construir um teatro para o Grupo de Teatro Experimental que sirva a todos os amadores: Décio, Eagling, e outros que apareçam, mas, para que isso aconteça, para que continuemos a trabalhar juntos, tenho que impor certas condições, já expostas, mas que são para mim *sene qua non*:

1º - As mais importantes: organização de publicidade e propaganda.

2º - Organização de auxiliares para trabalhos menores, conforme expux.

3º - Reorganização de diretoria com mudanças e criação de novos cargos.

4º - Importantíssimo – Disciplina entre os atores.

F I M

Nesse manuscrito dá para se ter uma ideia da estrutura interna do GTE e ter mais clareza das ideias teatrais de seu líder Alfredo Mesquita. A oposição se dá em um Teatro com fins comerciais (“teatro digestivo”) x Teatro com fim cultural (“um fim bem mais elevado”) e aparece a sua desavença com Abílio Pereira de Almeida. Abílio foi o escritor da peça de maior sucesso do GTE, *Pif-Paf*, também escreveu a peça *A mulher do próximo*. Eram comédias ligeiras de crítica de costumes da elite financeira paulista.

No ano de 1948 o GTE estreia a peça de Tennessee Williams *A margem da vida* no Teatro Municipal, a peça marca a revelação de Nydia Lícia. E logo em seguida é a companhia que inaugura o TBC com a peça *A mulher do próximo* de Abílio Pereira de Almeida tendo Cacilda Becker como protagonista. Em 1949 o GTE encena suas últimas encenações *Pif-Paf* e a *Mulher do Próximo* em uma temporada no Rio de Janeiro.

Uma das coisas mais impressionantes das companhias amadoras do *Polo Amador-Moderno de circulação restrita* é o número de atrizes e atores que nelas passaram. Por meio dos programas das peças presentes nos acervos de Alfredo Mesquita e Abílio Pereira de

Almeida conseguiu mapear todos os nomes das atrizes e dos atores que passaram pelo GTE e a quantidade de programas teatrais em que participaram.

Atrizes e atores do Grupo de Teatro Experimental (GTE)

Total de programas teatrais: 7 programas realizados de 1942 a 1949

Número total: 66 atrizes e atores

Participaram de 6 Programas

Abílio Pereira de Almeida*

Marina Freire Franco*

Participaram de 5 Programas

Carlos Vergueiro*

José de Barros Pinto*

Participaram de 4 Programas

Delmiro Gonçalves*

Maurício Barroso*

Peter da Silva Prado

Paulo Mesquita Mendonça

Helenita de Queirós Matos

José de Queirós Matos

Sérgio Junqueira

Participaram de 3 Programas

Caio Eduardo Caiuby*

Ruy Mesquita*

Churchil C. Locke

Rafael Ribeiro da Luz

Participaram de 2 Programas

Nydia Lícia*

Jean Meyer

Irene de Bojano

Lúcia Oereira de Almeida

Lalá Ipolito

Elke Stupakoff

Haroldo Gregori

Participaram de 1 Programa²⁰

²⁰ Demais atores que participaram apenas 1 vez dos programas teatrais do GTE: Lucienne Colinviaux , Egle Refinetti, Peter Mehlich, Paulo Prado Neto, Alexandre Thiollier, Laura Ipolito , Marcel George, Rolan Verrier, Roger Weiler, Lucien Ipolito, Pierre Meyer, Rodolfo Nanni, Paulo R. de Magalhães, Mercês da Silva Telles, Efigênia Faria de Freitas, Genoveva Faria de Freitas, Lígia Guimarães, Lilá Ipolito, José Luiz Patti, R. H. Eagling,

Cacilda Becker F. Martins*
Ruy Affonso Machado*
Célia Gonçalves Biar*
Glauco de Divitis*
Paulo P. Autran*
Madalena Nicol*
José Scatena
Eduardo Caio Prado
Miriam Lifchitz
Irene Smallbones

**As atrizes e atores marcados com asteriscos seguiram carreira teatral*

Algumas observações acerca das atrizes e atores que passaram pelo GTE: com base nos sobrenomes pode-se afirmar que a maioria absoluta das atrizes e atores amadores eram oriundos de classes abastadas da cidade de São Paulo; a maioria deles possuíam ensino superior (formação rara na época), muitos deles passaram pela Faculdade de Direito; pela grande quantidade é possível afirmar que o teatro possibilitou na década de 1940 um importante espaço de sociabilidade entre os jovens da elite na cidade de São Paulo; e por último e mais importante, pela quantidade de atrizes e atores que decidiram seguir carreira, 15 atores ao todo (os marcados com asterisco na listagem acima) no teatro pode-se afirmar que o GTE funcionou como uma verdadeira escola de formação de atrizes e atores para o “teatro moderno” paulista e brasileiro.

Por fim, as principais contribuições do Grupo de Teatro Experimental para o “teatro moderno” foram as seguintes: influenciar Franco Zampari a construir o Teatro Brasileiro de Comédia em 1948; Alfredo Mesquita de ter construído a Escola de Arte Dramática; ter formado uma série de atores e atrizes que continuariam a atuar no teatro profissional moderno; ter formado um dramaturgo do “teatro moderno”: Abílio Pereira de Almeida.

2.3 O Grupo Universitário de Teatro (1943-1948)

O *Grupo Universitário de Teatro (GUT)* durou seis anos, no período de 1943 a 1948. As origens do GUT ligam-se as iniciativas que vinham transformando a vida cultural em São Paulo: a criação da FFCL e do Teatro Universitário por George Raeders, a Revista Clima e o surgimento do GTE. Os líderes do grupo é Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado

Carlos Falbo, Milton Lima e Souza, Arthur Luiz Piza, Gema Barbeta, Enzo Rimoli, Carlos Fernando Azevedo Sá, Nelson D’agostinho, Francisco Coutinho, Paulo Cajado, Ildo Pássaro, Zilú Locke, Ricardo de Campos e Gustavo Nonnemberg.

(apenas no início, depois se afasta). Membros do *Teatro Universitário* que entraram no GUT: além dos líderes, Waldemar Wey, Caio Eduardo Caiuby e Douglas Michelany.

Décio de Almeida Prado nascera na cidade de São Paulo em 1917. Órfão de mãe aos dois anos, passou os quatro anos seguintes sob os cuidados de seus avós paternos, longe da capital paulista. Seu pai Antonio de Almeida Prado era ao mesmo tempo clínico e professor da Faculdade de Medicina e fora diretor da faculdade de Filosofia da USP (1934-1937), Vice reitor da USP no mesmo período e reitor da Universidade (1946-1947). Antes de completar sete anos Décio volta a morar com o pai. Décio recebe de seu pai as primeiras influências artísticas, assíduo frequentador de teatro, levava o pequeno para assistir diversos espetáculos teatrais. Décio de Almeida Prado cursa Faculdade de Direito e Faculdade de Filosofia ao mesmo tempo. Assume a profissão de professor de filosofia no ensino médio e de jornalista, crítico teatral – foi consagrado um dos maiores críticos de São Paulo.

Em 2 de julho de 1943 Décio de Almeida Prado tornou pública a criação do Grupo Universitário de Teatro (GUT) em entrevista concedida ao *Diário da Noite*. Explicou que o GUT foi constituído “para auxiliar os Fundos Universitários de Pesquisas para a Defesa Nacional” e que a ideia da criação do grupo partira de Lourival Gomes Machado, com duas finalidades: a) Auxiliar na propaganda dos fundos; b) Contribuir financeiramente para essa instituição”. Quanto a orientação, esclareceu que o GUT fará teatro “ao mesmo tempo cultural e popular, isto é, que possa agradar qualquer plateia, mantendo, entretanto, o nível indispensável a uma organização universitária. Na sequência Décio sublinhou a característica fundamental e diferenciadora do grupo – “Temos também outra norma: representar somente autores de língua portuguesa, brasileiros de preferência” – e deixou clara sua insatisfação em relação ao teatro profissional: “Visamos ainda lançar novos autores, contribuindo dessa maneira para o crescimento e a melhoria do teatro brasileiro atual” (Diário da Noite, 2 de julho de 1943).

Com relação ao programa defendido pelo Grupo Universitário de Teatro, este apresenta um diferencial em relação ao GTE: só apresentar peças de língua portuguesa. O GUT seguiria risca esse programa até o último programa em 1948. Ao todo o grupo apresentou quatro programas e sete peças:

1943 - Primeiro programa composto pelas peças:
O Auto da Barca do Inferno de Gil Vicente
O Irmão das Almas de Martins Pena
Pequenos Serviços em Casa de Casal, de Mário Neme

1945 - Segundo programa composto pelas peças:
Farsa de Inês Pereira e do Escudeiro de Gil Vicente

Amapá de Carlos Lacerda

1946 - Terceiro Programa composto pelas peças:

Auto da barca do Inferno de Gil Vicente [Release]

Farsa de Inês Pereira e do Escudeiro de Gil Vicente [Release]

Todo Mundo e Ninguém de Gil Vicente

Pequenos serviços em casa de casal de Mario Neme [Release]

1947 - Quarto programa composto pelas peças:

O Baile dos Ladrões, de Jean Anouilh

Foram três peças do português Gil Vicente, uma do romântico brasileiro Martins Pena, duas peças de autores brasileiros contemporâneos: Mario Neme e Carlos Lacerda e; um francês: Jean Anouilh. A estreia constou de três peças clássica, romântica e moderna: *Auto da Barca do inferno* de Gil Vicente;; *Os Irmãos das Almas*, de Martins Penas; e *Pequenos Serviços em Casa de Casal*, de Mário Neme. O Ensaio geral foi em 21 de julho de 1943 no Teatro Municipal e a estreia em São Carlos (SP), provavelmente devido ao campus da USP de lá, em 24 de julho. Acompanharam o GUT o reitor da USP, Prof. Jorge Americano (onde no início da peça falava do Fundo Universitário de Pesquisa), Lourival Gomes Machado, Clovis Graciano e Mário Neme. Depois o grupo segue em turnê para Araraquara, o grupo retornou a São Paulo, onde apresentou *Os Irmãos das Almas* no Centro Dramático e Musical Dr. Gomes Cardim. Excursionou em seguida a Piracicaba, Marília e Bauru. Após apresentação na Sociedade de Cultura Artística em 19 de outubro de 1943, transferiu-se uma semana depois para o Teatro Municipal. O espetáculo foi elogiado pelos críticos do jornal O Estado de S. Paulo, mas a principal crítica veio de Oswald de Andrade²¹, feroz como de costume, apesar de ser elogiosa ao GUT, talvez o único elogiado de verdade foi Gil Vicente, Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado ganharam a pecha de “chato-boys”, Martins Pena de “cheiro de barata” e Mário Neme de “homem sem nenhum talento para o teatro”, vejamos:

Os chato boys estão de parabéns. Eles acharam o seu refúgio brilhante, a sua paixão vocacional talvez. É o teatro. Funcionários tristes da sociologia, quem havia de esperar desses parceiros dum cômodo sete-e-meio do documento aquela justeza grandiosa que souberam imprimir ao *Auto da Barca* de Gil Vicente, levado à cena em nosso teatro principal? [...] Os srs Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Clóvis Graciano, secundados pela pequena trupe universitária, ficam credores de nossa admiração por terem realizado diante do público um dos melhores espetáculos que

²¹ Questão para versão corrigida: O Rei da Vela de Oswald de Andrade e Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues peças icônicas do teatro moderno brasileiro foram oferecidas para o GUT encenar e foram ambas recusadas. Investigar os motivos de tal recusa.

São Paulo já viu. E São Paulo conhece grandes coisas. Viu o Édipo de Gustavo Salvini como viu todo o modernismo de Bragaglia, viu Ibsen, as realizações telúricas do teatro popular Giovanni Grasso e as experiências de Lugné-Poe [...] Em matéria de teatro nacional, [São Paulo] não viu muito. Apenas as tentativas de Álvaro Moreyra e de Joracy Camargo inquietaram um pouco nossa plateia

[...] [Porém] um nome de um estreante como o do sr Mário Neme ficou indefençável junto ao de Martins Pena, este justificado apenas pela tradição, com seu cheiro de barata e seu velho armário mágico.

Perguntei a alguém porque tinha sido dado ao sr. Mário neme a incumbência de fornecer uma peça ao teatro universitário. Responderam-me: porque é um bom rapaz, vindo do interior e que escreve contos. As duas primeiras credenciais são inatacáveis. O Sr. Mário Neme é de fato a simpatia em pessoa e nosso dever é auxiliar todos os recém chegados a literatura que trazem a sua sua contribuição do interior. Mas a terceira fez lembrar aquele presidente da República velha que eleito e empossado decidiu dar a um jornalista que pronunciara um brilhante discurso sobre o café em Ribeirão Preto a pasta da Marinha. É o caso do sr Neme. É o modesto “conteuer” a um pavoroso articulista que pela amostra nada tem de um homem de teatro. Aliás o teatro exige uma paixão vocacional caso do sr. Joracy Camargo ou uma cultura séria e especializada que enfrente e resolve seus atos e problemas.

Mas deixemos a dialogação frouxa que nos deu de choco o sr Mário Neme, com aquela peninha pra atrapalhar de fazer saírem os atores da plateia, coisa que meu amigo Piolin faz melhor no circo – para voltar a glória da estreia do grupo universitário que montou Gil Vicente à altura das intenções quinhentista (O Estado de S. Paulo, 06 de novembro de 1943)

Depois de um intervalo de quase dois anos sem estreias, o GUT apresenta no Teatro Municipal, em 10 de outubro de 1945, *A Farsa de Inês Pereira e do Escudeiro*, adaptação de Décio para a farsa de Gil Vicente acrescida do auto *Quem tem farelos*, direção do próprio Décio, cenários e figurinos de Clóvis Graciano. No mesmo programa foi apresentado *Amapá*, peça de Carlos Lacerda, direção de Décio, figurinos de Oswald Andrade Filho e balé de Chinita Ullman. O objetivo de lançar um autor nacional foi cumprida.

Também em 1945 inicia-se a fase conjunta com o GTE no Teatro das Segundas-feiras, no Teatro Boa Vista – dia de descanso das companhias profissionais: são representações alternadas com o grupo de Alfredo Mesquita. Dois programas do GUT serão apresentados o primeiro contendo *Farsa de Inês Pereira e do Escudieor*, *Todo Mundo e Ninguém e Pequenos Serviços em Casa de Casal*; e um segundo com o *Auto da Barca do Infernmo*, *Auto de Mofina Mendes e Os Irmãos das Almas*. Apresentaram esse programa também na cidade de Jaú. Décio e Lourival também atuaram, mas usavam pseudônimos no programa

Em 1946 o GUT se apresenta junto com o *English Players*, no conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Programa especial para a semana santa, o programa constava de *Auto da Barca do Inferno e Todo Mundo* ambos de Gil Vicente, acompanhado das apresentações em inglês de *Everyman*. Um texto mimeografado com o enredo das respectivas peças era entregue ao público. Em 15 de julho de 1946: *Farsa de Inês Pereira e do Escudeiro* na sala da União Cultural Brasil-Estados Unidos. Em 1946 Décio vira crítico do Estadão.

Após dois anos sem estreias, mas continuando com as representações das peças de seu repertório – não foi adiante o projeto de encenar *Macário*, de Álvares de Azevedo, em adaptação de Lourival Gomes Machado -, o grupo apresenta em 4 de novembro de 1948, no palco do recém-criado TBC, seu mais novo trabalho: *O Baile dos Ladrões* de Jean Anouilh, em tradução de Antonio Candido, direção de Decio, com a colaboração do ator francês R. Rognoni. Foi a última encenação do GUT, depois disso alguns de seus atores se integram ao elenco do TBC e Décio de Almeida Prado se dedica a crítica.

Uma das coisas mais impressionantes das companhias amadoras do *Polo Amador-Moderno de circulação restrita* é o número de atrizes e atores que nelas passaram. Por meio dos programas das peças presentes nos acervos de Décio de Almeida Prado consegui mapear todos os nomes das atrizes e dos atores que passaram pelo GUT e a quantidade de programas teatrais em que participaram.

Atrizes e atores do Grupo Universitário de Teatro (GUT)

Total de programas teatrais: 4 programas realizados de 1943 a 1948 [3 a menos que o GTE]

Número total: 44 atrizes e atores [22 a menos que o GTE]

Participaram de 3 programas:

Cacilda Becker*
Delmiro Gonçalves*
Luciano Centofant*
Caio Eduardo Caiuby*
Miriam Lifchitz
José Scatena
Carlos Falbo
Gastão Gorenstein

Participaram de 2 programas:

Waldemar Wey*
Tito Fleury*
Haydée Bittencourt*
Ligia Corrêa
Maria José Carvalho
Paulo de Tarso
Augusto Fisal
José A. de Souza

Participaram de 1 programa:

Nydia Lícia*
Ruy Affonso Machado*

Carlos O. Junqueira Franco*
Glauco de Divitis*
Irene de Bojano
Oliveiros da Silva Ferreira

**As atrizes e atores marcados com asteriscos seguiram carreira teatral*

Algumas observações acerca das atrizes e atores que passaram pelo GTE: com base nos sobrenomes pode-se afirmar que a maioria absoluta das atrizes e atores amadores eram oriundos de classes abastadas da cidade de São Paulo; a maioria deles possuíam ensino superior (formação rara na época), muitos deles passaram pela FFCL e Faculdade de Direito; pela grande quantidade é possível afirmar que o teatro possibilitou na década de 1940 um importante espaço de sociabilidade entre os jovens da elite na cidade de São Paulo; e por último e mais importante, pela quantidade de atrizes e atores que decidiram seguir carreira, 11 atores ao todo [5 a menos que o GTE] (os marcados com asterisco na listagem acima) no teatro pode-se afirmar que o GUT também funcionou como uma verdadeira escola de formação de atrizes e atores para o “teatro moderno” paulista e brasileiro.

Cacilda Becker foi a principal atriz do *Grupo Universitário de Teatro* e ela era a única entre as 44 atrizes e atores com origem social desfavorecida e sem ensino superior. A trajetória de Cacilda será analisada na Parte II.

Por fim, as principais contribuições do *Grupo Universitário de Teatro* para o “teatro moderno” foram as seguintes:: Décio de Almeida Prado se transformar em um dos principais críticos teatrais na cidade de São Paulo; servir como uma das formações para a atriz Cacilda Becker; ter influenciado Franco Zampari criar o TBC; ter formado vários atores para o “teatro moderno”.

Explicações acerca de um capítulo 3 da Parte I.

Estava previsto um capítulo 3 da Parte I contendo a análise do universo teatral da cidade de São Paulo no ano de 1949. Devido à escassez do tempo não foi possível realizá-lo para essa dissertação, no entanto apresento os dados e a Análise de Correspondências Múltiplas no APÊNDICE 4. Se pretende fazer a análise em artigos vindouros.

INTERMEZZO

Os grã-finos em São Paulo na década de 1940

Apresentação

Durante a pesquisa encontrei uma reportagem do jornalista sergipano Joel Silveira (1918-2007) intitulada *Grã-finos em São Paulo* publicada em novembro de 1943 na revista carioca *Diretrizes* dirigida por Samuel Wainer. Fiquei maravilhado com a descrição do jornalista da sociabilidade da elite paulistana no início da década de 1940. É um texto jornalístico, mas com um viés de um etnógrafo e com tiradas sociológicas interessantíssimas. Destaco a divisão feita pelo jornalista dos quatro grupos de grã-finos que circulavam pela cidade de São Paulo: 1º grupo, os “grã-finos de pedigree” - composto pela elite quatrocentona paulista; o 2º grupo, “o grupo reserva”, composto pela elite italiana em ascensão; o 3º grupo, “grupo do ‘estribo’ e o grupo do ‘penacho’ – formado por pequenos comerciantes, profissionais liberais, vindos do interior paulista e sem sobrenomes quatrocentões; e o 4º grupo, “grupo de Alfredo Mesquita e Roberto Moreira” que giravam em torno da Livraria Jaraguá composto de artistas, intelectuais, jornalistas, a elite ilustrada.

Aparece na reportagem vários agentes que se envolveram com o movimento de renovação teatral na cidade de São Paulo: Alfredo Mesquita, Irene de Bojano, Paulo Mendonça, Matarazzo, Zampari etc. Instituições como a Livraria Jaraguá, sede do Grupo de Teatro Experimental. Enfim, os grã-finos que aparecem na reportagem são os mesmo que se propuseram “renovar” o teatro na cidade de São Paulo: são os produtores, patrocinadores, público, críticos etc. Resolvi então, de uma forma nada ortodoxa em trabalhos acadêmicos, reproduzir uma longa parte da reportagem sem fazer comentários por duas razões: como disse a reportagem vale como uma sociologia das elites paulistas no início da década de 1940 e por acreditar que seja um intermezzo interessante que liga a fria morfologia do universo teatral da Parte I a longa e íntima trajetória teatral de Cacilda Becker da Parte II – os dilemas de Cacilda Becker se tornaram mais claros para mim depois da leitura dessa reportagem. Eis a reportagem:

A Reportagem “Os Grã-Finos em São Paulo” de Joel Silveira

Durante uma semana, fiquei atordoado com a vida elegante de São Paulo. Haviam me levado para algumas festas; primeiro um aperitivo, colorido e com pedaços de fruta dentro, depois uma carreira rápida de automóvel. Estive em jantares fascinantes. As mulheres, muito belas e perfumadas. Particularmente aquelas que puxam os cabelos para cima, num jeito que abandona aos nossos olhos as lindas nuças nuas. Durante uma tarde inteira, fiquei semideitado numa poltrona de um apartamento chique, no Centro da cidade. O dono era um rapaz que eu não conhecia e que

possivelmente talvez ainda não saiba quem sou eu e o que fui lá fazer. Fui de mistura com outros, como penetra. Os rapazes se vestem muito bem e telefonam. Telefonam de cinco em cinco minutos e conversam com Lili, com Fifi, com lelé. Recebem também telefonemas de Fifi, de Lili e de Lele. Conversei longamente com um rapaz, inteligente e vivo, que eu conhecera de caminhadas pela Lapa e discussões de madrugada, aqui no Rio de Janeiro. Está irreconhecível. Fez roupas novas (o feitio de cada, me garantiu, não custa menos de um conto e duzentos), adquiriu novos hábitos. Um dos hábitos: conversar sobre os feitos da noite anterior na pista do Jequiti.

São Paulo sempre teve seu mundo de luxo, um mundo essencialmente grã-fino. É coisa que acontece com todas as cidades que enriquecem. A riqueza paulista, é sabido, vem de suas fábricas. Agora as fábricas estão trabalhando ainda mais, porque a guerra é exigente. Dia e noite, os motores não param. Há uma turma de operários que passa o dia inteiro diante dos motores. Quando chega a noite, a turma vai embora, muito cansada, e chega outra que se cansará até de madrugada.

[...]

O MAIOR DA AMÉRICA DO SUL

[...]

E nas salas do Automóvel Club homens muito ricos jogam razoáveis fortunas, em alegres jogos de carta. Um financista de São Paulo, dono de várias fábricas e várias empresas, é homem sensível e inteligente, muito culto, que adora livros e faz versos. Seu rosto é cor-de-rosa, como o rosto de crianças. Seus cabelos estão alvos, porque a vida cheia de trabalho dos milionários os fez assim. Mas não existe ódio nem raiva na voz do financista: ele conversa sobre livros, lê suas traduções de poemas clássicos e sua voz é suave e absorvente, como uma esponja.

A FLOR

Mas os milionários são muitos. Raros são os milionários poetas em São Paulo, mas há muitos outros que não fazem versos. Uma noite, no Jequiti-Bar, conheci alguns deles: o milionário Lafer, o milionário Pignatari, o milionário Matarazzo, o milionário Crespi. Era uma festa somente para milionários, e sobre todos aqueles sobrenomes repousava a força paulista de hoje. Por detrás dos sobrenomes, há um mundo incrível: centenas de fábricas, milhares de chaminés, milhares de motores, milhares de operários. Era um grupo terrível, avassalador. Com um gesto de mão,

qualquer um deles poderia me aniquilar, me tanger longe, lá na rua. Mas os milionários apenas sorriam. Sorriam e bailavam com as mulheres, todas muito belas. Alguns daqueles homens, os pais de quase todos eles, haviam chegado pobres no Brasil. Mas São Paulo os estava esperando, e hoje eles são donos das fábricas, das indústrias e dos lucros paulistas.

É noite e São Paulo rico está resumido ali na pista do Jequiti-Bar. Durante o dia, as mulheres fizeram coisas inúteis: acordaram tarde, almoçaram em bloco, jogaram Pif-Paf, compraram a revista *Sombra*, tomaram chá na Livraria Jaraguá, jantaram na Papote e falaram das amigas.

Os homens ganharam dinheiro. Alguns não fizeram muito esforço para isso: apenas assinaram alguns papéis. Outros estiveram nas fábricas, conversaram com o gerente, telefonaram para o Rio. À tarde foram ao automóvel Club, um lugar triste como um cemitério. Perderam algum dinheiro em jogos inocentes; mas o que perderam nem chega a representar uma humilde fração dos lucros que conquistaram durante o dia.

O Jequiti é o mar noturno onde todos se encontram. Um mar de felicidade onde todas as possíveis tristezas e decepções se diluem e se inutilizam.

O “COIN DES BOUQUINS”

O chá na Jaraguá faz parte do ritual grã-fino. Lili não o dispensa. Zezé e Lelé fazem tudo, adiam tudo, mas não podem perder o chá na Jaraguá. O leitor, geralmente desprevenido, estará pensando, sem dúvida, que a Jaraguá é apenas uma casa de chá. Não, A Jaraguá também é livraria.

Um dos seus frequentadores, aliás, me corrigiu:

– A Jaraguá é uma livraria. Apenas nos fundos existe um lugar onde se pode tomar chá e conversar sobre livros e quadros.

A intenção – intenção de alguns artistas e escritores – era muito boa. Mas me parece que o grã-finismo está estragando o plano. A verdade é que a Jaraguá, que os seus idealizadores planejavam tornar imprescindível no mundo artístico e cultural de São Paulo, é hoje, apenas, mais um ponto de reunião do grã-finismo, um ponto onde Fifi marca encontro com Lelé para falar mal de Zuzu.

Um dos autores do plano da Jaraguá me explicou:

– Nós fizemos aqui o que existe na Inglaterra. Você sabe [eu não sabia] quem em Londres e outras cidades inglesas, principalmente Cambridge e Oxford, há o que se chama a “livraria com sala de chá”. O objetivo dos ingleses, em Paris também existem muitas livrarias idênticas, é criar um ponto de reunião de artistas e intelectuais, enfim um *coin des bouquins*, você sabe.

– O quê?

– Um *coin des bouquins* como aquele de que fala Anatole France no M. Bergeret, que encontrava os companheiros de prosa “chez M. Pillor, libraire, à l’enseigne de St. Margueritte”. Outro objetivo da livraria é o de vender bons livros antigos e modernos, livros de arte, boas edições e encadernações. Depois o Léo Vaz, sempre cheio de ideias, sugeriu a Bolsa do Livro.

Em poucas palavras, a Bolsa do Livro é um pedaço de cartolina pregado numa parede da livraria. Um cavalheiro que tenha um livro raro para vender escreve o nome do livro e o preço na cartolina. Outro cavalheiro, que deseje adquirir uma raridade, faz a mesma coisa. Na tarde em que estive na Jaraguá, visitei a cartolina: o lado das preciosidades ofertadas estava repleto.

O SOBRENOME

Além do “quarto grupo” grã-fino, o grupo de Alfredo Mesquita e Roberto Moreira, existem outros três grupos, cada qual com suas características próprias. O primeiro grupo é formado pelos grã-finos de pedigree, os tais paulistas de quatrocentos anos, e representa o pináculo do grã-finismo. São criaturas repletas de antepassados, aqueles senhores heroicos e sem muitos escrúpulos que rasgaram as matas de São Paulo, vadearam os rios, descobriram as montanhas e fizeram as primeiras cidades. Morreram todos, estão enterrados na história, mas deixaram aos seus descendentes um presente régio: deixaram um cartão de visita, espécie de permanente com o qual um Prado, um Leme e um Alves Lima podem entrar em tudo sem pagar nada.

Podemos citar alguns nomes femininos, os mais requintados e sugestivos, que formam a geleia grã-fina paulista: as Alvez Lima, sras. Nélia, bebé, Vera e Stela, e as sras. Fifi Assunção, Iolanda Penteado, Carminha da Silva teles, Marjorie da Silva Prado, Belinha Sodré, Alice Mendonça e muitas outras. Em qualquer festa de importância, podemos encontrar todas elas, um grupo à parte, impermeáveis como se estivesse enroladas em papel celofane.

Cintilantes de jóias, as senhoras do segundo grupo, o grupo “reserva”, têm olhos derramados sobre a gente de pedigree. É o grupo das filhas dos italianos ricos, o grupo de d. Odete Matarazzo, d. Débora Zampari, d. Rose Frontini, d. Irene Crespi, d. Mimoso Pignatari, d. Helena Noquosi. O pai de d. Odete, por exemplo, veio ver o que havia por aqui, e por aqui havia muito.

D. Odete casou-se com um homem muito rico. O que é mais: tem um sobrenome, e os sobrenomes, quatro ou cinco deles, são os donos de São Paulo. D. Odete tem atrás de si fábricas e exércitos de operários. É uma senhora muito poderosa.

DINHEIRO

D. Fifi Assunção e d. Iolanda penteado são muito mais paulistas do que d. Irene Crespi. São paulistas de quatrocentos anos. Vocês, que apenas são capixabas do princípio do século, não sabem o que significa, em São Paulo, ser um paulista de quatrocentos anos. É mais importante do que ter uma estátua em praça pública. O poeta Olegário Mariano tem uma estátua em praça pública e passa despercebido na rua do Ouvidos. Um paulista de quatrocentos anos jamais será confundo na multidão da rua Direita.

Apesar de tudo, é d. Irene Crespi quem tem o dinheiro.

As qualidades genealógicas de d. Iolanda e de d. Marjorie não podem ver com bons olhos o passado um tanto rústico dos maridos da turma do segundo grupo. Mas o dinheiro está no segundo grupo, o dinheiro tem voz eloquente e poderosa. O dinheiro é a grande arma do segundo grupo: a arma que dá qualidade ao trabalho dos esforçados italianos, que os credencia na sociedade, que lhes abre e às suas cintilantes esposas as inacessíveis portas dos solares de Piratininga. O dinheiro atrai o primeiro grupo, e aos quatrocentos anos de qualquer Prado ou leme se derretem nos milhões do conde Matarazzo como na manteiga em cima de uma chapa quente.

O “ESTRIBO” E O “PENACHO”

Mas há o terceiro grupo, um grupo lamentável e melancólico. É uma gente que não vem lá de longe. Uma gente que nasceu por aí, de família recente, de médicos de Barretos ou comerciantes de Bauru. Uma gente que não tem dinheiro. Os homens vivem dos seus pequenos ganchos e comissões. Alguns escrevem em jornais uma literatura precária. Mas a serpente do grã-finismo tomou conta de todos, dos homens e das mulheres. As mulheres sacrificam os maridos, fazem milagres no orçamento mensal – contanto que se tornem dignas do Roof ou do Jequití. É o grupo do “estribo” e o grupo do “penacho”. Os homens se dependuram na vida mundana de São Paulo como se estivessem num bonde cheio. As mulheres usam terríveis penachos, porque acreditam ser essa característica principal da grã-fina, como o dente de ouro é característico em todo turco.

E fazem coisas terríveis: quando, por exemplo, a turma do primeiro grupo telefona, princípio da noite, para o Jequití, pedindo mesa, o gerente é infalível na resposta:

– Não é mais possível, cavalheiro. Todas as mesas de pista estão tomadas.

É que o grupo do “Penacho” foi na frente e, com uma diligência típica, recrutou para seus prazeres o que havia de melhor na boate. Por isso, leitor amigo, nunca se iluda: se você quer conhecer a grã-finagem paulista e for uma noite ao Jequití ou ao Roof, não se deixe levar pelos arrogantes e coloridos penachos, nem pelos envernizados cavalheiros das primeiras mesas. Eles não são os tais. Os tais estão atrás, possivelmente nos piores lugares.

O grupo do “estribo” se orgulha muito de suas relações com a gente chique. Diz sempre: “Ontem almocei com Sicrana. Hoje à tarde tomarei chá com Fifi. Lelé me telefonou. Oh! Diabo, esqueci de telefonar para Zuzu”. Vivem disso, boiando num falso mar de grandeza.

JERRY, O ORÁCULO

Quando um ilustre casal paulista dá uma recepção em sua casa, já sabe para quem deve mandar os primeiros convites: para os maiores do grã-finismo, os tais de quatrocentos anos, e para os dois cronistas sociais mais importantes de São Paulo: Jerry e Bilm.

O verdadeiro nome de Jerry é Cornélio Procópio. É um rapazinho risonho, larga fronte brilhante, com um bigode reto e fino. Usa ótima dentadura e ótimo sorriso. Diariamente, na *Folha da Manhã*, Jerry aparece através de sua literatura cor-de-rosa. Se Jerry, na noite passada, esteve numa festa elegante, descreve como foi a festa, fala dos vestidos que viu, aplica adjetivos próprios aos melhores encantos femininos e masculinos, pulveriza inocentes ironiazinhas sobre tudo aquilo que não lhe agradou ao olfato e à vista. Um grã-fino me disse:

– Para que uma festa não seja um fracasso, tem que contar coma presença de duas pessoas: do Jerry e da Stela Alves Lima.

Jerry tem algumas credenciais importantes: possui a tal história dos quatrocentos anos, e sua família, ainda hoje, é dona de alguns recursos. Sua conversa é macia, sem espinhos. Os problemas do mundo não chegam até ele, e se chegassem Cornélio saberia como enfrentá-los: faria um muxoxo e telefonaria para Fifi, Fifi sem problemas nem angústias. No mundo elegante de São Paulo, Jerry é mais importante do que d. Odete Matarazzo ou d. Irene Crespi. D. Odete tem fábrica, d. Irene tem dinheiro. Mas Jerry tem uma coluna diária na *Folha da Manhã* que é o oráculo da elegância paulista. A coluna de Jerry consagra ou põe abaixo qualquer pretensão grã-fina. Mas sua linguagem é sempre amena, porque um grã-fino nunca se compromete. O estilo de Jerry é como sua dentadura: uma coisa certa e limpa.

[...]

BILM

Bilm, a outra cronista mundana, é muito diferente de Jerry. Seu verdadeiro nome é Irene de Bojano. Jerry escreve pela manhã, Bilm escreve à tarde, na edição vespertina da *Folha*. Bilm é muito mais seca do que Jerry. É também mais literata. Seu estilo, uma coleção de lugares-comuns

regados a adjetivos próprios, prefere cuidar das coisas do espírito: versos, teatro, música. Constantemente Bilm cita poemas dos seus poetas prediletos, nacionais e estrangeiros. E suas preferências são muito instáveis. Bilm já gostou muito de Alberto de Oliveira. Hoje prefere Vinicius de Moraes.

Façamos uma demonstração prática: há uma festa em São Paulo, uma festa numa casa particular, música, champanha e comidas. É prato para Jerry. No outro dia, acontece qualquer coisa supergrã-fina no Teatro Municipal, como uma apresentação do grupo Cega-Rega ou o concerto de um pianista célebre: é prato para Bilm. Cornélio e Irene são bons amigos, com raios de ação delimitados. Jerry conhece todas as cores do batom. Bilm está perfeitamente a par de todas as prederes de sucesso na Broadway.

LITERATOS DA “FINESSE”

O grã-finismo também tem os seus “intelectuais”, os seus literatos. Para qualquer grã-fino paulista, por exemplo, o maior escritor de São Paulo é o sr. René Thiollier. René Thiollier já é um cidadão bastante velho. Mas continua rico e elegante. Sua residência é muito famosa: chama-se Vila Fortunata e possui, entre outras surpresas, uma torre fina como uma minarete. É lá em cima da torre, num pequeno gabinete, que Thiollier faz sua literatura, uma mistura de versos acomodados e ensaios históricos sem grandes ousadias. Um dos cargos de René: o de secretário perpétuo da Academia Paulista de Letras.

Literato grã-fino é Guilherme de Alemida. Atualmente, apesar de uma seção meio mundana que mantém na Folha da Manhã, Guilherme anda meio político com o grã-finismo paulista. É que ele cometeu o bruto erro de afirmar, numa reunião elegante, que estava se inclinando para o socialismo. Houve um espanto geral e Guilherme perdeu alguns por cento de seu cartaz. De qualquer maneira, suas crônicas diárias não são melhores nem piores do que as do Jerry. Às vezes piores. Guilherme veste-se como um grã fino do tempo em que Oswald de Andrade era grã-fino: polainas, pó-de-arroz no rosto e olhar vago.

Outro literato do grã-finismo é o nosso já conhecido Roberto Moreira, que fez há vinte anos passados, uma conferência sobre Bilac²². De lá pra cá, em centenas de oportunidades mundanas, tem repetido a conferência para algumas gerações grã-finas de São Paulo. Ainda não tive oportunidade de ouvir uma palestra de dr. Roberto. Mas um amigo me garantiu que na mesma existe mais recitativo do que na *Biblioteca do ar* do sr. César ladeira.

²² Olhar se foi na SCA. Colocar data e pá

A especialidade de Paulo Assunção, outro “intelectual” da *haute gomme*, são os brindes. Ninguém faz um brinde melhor do que ele, particularmente os brindes de aniversário. O grã-finismo paulista tem seu historiador oficial: é o “escritor” Yan de Almeida Prado. Um dos seus poetas preferidos é o constante jovem Oliveira Ribeiro Nero, cuja árvore genealógica, no entanto, nasce em comprometedor solo sergipano.

Outro literato da finesse> Eurico Sodré. Eurico é sonetista e diretor da Light. Em 1912 publicou o seu primeiro e último livro de sonetos. Mas foi o bastante, pois que nessas coisas literárias o grã-finismo não é muito exigente.

[...]

Oswald de Andrade também já pertenceu à nata elegante de São Paulo. Mas foi expulso da *finesse* quando perdeu sua primeira fortuna. Depois disso, o finalmente romancista de *Marco Zero* surgiu como dono de várias outras fortunas. Mas o grã-finismo não pode receber em seu seio um cavalheiro que vive assim em alto e baixos econômicos. O que caracteriza um grã-fino do primeiro e segundo grupos é a sua posição econômica absolutamente estável. Durante muito tempo, Oswald de Andrade fez uma bruta força para voltar ao sei da *haute gomme*. Mas foi impossível. Hoje sua posição é a de um cidadão amargurado e revoltado com os seus antigos colegas da vida mundana. O que não quer dizer que, de vez em quando e a pedidos das circunstâncias, o inquieto humorista não corteje alguns dos poderosos sobrenomes paulistas.

Menotti del Picchia também pertenceu ao grã-finismo. Mas hoje os grã-finos não o suportam. Naturalmente, Menotti, que tanta coisa já fez contra tantos, deve ter feito também algo contra os grã-finos.

O grã finismo paulista não perdoa a Semana de Arte Moderna, que lhe roubou alguns dos seus elementos mais brilhantes. Antes da semana, a vida social de São Paulo era muito acomodada. A semana, ideia do grã-fino Graça Aranha, trouxe os primeiros desentendimentos e os primeiros atritos. O único elemento da semana que a *haute gamme* militante de São Paulo não perdeu foi Guilherme de Almeida. Mas a verdade é que Guilherme entrou a revolução modernista pensando que se tratava apenas de outro chá das cinco, Recuou a tempo.. O desenhista Belmonte conseguiu introduzir algumas cunhas na finesse. É quase sempre convidado para as festas e os chás. Dá-se perfeitamente com o pedigree e os sobrenomes. Suas charges, sempre bem-comportadas e geralmente a favor dos mais fortes, têm-no ajudado muito na sua carreira vitoriosa. Creio que Belmonte é o único caricaturista (?) no Brasil que conseguiu untar dinheiro com sua arte.

[...]

AS CONSDIREAÇÕES DE POLICARPO

Quase todos cavalheiros da haute gomme paulista são donos de fábricas ou presidentes de empresas importantes. Ser vice-presidente de qualquer coisa é uma das principais condições para o livre ingresso no perfumado mundo social de São Paulo²³. Existe até o caso de um escritor, dominado nestes dois últimos anos pelo grã-finismo, que fez uma bruta força, há pouco tempo, para ser eleito vice-presidente da Sociedade de Escritores paulistas. Um título assim, num cartão de visita, teria algum efeito.

[...]

VERBAS PARA O GRÃ-FINISMO

Comento, com Fifi, a vida mundana de São Paulo, e ela me diz na sua vizinha:

– Está adorável! Nunca tivemos uma vida social tão intensa.

É que os motores das fábricas estão trabalhando muito. Já não há horas vagas nos domínios dos Matarazzo e dos Crespi. Os enormes portões da Mooca não se fecham. Expulsam, de manhã cedo, uma turma de gente cansada e cinzenta, engolem mais gene que se cansará durante o dia. Os relatórios, sempre exatos, nos contam coisas muito importante. Dizem, por exemplo, que os lucros de Matarazzo no ano passado foram de 700 milhões de cruzeiros. É muito dinheiro e com ele os Matarazzo podem fazer grandes e belas coisas. Algum dia (quem sabe?), Matarazzo fará um refeitório ventilado e claro para seus operários [...]. O contofinício Rodolfo Crespi S.A. teve, em 1942, um lucro sobre o capital de mais de 56% [...] Em 1940, 1941, os principais bancos reunidos somaram um lucro de Cr\$ 123 263 456,00. E os bancos pertencem aos homens que são donos das fábricas e das indústrias [...].

Sobre números assim, tão eloquentes, é que repousa o esplendor da haute gomme paulista. O Brasil está vivendo uma era de fartura. Uma fartura que, na verdade, não chega para todos. Mas chega para Fifi, para Lelé e para Mimi, orquídeas raras. De noite, quando se acendem as luzes de São Paulo, a cidade fiuca ainda mais imponente. Os anúncios luminosos rasgam o céu: são anúncios das melhores e mais poderosas coisas da América do Sul. Há centenas de indústrias em São Paulo. Cada anúncio luminoso, um anúncio alegre. Cada indústria pede centenas de motores, cada motor pede dezenas de operários. Dia e noite os operários manejam os motores. Os motores fazem

²³ A presidência da SBC.

dinheiro. Os olhos e o sorriso de Jerry se derramaram satisfeitos sobre Fifi, como se Fifi fosse uma criação da sua coluna mundana na Folha da manhã. Amanhã ele escreverá:

Na *boiserie* alta e clara, de carvalho natural, da sua sala de jantar, a sra. Stela Penteadó Maurel sempre gostou de enfeitar as rendas creme de sua toalha de mesa com o colorido quente de rosas cor de rubi. Cinco candelabros antigos de prata acariciavam a suavidade do ambiente estilizado com a luz fosca das suas chamas pequeninas. Cupidos brancos de Saxe ofereciam flores por entre os personagens medievais de uma tapeçaria de Aubusson, e os sorrisos amáveis de todos os convidados.

Todos estão muito elegantes e adoráveis. E Jerry já sabe o que dirá, amanhã, de cada um:

A sra Maria Penteadó de Camargo pensava em reabrir aquele salão moderno de d. Olívia, escondido entre as sombras e folhagens escuras. Guilherme de Almeida recordava a sua recente viagem a Ouro Preto; os srs. Lavanchy e Hery Gueyrand falavam da Suíça; o casal Jacques Pilon, de uma fazenda em Campinas... As sras. Maria Furtado Alvez e Lima e bebé Nogueira sorriam por entre as espirais azuladas de seus perfumadíssimos Luckies... A noite úmida de fora escoava-se serena, por entre as luzes mortíferas dos salões francêss. Como seria bom se pudesse eternizar momentos assim...

É, Jerry, seria muito bom. Seria adorável. Mas eu acredito não ser possível

PARTE II

Cacilda Becker: uma “trânsfuga de classe” no palco das elites

APRESENTAÇÃO

Essa confusão humana, absolutamente calcideana! Eis o que sou.

Cacilda Becker em carta a Roldão Lopes de Barros, 1942.

Janeiro de 1942. Cacilda Becker (1921-1969) tinha vinte anos e estava passando as férias na cidade de Santos com a sua família – após sua primeira incursão no universo do teatro, que se deu no ano anterior na cidade do Rio de Janeiro, com o grupo amador *Teatro Brasileiro de Estudante* e com a companhia profissional *Raul Roulien de Comédias Íntimas* –, quando escreveu uma carta para o professor Roldão Lopes de Barros da Universidade de São Paulo (USP). Permito-me transcrever a carta inteira, mesmo longa, por ter sido a sua leitura o “disparador” das questões que desenvolvo neste capítulo:

Carta para Roldão Lopes de Barros

Janeiro de 1942

Roldão querido. **O meu maior temor na vida é que descubram até que ponto sou ignorante e burrinha. Por isso é que quase não escrevo** mas, enfim, vá lá; estou devendo para você uma carta. Não tenho inspiração nenhuma. Não posso escrever uma carta bonita, portanto. Do que é que vou falar? De mim, de você, das coisas, de que? **Bem, vou contar o que está se passando com a minha alma, a ponto de não saber mais como é que eu sou. Há mais de dois anos que faço coisas contrárias aos meus desejos. Isto é, coisas que têm um sabor material agradável, mas que sempre, sempre me ferem muito o espírito.** Isso são coisas que você conhece muito. Assim, Roldão, amo o que não devo amar, faço o que não devo fazer. **Sinto dentro de mim três personalidades muito fortes. Uma que é a pura essência da arte, fluida, bela, e tem uma leve coloração azul; outra é minha consciência - é parda, pesada, sombria e severa. Outra, muito material, tem cor de creme, com riscos avermelhados e roxos, com um pouco de dourado! Eu as distingo perfeitamente.**

Se a primeira personalidade vencesse, eu seria quase uma deusa; pura, quase inerte, passaria por tudo vibrando, refletindo como um cristal, e produziria sons - uns sons um pouquinho dissonantes, sabe como? Assim como se eu caísse dentro de uma cascata e as gotas frias me fizessem gritar de susto. Uns gritos mais agudos e umas risadas que a gente dá sem motivo, um tanto desafinadas mas bonitas. Eu seria assim se a primeira personalidade vencesse. Eu seria impalpável. Tudo me faria vibrar, mas tanto seria diáfana que nada seria capaz de fazer sulcos muito marcados, nada seria capaz de

ferir-me, a ponto de fazer sair sangue. Seria, assim, como uma harpa esguia, cheia de beleza, mas sem intensidade. Você gostaria que eu fosse assim?

Quanto à segunda personalidade, meu caro, eu quase não a distingo. É muito esquisita. A pobre coitada sofre tanto a força da primeira e da terceira que ainda não está bem formada. (É por isso que nem sempre raciocino com muita clareza.) Concorda com a audácia da terceira personalidade, mas discorda dos seus desejos; condena a superficialidade da primeira e adora a forma, a cor e a verdadeira beleza que ela tem. É por isso que ela é parda, cinzenta quase. **Vive numa profunda melancolia e de senho sobrecarregada, procurando resolver um problema sério: decidir, como um juiz imparcial, qual das duas personalidades será a mais forte e a mais digna da vitória.** Que tal Roldão? Você a conhece muito. É essa pobre melancolia que às vezes você vê no meu rosto. É a consciência que pasma de mim mesma! Coitada, se você soubesse, depois, das consequências.

A primeira e a segunda, a princípio, ficam cheias de remorso e, depois, começam a rir. Riem desbragadamente, loucamente! **E sabe quem sofre, Roldão? É uma coisa que existe lá dentro, que eu não sei o que é. Fica compungida. Dá-me um aperto no coração! É algo que existe, mas que quase nunca aparece. Nunca, nunca. Fica sempre desconhecida, mas, no momento de um choque entre as três personalidades, ela surge de leve, mas persistente;** parece assim uma gotinha d'água que treme, treme no canto dos meus olhos. É esquisito! E de repente some de novo...

E agora vamos à minha maravilhosa terceira personalidade. É notável, Roldão. É cheia de dinamismo, brilhante, um pouco má, calejada, sabe? **Ambiciosa, tremendamente forte.** É assim como os pedais de uma harpa que avolumam o som. É forte, intensa, humana. Ama, chora e morde. Briga lá dentro, deseja, anseia e tem um prazer imenso em se encostar como um gigante infantil em cima do azul e do cinzento. Se recosta como em um divã, no fofo diáfano da primeira personalidade. Brinca com ela e, de vez em quando, tira um mi bemol, um si suspenso, forte, intenso. É a maravilhosa harpista que toca por tocar, para se divertir com a própria brincadeira, e faz um barulho tremendo. **Gosta de beijos, de fumo, de álcool. E tudo se mistura, se condensa. Primeira, segunda, terceira personalidades, que dão assim essa confusão nebulosa, parda, azul, dourada, avermelhada, de som, melancolia, de um ritmo de swing, de balada, de samba e às vezes de inércia e de espanto: essa confusão humana, absolutamente calcideana! Eis o que sou. Eis a minha alma que nunca ninguém descobriu; que nunca alguém atingiu, mas que todas as coisas juntas tocam e fazem vibrar.**

Eis porque gosto e desgosto de uma coisa só, eis porque eu mesma não me encontro... Arre! Roldão, cansei de me procurar. Até pareço uma grande orquestra - para quem não conhece instrumentos e não distingue saxofone de clarineta. Creio que só Stravinsky será capaz de me afinar. Quanta bobagem, mas quanta verdade. Um beijo para você, tocador do lá desta sinfonia confusa, Cacilda.

(Não me peça para dizer o que significa o dó, ré, mi, fá, sol, lá, si nessa sinfonia... e muito menos adicionando o bemol e o suspenso. Roldão, isso será loucura ou falta de assunto?)

(Prado, 2002, p. 159-161 - grifos meus)

Talvez, essa carta seja o primeiro registro que se tenha em que Cacilda Becker escreve longamente analisando a si mesma. Ao entrar em contato com esta carta durante minha pesquisa – além de diversas emoções que me suscitaram pela potência de sua escrita –, encontrei uma chave de leitura para pensar sua trajetória: a categoria de *trânsfuga de classe*. Vários elementos presentes nessa carta me indicaram as pistas para que eu pudesse chegar a essa conclusão. Neste momento, porém, quero destacar dois desses aspectos presentes na carta de Cacilda: *a vergonha de si* – como alguém que possui um estilo de escrita tão desenvolvido e que mobiliza diversos conhecimentos artísticos eruditos afirma que o “maior temor na vida é que descubram até que ponto sou ignorante e burrinha”?; a *percepção de si dividida em personalidades internas causadoras de sofrimento* – a jovem descreve a si mesma cindida internamente em três personalidades muito fortes: a primeira que é a “pura essência da arte, fluida, bela”; a segunda, a sua “consciência – parda, pesada, sombria e severa” e; a terceira, “muito material, tem cor de

creme, com riscos avermelhados e roxos”. Cacilda argumenta que essas três personalidades quase sempre “entram em choque”, causando grande sofrimento à sua alma e fazendo-a chegar ao “ponto de não saber mais como é que eu sou”.

É interessante contextualizar esta carta de 1942: Cacilda Becker está escrevendo para um professor da universidade que ocupava, naquele momento, o cume da hierarquia do universo educacional. Ela possuía um diploma de normalista, que pode ser posicionado a um nível abaixo do universitário naquele período. Tinha acabado de realizar sua primeira incursão no mundo teatral, ficando dividida entre o *Polo Amador-Moderno de circulação restrita* e o *Polo Profissional-Traducional de circulação ampla*, recebendo diversas chamadas à ordem de seus amigos do Polo Amador-Moderno, ambiente em que Cacilda se formara artisticamente.

Essa trajetória de Cacilda Becker e sua posição no universo teatral remetem aos indivíduos que, oriundos de classes desfavorecidas economicamente, ingressaram em um ambiente educacional ou artístico destinado às elites econômicas e culturais – os quais costumam ser tratados pela bibliografia sociológica como “desenraizados” ou “trânsfugas de classe”. Um dos primeiros estudos sistemáticos desses indivíduos veio do crítico literário, inglês e fundador (junto a outros pesquisadores) dos Estudos Culturais, Richard Hoggart. No capítulo *Molas deslassadas – uma nota sobre os desenraizados e os ansiosos*, em seu livro *As utilizações da cultura: aspectos da vida da classe trabalhadora* [1957] (1973), ele analisou indivíduos que chamou de “desenraizados fisicamente de sua classe”, devido ao sistema de bolsas em escolas privadas de elite e que, por isso, passaram a sofrer “tensões complexas criadas pelo seu desenraizamento”. São indivíduos que “levam vidas aparentemente normais, mas que experimentam sempre um vago sentimento de mal-estar”, sentem-se inconscientemente “pouco à vontade, e que sofrem, portanto, de incerteza, insatisfação e dúvida”. Esses indivíduos “pertencem simultaneamente a dois mundos diferentes, entre os quais existem muito poucos pontos de contacto. [...] Têm de aprender a falar de duas maneiras diferentes, a assumir duas personalidades diferentes, a reconhecer a existência de duas séries de valores diferentes” (HOGGART, 1973, p. 166).

Na mesma direção, o sociólogo francês Pierre Bourdieu, em diversos de seus estudos, interessou-se por esses indivíduos que denomina como “trânsfugas de classe”. No texto *As contradições da herança*, incluído como prefácio de um dos capítulos das entrevistas que compõem o livro *A Miséria do mundo*, Bourdieu afirma que de todos os dramas e conflitos – ao mesmo tempo interiores e exteriores – ligados à ascensão social dos indivíduos, o mais inesperado é, sem dúvida, o dilaceramento: “tais experiências tendem a produzir modos de ser dilacerados, divididos entre si mesmos, negociando permanentemente entre si e com sua própria

ambivalência, portanto condenados a uma forma de divisão em dois, a uma dupla percepção de si e também às sinceridades sucessivas e à pluralidade de identidades” (BOURDIEU, 1997, p. 591).

Ao perceber o caráter de trãnsfuga de classe de Cacilda Becker, considerei que essa seria uma chave analítica interessante para estudar sua trajetória. Este capítulo é, portanto, um experimento sociológico em que tento realizar essa tarefa. Minhas questões iniciais, então, foram as seguintes: quais os elementos necessários para definir se um indivíduo pode ser considerado um trãnsfuga de classe no contexto paulista da primeira metade do século XX? Quais aspectos da trajetória de Cacilda Becker apontam para uma diferenciação em relação à elite de sua época e, portanto, aproximam-na de trajetórias de pessoas, então, consideradas trãnsfugas de classe? Em que essa categoria contribui para compreender a trajetória de um indivíduo no universo cultural da primeira metade do século XX em São Paulo?

A história da menina pobre, nascida no interior paulista, que se tornou a maior atriz brasileira do teatro moderno na década de 1950 é praticamente alardeada em todas as biografias e relatos sobre Cacilda Becker, ganhando caráter de mitologia – no sentido que José de Souza Martins dá ao Conde Matarazzo em seu trabalho de mestrado [1966] (1973). Ela é retratada, em tais biografias, como exemplo de ascensão social meteórica e de uma artista vocacionada desde a infância para o êxito no universo teatral. No intuito de descortinar o terreno da “magia” mobilizado nas explicações biográficas da trajetória de Cacilda Becker e, assim, tornar sociologicamente inteligível sua trajetória, estabeleço como questões mais específicas de minha pesquisa, as seguintes: como foi possível que a “primeira atriz” da principal instituição teatral do Polo Moderno (o TBC) – liderado por indivíduos de origem social abastada – tivesse uma origem distinta de todos eles? Qual foi a trajetória que permitiu que Cacilda Becker adentrasse no *Polo Amador-Moderno de circulação restrita* de São Paulo? O que se reproduz e o que se produz de novo quando uma trãnsfuga de classe chega ao cargo mais alto de um Polo elitizado? Em que a análise da trajetória de Cacilda Becker ajuda a desvendar mecanismos centrais e a ampliar a compreensão dos significados do “movimento de renovação teatral” e qual a dinâmica e a estrutura dessa nova posição teatral criada por esse movimento na cidade de São Paulo nos anos 1950?

Pesquisa, metodologia e exposição

O período abarcado na reconstituição da trajetória de Cacilda Becker foi bastante grande: parte da chegada do bisavô materno alemão de Cacilda no Brasil em 1868 e vai até seu

ingresso como primeira atriz do TBC e sua consagração total em 1950. Porém, foco no que chamo de anos de aprendizagem da atriz Cacilda Becker, que vai de seu nascimento em 1921 na cidade de Pirassununga e até a encenação da peça *Pega-fogo* (de Jules Renard) em 1950, nos palcos do TBC em São Paulo, quando de sua consagração reconhecida pelos principais árbitros do universo teatral daquele período como a maior atriz do teatro brasileiro.

Para realizar tal análise mobilizei os seguintes materiais:

- Como principal fonte de pesquisa estão os depoimentos: de um lado, os depoimentos de Cacilda Becker e os de sua irmã Cleyde Yáconis; de outro lado, de alguns pares que conviveram com a atriz. Trabalhei sobretudo, com os depoimentos de Miroel Silveira, Décio de Almeida Prado e Alfredo Mesquita – além de serem pessoas que trabalharam diretamente com Cacilda Becker, os depoimentos eram representativos do polo amador-moderno de circulação restrita por serem líderes.
- Biografias de Cacilda Becker. Principalmente a detalhada e rigorosa biografia de Luís André do Prado: *Cacilda Becker: Fúria Santa* (2002).
- Jornais, revistas e programas teatrais do período.
- Trabalhos de cientistas sociais e outros profissionais que trataram do tema.

Depoimentos de Cacilda Becker: Optei por utilizar apenas três depoimentos de Cacilda Becker. Trata-se de três longas entrevistas em que ela retoma sua trajetória em profundidade: no ano de 1959, em uma entrevista/confissão para Sábato Magaldi publicada na revista *A Cigarra*²⁴; no ano de 1964, em uma entrevista/diário para Van Jafa publicada na revista *Cláudia*²⁵; e em 1967, em uma entrevista/depoimento para Ricardo Cravo Albin e Wladimir Ayala para o *Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro - MIS-RJ*²⁶.

Cacilda Becker não escreveu uma autobiografia. No entanto, como grande artista pública que era, deu diversas entrevistas para os mais variados meios da imprensa. Em uma

²⁴ Entrevista publicada em 1959 na revista *A Cigarra* com o título de “*Confissões de Cacilda Becker*”. A revista foi consultada no Acervo Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003085&PagFis=0>>. Acesso em 12 abr. 2019

²⁵ Entrevista publicada em 1959 na revista *A Cigarra* com o título de “*Confissões de Cacilda Becker*”. A revista foi consultada no Acervo Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003085&PagFis=0>>. Acesso em 12 abr. 2019

²⁶ Depoimento para posteridade cedido em 1967 para o MIS-RJ. Publicado na revista *Coleção Depoimentos* da Fundação do Museu de Imagem e Som em 1991. O depoimento foi ouvido e a revista foi consultada na sede do MIS na cidade de Rio de Janeiro.

análise minuciosa dessas entrevistas²⁷, percebi que Cacilda Becker só se deteve sobre sua trajetória profundamente e falou longamente sobre sua origem social e as dificuldades econômicas enfrentadas em sua vida na entrevista cedida em 1959 para o crítico teatral Sábato Magaldi. Neste ano, ela já era consagrada a maior atriz brasileira (o que pode ter atenuado os constrangimentos para reconstituição da sua vida); havia passado apenas dois anos da polêmica saída do TBC (isso poderia explicar o tom ácido de suas palavras dirigidas à classe que estava à frente do movimento de renovação teatral na cidade de São Paulo); e já estava à frente de sua própria companhia criada no ano anterior, o Teatro Cacilda Becker (TCB) – esse fato talvez tenha contribuído para Cacilda se colocar em sua narrativa mais no centro dos processos de desenvolvimento do teatro brasileiro.

A entrevista de 1959 foi cedida em seu camarim no Teatro Leopoldo Fróes, de São Paulo, onde o Teatro Cacilda Becker realizava uma temporada da peça *Os perigos da pureza* de Hugh Mills. Na introdução da entrevista, Sábato Magaldi remonta o contexto da entrevista da seguinte maneira:

Perguntamos a Cacilda Becker se estava disposta a conceder-nos uma entrevista fora dos moldes comuns, nos quais a personalidade é transmitida em função das conveniências públicas. Nossa primeira atriz não se fez rogada e respondeu que era *o momento de abrir-se numa grande confissão* - impelia-a a ideia de responsabilidade com os outros e consigo mesma. A história do teatro brasileiro um dia será narrada em toda sua verdade e, por isso, cabia-lhe a tarefa de esclarecer o próprio papel, informar sobre a experiência humana que trouxe para o palco e sobre os dados objetivos da vida profissional que ela sempre soube viver com tanta intensidade e paixão (MAGALDI, 1959)

Magaldi nos conta ainda que se limitou a reproduzir as próprias palavras de Cacilda Becker, sem mesmo intercalar com poucos pedidos de esclarecimento que lhe pareciam necessários durante a entrevista, porque o relato bastava em seu teor inteiriço, como “autobiografia há muito meditada. A própria Cacilda passou a denominar ‘*confessionário*’ o divã em que se reclinava para permitir-se maior concentração. E anotamos” (MAGALDI, 1959)

A entrevista de 1964 foi cedida “no vigésimo-quinto andar de um edifício na Avenida Paulista: Cacilda Becker está sentada no terraço de seu apartamento, que mais se afigura a uma ilha aérea, envolta pela noite de quatrocentos anos”. O entrevistador, o crítico teatral Van Jafa, reconstitui o contexto da entrevista da seguinte maneira:

²⁷ A bibliografia do livro *Uma atriz: Cacilda Becker* organizado por Nanci Fernandes e Maria Theresa Vargas traz uma seção de quase 70 depoimentos/entrevistas/reportagens de Cacilda Becker. Essa foi a principal fonte de cotejo das entrevistas/depoimentos da atriz, além de informações encontradas em outros livros sobre Cacilda e pesquisa própria em jornais.

Disse-lhe do meu propósito. [A revista] *Claudia* queria uma panorâmica de sua vida, sem maquiagem e essencialmente fora do palco, longe de seus triunfos dramáticos. *Cacilda Becker estava disposta a uma revisão em profundidade de sua vida íntima*. Aquela seria “a noite de todas as perguntas e de todas as respostas”. E assim foi. Começou por mandar buscar um pequeno cofre de onde tirou um Diário, acrescentando esta “deixa”: “Eu, de vez em quando, converso com Deus”. [...] Afirmou que seu diário jamais fôra lido e que cederia algumas páginas a Claudia. E eu reproduzo estas páginas aqui, sem ligar para a cronologia, quem sabe para dar uma ideia mais precisa da vida agitada de Cacilda Becker, a primeira dama do teatro brasileiro (VAN JAJA, 1964)

Por fim, a última entrevista/depoimento de 1967 é para o programa *Depoimentos para Posteridade* do Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro. A orientação dada pelos entrevistadores, o pesquisador de música brasileira Ricardo Cravo Albin e o crítico teatral Wladimir Ayala, é a seguinte: “Não importa o que você tiver a dizer, o que vier a lembrar, o que vier à lembrança, vai dizendo” e realmente não há quase nenhuma intervenção em seu depoimento de mais de 2 horas.

O conteúdo do depoimento da entrevista de 1959 é retomado quase sem alterações nas entrevistas de 1964 e 1967. A confissão de divã de 1959, o diário de 1964 e o monólogo de 1967, juntos, me soam como um mesmo texto teatral meditado, escrito e declamado pela grande atriz Cacilda Becker. A trajetória de Cacilda Becker já foi analisada de diversas maneiras. Interessa-me reconstituir sua trajetória a partir do seu próprio ponto de vista. A auto-reflexividade crítica que esses depoimentos de Cacilda Becker possuem é impressionante.

Os depoimentos de Cacilda Becker aparecerão no texto entre linhas horizontais e com fonte diferenciada. Os depoimentos não aparecem como citações no corpo do texto, e tento ao máximo não me referir diretamente a eles, dando uma autonomia própria aos depoimentos. A ideia foi que os depoimentos dessem a ideia de um monólogo sobre sua vida encenado pela atriz Cacilda Becker, mostrando a “auto ficcionalização” de sua trajetória em um contexto em que já fora consagrada a maior atriz brasileira e não tinha muito a perder.

Depoimentos de Cleyde Yáconis: Os depoimentos de Cleyde Yaconis foram utilizados como uma espécie de “espelho” aos depoimentos da Cacilda Becker, as vezes em sintonia e em outras vezes em desacordo. Utilizo nas notas de rodapé como espelho aos depoimentos e biografia de Cacilda Becker. Essas serão as únicas notas de rodapé do texto. Faço isso para destacá-las e como recurso metodológico. Ainda pretendo analisar e compreender por que os depoimentos de Cleyde de reconstituição autobiográfica são bem mais “ácidos” com a elite ilustrada e econômica do que os de Cacilda. Os depoimentos de Cleyde que utilizei foram dados em contextos totalmente distintos dos depoimentos de Cacilda Becker. Foram eles:

1975 - Depoimentos IV - Depoimento prestado ao Serviço Nacional de Teatro a 8 de outubro de 1975 no Teatro Anchieta, em São Paulo. Entrevistadores: Alberto Guzik - crítico teatral; Cláudio Correia e Castro - ator e diretor; Elizabeth Henreid - atriz; Paulo Autran - ator e empresário e Silney Siqueira - diretor e ator (Grafado nas notas de Rodapé como “Depoimentos SNT, 1975”).

1994 - Bastidores - Série Teatro Brasileiro - Cleyde Yáconis e Outros. Entrevistador: Simon Khoury - ator e jornalista (Grafado nas notas de Rodapé como “Bastidores Khoury, 1994”).

1995 - Depoimentos de Cleyde em Cacilda Becker: Fúria Santa. Entrevistador: Luís André do Prado – jornalista e pesquisador (Grafado nas notas de Rodapé como “Entrevista Prado, 1995”).

2004 - Cleyde Yáconis, dama discreta. Entrevistador: Vilmar Ledesma - Jornalista (Grafado nas notas de Rodapé como “Dama discreta, 2004”).

Biografias de Cacilda Becker: várias biografias de Cacilda foram utilizadas para escrever a parte II. Porém a quase absolutas informações biográficas acerca de Cacilda Becker foram retirados do livro *Cacilda Becker: Fúria Santa* do jornalista Luís André do Prado. Decidi não citar o essa fonte a todo momento para o texto não ficar carregado, mas geralmente se a informação biográfica não se encontra nos depoimentos de Cacilda Becker citado no decorrer do texto, a informação foi retirada desse livro. No APÊNDICE 5 se tem uma Cronologia do período de vida de Cacilda Becker com que trabalhei nessa dissertação (1921-1950).

“UMA INFÂNCIA ABSURDA”:

A HERANÇA CULTURAL DOMÉSTICA E AS DISPOSIÇÕES FAMILIARES DE CACILDA BECKER

‘Tive uma infância pobre, mas cheia de coisas ricas’

Tanta pobreza, tanto vício – vícios da pobreza –, tanta necessidade superada a custas de dolorosas e vergonhosas humilhações [...] Meu Deus, um mundo, uma vida que não pode mais ser vivida. Mas eu só queria recuperar os seres amados desta vida toda (as lembranças ficaram). Tenho uma pena profunda dos meus avós, de meus tios que morreram (a morte para mim é uma coisa horrível) pobres, na penúria, quando eu não era nada, não tinha meios para ajudá-los e nem sequer compreensão para perdoá-los e lhes dar o amor que lhes tenho agora. Pobre a vida vivida por eles.

Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964

Quando Cacilda Becker reconstitui sua infância nos depoimentos sempre é a partir de uma dicotomia “infância pobre” *versus* “cheia de coisas ricas”. Provavelmente, isso se dá devido ao fato de a atriz ter crescido em uma família desfavorecida economicamente, mas com acesso a uma espécie de “alta cultura” em termos de práticas culturais e instrução escolar. O objetivo desta seção é a reconstituição do primeiro espaço em que foi forjado o capital cultural de Cacilda, sua família. Qual o conteúdo da herança cultural que a sua família lhe transmitiu? Quais foram as vias de transmissão? Qual era a atmosfera cultural nas diversas casas em que morou na infância? Em suma, busco compreender qual foi e como se deu a transmissão doméstica de capital cultural na família Becker; quais disposições culturais Cacilda adquiriu no seio familiar e levou para a sua trajetória artística.

Tenho dito em muitas entrevistas que a minha infância foi difícil, foi uma infância muito penosa, que passei por muitas dificuldades. E de vez em quando me pedem fotografias para ilustrar essas entrevistas e acontecem coisas muito curiosas. Em algumas fotos, eu estou de cabelinho puxado, descalça, suja, comendo manga; em outras, sentadinha numa dessas salas de fotógrafos dos anos 1920 com vestidinho bonitinho e cabelinho arrumadinho. Então, pessoas íntimas me perguntam: **mas que diabo de infância foi essa**, você diz tanto que sua infância foi difícil, mas aqui uma menina elegante e bem tratada, e aqui uma menina de pés no chão? **Mas é que ela foi sempre assim, uma infância difícil, uma infância absurda, uma infância pobre, mas cheia de coisas ricas** (Cacilda Becker, MIS, 1967, grifo meu).

A estrutura familiar de Cacilda era “matriarcal”. O núcleo era composto por sua mãe, Alzira Leonor Becker, e suas irmãs, Cleyde e Dirce²⁸. Seu pai, Edmundo Radamés Yaconis, abandonou a família quando Cacilda tinha nove anos, sem contar as ausências de casa durante esse tempo. Em algumas trajetórias, a influência da mãe é mais central do que a do pai. Assim, embora o foco desta seção seja a relação entre Cacilda e sua mãe, abordarei também os significados da ausência do pai para a trajetória da família Becker e, especificamente, de Cacilda.

Cacilda Becker era uma trãnsfuga de classe filha de outra trãnsfuga de classe. Sua mãe foi da quarta turma de formandos da Escola Normal de Pirassununga. Alzira adquiriu nesta escola uma cultura legítima que pode ser percebida em *estado incorporado* por meio das diversas práticas culturais que ela dominava; *estado objetivado* a partir de instrumentos musicais e livros sempre presentes em sua casa e; *estado institucionalizado* a partir do diploma de normalista que permitiu Alzira seguir a profissão de professora primária e se deslocar pelo espaço, alcançando uma liberdade em relação aos pais e ao marido. Esse capital cultural adquirido na Escola Normal fez com que Alzira rompesse com o destino social provável para mulheres de sua classe social e sua época: um casamento convencional e a profissão de dona de casa, somando ou não com outra de caráter manual – como foi o destino de suas irmãs. Alzira conseguiu apartar-se de sua família, ampliando as possibilidades no seu universo dos possíveis, a partir do diploma de normalista e da profissão de professora primária.

Alzira Leonor Becker, mesmo com diversas dificuldades econômicas, obteve sucesso na transmissão hereditária do capital cultural para suas três filhas: por meio da iniciação artística doméstica – com práticas como dança, leitura e escrita – e a estratégia de investimento escolar com sucesso – as três filhas tiveram uma educação do nível primário ao secundário sem interrupção, todas obtendo o valoroso diploma de normalistas para a época. Mas, como toda trãnsfuga, Alzira também transmitiu para as filhas uma ambiguidade entre os dois universos, com os valores distintos presentes em sua formação: o “popular”, adquirido na família, e o de “elite”, adquirido na instituição escolar. Constituiu-se, assim, uma personalidade sempre dividida entre o mundo do trabalho *versus* a carreira artística, o casamento convencional *versus*

²⁸ Cleyde Yáconis: É muito engraçado que eu seja de uma família onde predomina o matriarcado. (...). É uma família de matriarcado com raras exceções. De mulheres fortes; mulheres admiráveis. (...). Os homens foram sempre muito fracos e submissos (Depoimentos SNT, 1975, p. 11; Bastidores Houry, p. 238).

a liberdade feminina etc.. As filhas também viverão essa ambiguidade entre a falta de renda e a abundância de práticas culturais em casa e nas escolas por onde passaram – disposições que carregarão em suas trajetórias. Cacilda carregará, por exemplo, a dicotomia: circuito restrito de produção cultural *versus* circuito ampliado; Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla *versus* Polo Amador-Moderno de circulação restrita, entre outras.

Na próxima seção, abordarei a trajetória de Alzira Leonor Becker no seio de sua família alemã, em sua escolarização na Escola Normal, em seu casamento, na educação cultural e institucional das filhas e na carreira profissional. Acompanharei a trajetória de Cacilda Becker do seu nascimento em 1921, em Pirassununga, sua mudança para várias cidades, até seus nove anos quando vai morar em Santos – período de sua iniciação artística doméstica, sua iniciação escolar no primário e sua primeira apresentação de Dança. A escolarização no estado de São Paulo com foco na Escola Normal terá destaque nos quadros e no corpo do texto por se tratar da instituição central para o entendimento da trajetória de Alzira Becker e suas três filhas.

Os dados biográficos deste capítulo foram retirados além dos depoimentos de Cacilda Becker dos capítulos 2, 3 e 4 da biografia *Cacilda Becker: fúria santa* de Luís André do Prado (2002).

3.1 *Alzira Leonor Becker entre dois mundos!*

*Não chores coração! Depressa estanca
Esse pranto que amargo se desata
o teu valor que faz que não arranca
de tuas fibras esse amor que mata...
Levanta-te viril!... Mostra que és forte!...
Que podes mesmo nos humbraes da morte”*

Poema de adolescência de Alzira Leonor Becker
in Prado, 2002, p. 47-48.

Alzira Leonor Becker nasceu em 24 de março de 1898 no município de Pirassununga. Era a terceira filha do casal Pedro Becker (1864-?) e Maria Beck (1864-?). Antes dela, vieram a Amélia e a Ana. Depois de Alzira, o casal ainda teria mais quatro filhos: Maria Adélia, Pedro, Ermelinda e Paulo – ao todo, quatro irmãs e dois irmãos. O avô materno de Cacilda, Pedro Becker, era ferreiro e aprendeu a profissão com o seu pai, Carlos Guilherme Becker – primeiro da prole Becker a emigrar da Alemanha para o Brasil em 1862. Morava no interior do país e tinha a profissão de ferreiro. Já era ferreiro no interior da Alemanha e imigrou para o Brasil em 1862, junto com diversas famílias alemãs que fugiam da crise econômica e das guerras com as quais a Alemanha estava envolvida no período. Chegando ao Brasil, Carlos Guilherme foi para

o interior de São Paulo, onde prestou serviços em diversas fazendas, como ferreiro, fabricando arados, enxadas e todo tipo de ferramenta rural. Em dezembro de 1878, a família se instalou em Pirassununga – que, nesse período, já era destino de diversas famílias alemãs. “As famílias se agregavam em grupos comunitários que falavam o alemão, reuniam-se em datas festivas e casavam seus filhos entre si” (Prado, 2002, p. 43); também a religião protestante motivou fortemente a união entre eles; os luteranos chegaram até a criar uma comunidade à parte no distrito da cidade, chamado Cachoeirinha (distrito em que Alzira e Eduardo instalaram residência), que passou a ser conhecido como “bairro dos alemães”; “as famílias católicas, incluindo os clãs mais poderosos de proprietários rurais, discriminavam os protestantes” (Prado, 2002, p. 43). Com o dinheiro que conseguiu juntar em diversos serviços, Carlos Guilherme Becker abriu uma oficina de ferreiro em Pirassununga.

“Pedro Becker aprendeu com os pais a falar, ler e escrever em alemão, mas também aprendeu em escolas isoladas da região um português rudimentar e, logo, tornou-se ajudante do pai, assimilando seu ofício” (Prado, 2002, p. 41-42). Trabalhava na oficina com o pai, quando conheceu Maria Beck – também filha de alemães emigrados para o Brasil, na década de 1860, porém com a profissão de agricultores, ofício que Maria também assimilou. Casaram-se em 1886, ambos com 14 anos. O casal, então, se mudou para a fazenda em Monte Alto, onde Pedro prestou serviços de ferreiro para o dono de uma grande fazenda. “Pedro e Maria viveram ali tempo suficiente para juntar capital e retornar à Pirassununga, onde construíram um casarão de fachada simples e ao lado um salão onde Pedro, seguindo o exemplo do pai, instalou uma oficina (nos fundos) e uma loja de ferragens (no salão)” (Prado, 2002, p. 45). Foi nesse casarão que Alzira Leonor Becker nasceu e cresceu.

Toda a família dos meus avós maternos, que é a que eu conheci muito bem – ao contrário da família do meu pai que eu não conheci nada – era de colonos. Cada ramo da família tinha um sítio. **Eram de origem alemã e cultivavam, apesar da vida muito modesta, uma cultura muito grande.** Deixando a desejar porque não tinham erudição, **mas eles faziam música como hábito da formação religiosa protestante** (Cacilda Becker, MIS, 1967).

As famílias imigrantes alemãs possuíam relação com a cultura a partir do cultivo de música, literatura e pintura. No casarão dos Beckers, em Pirassununga, não era diferente. Pedro Becker, mesmo “sem erudição”, mantinha hábitos culturais, gostava de música, reuniões e casa alegre. Esse clima cultural descontraído prevaleceu até a conversão de Maria Beck à Igreja metodista, quando Alzira tinha oito anos, tornando-se assim bastante intransigente na educação

dos filhos. Com a conversão de Maria, tudo se tornara uma espécie de tentação criminosa – até a música que Pedro tocava foi proibida²⁹.

As duas filhas mais velhas – Ana e Amália – seguiram a tradição da mãe e casaram-se novas. Alzira foi a primeira filha a ter uma educação formal – não consegui, porém, informações sobre seu ensino primário, ou seja, não é possível afirmar se chegou a ir à escola nesse período ou se teve educação em casa e cursou apenas o secundário normal. Não tenho informações completas sobre as irmãs mais velhas, como, por exemplo, se casaram-se antes da instauração da Escola Normal em Pirassununga, em 1911. Uma das hipóteses é de que as famílias dos imigrantes que tinham poucos recursos frequentemente colocavam esforços no estudo de um único filho, pois apesar das escolas normais serem públicas, havia uma mensalidade anual, e os demais filhos tinham que trabalhar cedo. Soma-se a essa hipótese, o fato de que seu pai, apesar de ser trabalhador manual, possuía algum tipo de instrução e bagagem cultural, investindo, portanto, na educação dos filhos. Alzira Becker ingressou, assim, na quarta turma da recém-criada Escola Normal de Pirassununga, em 1914, quando tinha 16 anos. Passou, então, a participar de uma pequeníssima minoria escolarizada no estado de São Paulo, sendo essa a inflexão que a fez ter um destino social diferente daquele das irmãs, que não se profissionalizaram, assim como a apartou da profissão manual de seus pais – ferreiro e agricultora.

A trajetória dos avós de Cacilda assemelha-se ao percurso usual dos imigrantes daquela época: pobres e vindos, principalmente, da Itália, eles trabalhavam nas fazendas de café e conseguiam, só mais tarde, por meio de alguns recursos pessoais, estabelecer-se na cidade. Fugiam, assim, do campo e passavam a assumir serviços urbanos, como alfaiataria, construção e comércio. Alguns poucos conseguiram enriquecer e tornar os filhos doutores ou casar as filhas

²⁹ Cleyde Yáconis: Lembro da imagem dos meus avós maternos, Pedro Becker e Maria Becker, ambos alemães. *Ele, uma das coisas mais bonitas da minha infância, um homem alto, um metro e noventa e tantos, bastante culto, muito inteligente, era da nobreza alemã*; minha avó era camponesa baixinha, gordinha, muito bonita, que ele amava apaixonadamente e que o dominava totalmente. As lembranças que eu tenho do meu avô, são dos quatro anos. *Ele tinha um microscópio onde mostrava as lâminas para nós. Falava de astronomia, de astrologia e tenho a impressão de que falava de mitologia grega, porque suas histórias não tinham nada a ver com os sacis, ou com o folclore brasileiro, eram outras histórias, mas sempre um pouco escondido da minha avó*, Maria Becker, tornaram-se protestantes luteranos, de uma seita muito rígida. Então, na casa dos meus avós entrou um personagem novo, chamado Satanás [...] O meu avô tocava vários instrumentos, era uma casa muito alegre. os instrumentos foram proibidos, cantava-se só hinos protestantes. Nenhuma alegria, pintura, imagens, música, nada. Uma rigidez absoluta, austeridade de costumes (Depoimentos SNT, 1975, p. 11-12).

com fazendeiros – ascendendo assim socialmente. A maioria, no entanto, permanecia em condições econômicas médias e investiam no estudo de um único filho (NOSELLA, 1996, p. 65 e 66).

Escolarização no Estado de São Paulo

A estrutura do ensino no estado de São Paulo neste período estava organizada em ensino primário (preliminar e complementar), ensino secundário (escolas normais e ginasiais) e ensino superior (faculdades). Mesmo a instrução elementar para o ensino primário sendo obrigatória desde 1874 para todos os menores de 7 a 14 anos do sexo masculino e de 7 a 11 anos do feminino e o sistema de ensino estivesse organizado por níveis desde o advento da república, os índices educacionais da primeira metade do século XX no estado de São Paulo eram bem precários: mais da metade da população não sabia ler e escrever; apenas uma pequena parcela da população se encontrava nas escolas primárias; e uma parte ínfima conseguia alcançar os níveis médios e superiores do ensino. O que pode ser observado nos dados apresentados em um estudo publicado pelo sociólogo Oracy Nogueira, em 1963, “O desenvolvimento de São Paulo através de índices demográficos, demográfico-sanitários (“vitais”) e educacionais”. Os três quadros foram retirados do estudo do Nogueira, com modificações minhas.

a) Acerca da alfabetização no estado de São Paulo: apesar do aumento relativo no conjunto da população da porcentagem de alfabetizados (com crescimento de 37,82%, em 1920, para 62,94%, em 1950), isso significa que menos da metade da população, em 1920, e apenas um pouco mais da metade da população, em 1950, sabia ler e escrever; outro dado é de que a proporção de alfabetizados nos três censos analisados é maior entre os indivíduos do sexo masculino do que entre os do feminino.

Tabela 11 - Alfabetização no estado de São Paulo: porcentagens 1920, 1940 e 1950 por gênero

	1920	1940	1950
Homens	44,46 %	61,90 %	68,49 %
Mulheres	30,59 %	48,48 %	57,19 %
Total	37,82 %	55,36 %	62,94 %

Fonte: Elaboração própria. Dados ins *I.B.G.E - Conselho Nacional de Estatística. Estudos sobre a Alfabetização da população do Brasil - 6ª série, 1955* In Nogueira, 1963, p. 137.

b) Acerca da população escolarizada (matrícula geral): uma parcela muito pequena se encontrava no sistema de ensino na primeira metade do século XX, apenas 4,5%, em 1910, chegando a 13,8%, em 1950. Como podemos observar, os índices vão decrescendo de acordo com o aumento dos níveis de ensino; se já é baixo o volume da população com escolarização primária, aquele referente aos ensinos secundário e superior é ínfimo.

Tabela 12 - População escolarizada (matrícula geral) nos três níveis de ensino no estado de São Paulo de 1910-1960

Anos	População	Ensino Primário		Ensino Médio		Ensino Superior		Total	
	nº absoluto	nº absoluto	%	nº absoluto	%	nº absoluto	%	nº absoluto	%
1910	3.319.021	139.080	4.2	10.944	0.33	619	0.019	150.643	4.5
1920	4.592.188	251.700	5.5	15.821	0.34	1.148	0.025	268.669	5.9

1929	5.596.763	426.274	7.6	61.626	1.10	2.430	0.043	490.330	8.8
1940	7.18.316	771.399	10.7	84.793	1.18	4.989	0.069	861.181	12.0
1950	9.134.423	1.068.079	11.7	184.130	2,02	12.111	0.133	1.264.320	13.8
1960	12.417.124	1.926.297	15.5	351.945	2.83	25.915	0.209	2.304.157	18.5

Fonte: Elaboração própria. Dados in *Variadas in Nogueira*, p. 132 e 133.

c) Acerca da população com diploma: apesar de toda expansão do ensino, os diplomados no estado de São Paulo, nas décadas de 1940 e 1950, apresentam índices baixíssimos. Podemos observar um aumento no nível primário, mas o secundário e o superior ainda continuam destinados a uma pequena parcela da população.

Tabela 13 - População de diplomados no estado de São Paulo nas décadas de 1940 e 1950

Nível	1940		1950	
	nº absoluto	%	nº absoluto	%
Elementar	525.261	7.3	1.793.538	19.6
Médio	105.471	1.5	309.085	3.4
Superior	29.583	0.4	45.529	0.5
Sem declaração	21.057	-	3.383	-
Total	681.372	9.5	2.151.535	23.5
População total	7.180.316	-	9.134.423	-

Fontes: Elaboração própria. Dados in *Variadas in Nogueira*, p. 132 e 133.

Diante dos dados do quadro acima, podemos concluir que, ao obter o diploma de normalista, em 1920, Alzira Leonor Becker fazia parte de uma pequena parcela da população no estado de São Paulo: estava entre 30% das mulheres que sabiam ler e escrever, em 1920; entre 0,34% da população que se encontrava no ensino médio, em 1920; e entre 1,5% da população com diploma de ensino médio, em 1940. Além desses dados morfológicos que demonstram que Alzira passou a fazer parte de uma pequena elite escolarizada no estado de São Paulo, passo a investigar qual o valor social que um diploma de normalista teve na vida da jovem formanda. Qual o lugar da Escola Normal de Pirassununga na cidade e no estado de São Paulo? Qual era o conteúdo disciplinar da escola? Quem era sua clientela? Quem era o professorado? Em suma, qual tipo de capital cultural a experiência de normalista teve na vida de Alzira Becker?

A Escola Normal de Pirassununga foi inaugurada em 1911, no bojo da ampliação da rede de escolas normais que se verificava no estado de São Paulo, nas primeiras décadas do século XX. Foram dois os motivos desse crescimento: de um lado, devido a maior procura da população pelo ensino secundário; e, de outro, devido à grande expansão das escolas primárias e à dificuldade para provimento de professores nas escolas rurais do interior. Até essa data, o ensino normal no estado de São Paulo restringia-se a um único estabelecimento oficial, a Escola Normal da Praça da República, que ficava na capital e foi criada em 1880. A partir de 1911, foram criadas no estado de São Paulo, incluindo a capital, mais 11 escolas normais. Essas instituições de ensino instalaram-se nos municípios de Itapetinga, São Carlos, Brás (capital), Campinas, Guaratinguetá, Botucatu, Piracicaba, Casa Branca e a anexa à Escola Normal Secundária da Capital. Enquanto isso, só havia três Ginásios em todo estado de São Paulo. Segundo a pesquisadora Leonor Maria Tanuri (1979), a escolha dos municípios contemplados com as novas instituições de ensino normal não parece ter sido subordinada a critérios de planejamento adequados aos interesses educacionais, de forma a propiciar o atendimento de zonas mais amplas e mais distantes de estabelecimentos já existentes, nas quais se faziam sentir as maiores dificuldades. As localidades escolhidas o foram por critérios político-eleitorais. No caso de Pirassununga, o que contribuiu foi o grande prestígio que o prefeito da cidade, o Tenente Coronel Manoel Franco da Silveira, possuía no Partido Republicano de São Paulo, que controlava a política no estado.

A situação educacional de Pirassununga, nesse período, era a seguinte: o ensino primário era composto por um grupo escolar modelo (instalado em 1906) e escolas isoladas; e o ensino secundário era constituído pela Escola Normal. Em 1914, ano em que Alzira começou seus estudos na Escola Normal, a população escolar provável do município era de 2.315 pessoas. Como a população geral da cidade era de 28.000 pessoas, nesse período, poderíamos considerar então que apenas 8,2% da população estava matriculada nas escolas. Na Escola Normal de Pirassununga, o número de matriculados se afinou ainda mais: a matrícula geral, em 1914, era composta por 110 pessoas do sexo masculino e 168 pessoas do sexo feminino, ou seja apenas 0,9% da população pirassununguense. Desses 278 matriculados, formaram-se em 1918 apenas 13 homens e 39 mulheres, ou seja, 52 pessoas. *(Os dados referentes à população da cidade foram retirados do almanak Lemark e da educação em Pirassununga foram retirados dos anuários de ensino de 1914 e 1918. Vale lembrar que esses dados, principalmente as porcentagens, são mais a título de aproximação, porque a clientela da Escola Normal era advinda de várias cidades vizinhas da região de Pirassununga, como veremos abaixo).*

A partir desses dados sobre as matrículas e os diplomados na Escola Normal de Pirassununga, percebe-se que apenas uma pequena parte da população tinha acesso ao ensino secundário normal na cidade. Para além desse dado morfológico, o caráter distintivo e elitista da escola perpassa vários outros níveis, que vai desde a arquitetura do prédio, a composição do corpo docente, a seleção da clientela, os conteúdos escolares e o destino social dos diplomados:

1) *Arquitetura da Escola Normal de Pirassununga*: um prédio suntuoso foi construído para abrigar a escola. Havia um projeto-padrão da Superintendência de Obras Públicas do Estado. O arquiteto que projetou a Escola Normal de Pirassununga foi o alemão Carlos Rosencrantz, desenhista e arquiteto da Diretoria de Obras Públicas, inspirado nos estilos art-nouveau e neo-clássico (NOSELLA; BUFFA, 1996, p. 40). Em fotos da escola, pode-se perceber a imponência do prédio da Escola Normal de Pirassununga, sobretudo, se considerarmos Pirassununga como uma cidade do interior paulista, onde as construções, em geral, eram simples (FRANKFURT, 2007, p. 41).

2) *Corpo docente*: os professores que foram dar aula na Escola Normal de Pirassununga – de acordo com o decreto educacional de 1912 – deveriam ser formados pelo Curso Superior da Escola Normal da Capital, com duração de dois anos. Observa-se assim que entre os primeiros professores alguns eram formados pela Escola Normal da Capital, mas havia também bacharéis em Direito, engenheiros e médicos (NOSELLA; BUFFA, 1996, p. 52). A maioria absoluta dos professores eram homens, como podemos ver no *Quadro 4* abaixo. O mais conhecido dos professores de Pirassununga era Almeida Júnior, que ensinou de 1911 a 1914, membro do movimento Escola Nova. O diretor da escola durante a estadia de Alzira era o Professor César Pietro Martinez.

3) *Clientela da Escola Normal de Pirassununga*: as condições para o ingresso na Escola Normal consistiam em ter a idade mínima de 14 anos e passar em um exame de admissão de suficiência em Português, Aritmética, Geografia Geral e do Brasil, História Pátria e Desenho a mão livre (TANURI, 1979, p. 131). Ainda que pública, a Escola Normal não era gratuita. O art. 345 do decreto de 1912 estipulava uma taxa anual de matrícula para os alunos, pagável em duas prestações, uma no começo e outra no fim do ano letivo (NOSELLA; BUFFA, 1996, p. 66).

Para se ter uma noção aproximada da clientela inicial das escolas normais do interior de São Paulo, recorri ao estudo de Nosella e Buffa sobre a Escola Normal de São Carlos. Os pesquisadores coletaram diversas fichas de matrícula dos alunos e alunas das primeiras turmas da Escola Normal de São Carlos, sendo as seguintes

informações destacadas: nome dos pais e avós; idade; procedência; endereço residencial; depoimentos de antigos alunos. Os pesquisadores caracterizaram a clientela da Escola Normal da seguinte maneira: as mulheres, em sua maioria, eram filhas de fazendeiros (grande, médio, sitiante forte) ou de ricos negociantes. Os rapazes pertenciam a grupos sociais menos favorecidos, pois, os filhos-homens dos fazendeiros dirigiam-se às Faculdades de Direito, Medicina, Engenharia, no Brasil ou exterior. Nem todas as alunas, entretanto, tinham pai fazendeiro. Algumas eram filhas de negociantes, de médicos, de advogados e dentistas, todos abastados e que formavam a *entourage* econômica, política e cultural da fazenda. Eles chegam à conclusão, então, de que, ao menos até os anos de 1940, quando o caráter da Escola Normal sofreu grandes transformações, a clientela da Escola Normal era formada por jovens provenientes das classes médias altas. Entre as alunas, não havia filhas de trabalhadores manuais, a não ser raríssimas exceções. Notam também que, embora a clientela da Escola Normal fosse majoritariamente feminina, os postos mais elevados da administração escolar eram exercidos pelos homens. Nas listas, também aparecem alguns nomes de imigrantes.

Sobre a clientela da Escola Normal de Pirassununga em si, quem nos dá essa informação é a pesquisadora Sandra Herszkowicz Frankfurt (2007): segundo informações coletadas nas entrevistas, a pesquisadora chega à seguinte conclusão: as alunas e os alunos que iam estudar em Pirassununga eram egressos de regiões como São João da Boa Vista, Aguaí, Casa Branca, Porto Ferreira, Descalvado, Santa Rita do Passa Quatro, Leme, Araras e Santa Cruz da Conceição. Iam e voltavam de trem diariamente. Ela diz ainda que a maioria dos alunos pertencia à classe média alta e a minoria fazia parte da elite cafeicultora da região (FRANKFURT, 2007, p. 42).

4) *Currículo escolar*: as disciplinas presentes no currículo escolar da Escola Normal de Pirassununga – padrão em todas as outras escolas normais – consistiam em uma cultura geral ampla, indo desde línguas como o francês; disciplinas científicas como geografia, história, aritmética etc.; o português; artísticas como música e desenho; trabalhos manuais e ginástica; e por fim uma única disciplina técnica voltada para o magistério, pedagogia e educação cívica. O currículo da Escola Normal, em 1915, ano em que Alzira estava matriculada na escola, estava estruturado da seguinte maneira:

Tabela 14 - Disciplinas e Corpo Docente da Escola Normal de Pirassununga no ano de 1915

Disciplinas	Professor
Português	Eduardo Raggio Zimbres
Francês	Luiz de Sampaio Arruda
Aritmética, Álgebra e Geometria	Augusto Caio de Assumpção
Geografia e História	Júlio de Amaral Carvalho
Física, Química e História Natural	Procópio Westin de Vasconcelos
Pedagogia e Educação Cívica	Adalberto Luiz Pourchet
Música	Lullo de Camargo Guasca
Caligrafia e Desenho	Raul de Oliveira
Trabalhos Manuais	Leone Del Debbio e D. Maria Luiza Silveira da Motta
Ginástica	Pierre Arné

Fonte: Elaboração própria dados ins *Anuário de ensino de 1915, p. 265.*

Para finalizar esse quadro, termino com a opinião de quatro pesquisadores sobre a posição social das escolas normais no estado de São Paulo nas primeiras décadas do século XX:

Oracy Nogueira em *O desenvolvimento de São Paulo através de índices demográficos, demográfico-sanitários (“vitais”) e educacionais - 1963 (Sociólogo)*

“Pode-se dizer, sem perigo de exagero, que, pelo menos até a criação da Universidade de São Paulo, com a sua Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, a normalista foi, em São Paulo - mesmo sem qualquer outro diploma - de uma versatilidade ocupacional e intelectual só comparável, em todo o Brasil, à do advogado” (Nogueira, 1963, p. 62).

Leonor Maria Tanuri em *O ensino normal no estado de São Paulo: 1890-1930 - 1979 (Pesquisadora em educação)*

“A escassez de escolas secundárias oficiais - que até 1930 se reduziam a apenas três estabelecimentos - e as dificuldades financeiras para disseminá-las pelo interior do Estado, justificavam o fato de persistirem as escolas normais como instituições que ministravam, ao lado de um exíguo curso profissional propriamente dito, um ensino de humanidades quantitativamente mais significativo. Tal organização, já a partir do segundo decênio do século XX, começou a ser objeto de críticas e descontentamentos. (...) Sentiam os educadores [da escola nova] que as escolas normais, como se encontravam organizadas, não possuíam características próprias que a diferenciavam bem das escolas secundárias e, mais, que se apresentavam como modalidade de ensino secundário destinado fundamentalmente à escolarização da mulher. Afirmarões categóricas de que ‘era preciso acabar com essa nova espécie de bacharelismo feminino constituído pelas escolas normais’, [A reforma estadual do ensino (VI), O Estado de S. Paulo, 1/7/1925, p. 4] aparecem com frequência nos anos 1920. Queriam separar o ensino da cultura geral do ensino técnico-pedagógico [medida tomada em 1933]. (...) Realmente, não se pode subestimar a ação cultural e as múltiplas funções exercidas pelas escolas normais nas quatro primeiras décadas da República, em face das restritas oportunidades do ensino público de segundo grau. Facilitava-lhes o desempenho das funções extra-profissionais a larga participação das disciplinas de cultura geral em seu currículo. Conteúdo predominantemente cultural. (...) [Até mesmo após 1930 com a reestruturação das escolas normais, essas instituições de ensino eram] procuradas sobretudo como forma substitutiva da educação geral, continuaram, aliás em proporções mais significativas, a serviço de múltiplas finalidades, da mesma forma que acontecera, por fatores imperativos na primeira república (pp. 222; 223-224)”.

Luiz Pereira em *O magistério primário na sociedade de classe - contribuição ao estudo sociológico de uma ocupação na cidade de São Paulo - 1963 (Sociólogo)*

“Para 35% das normalistas investigadas, a sua atual participação no padrão ‘escolar’ não se limita ao curso normal. Assistem também a cursos em geral não integrados no denominado sistema escolar comum: recebem aulas de línguas, quase sempre inglês e francês; aprendem a executar algum instrumento musical, sobretudo o piano; estão em cursos de pintura, de cerâmica, de corte e costura; etc. Fica-se tentado a enxergar, em algumas dessas modalidades de escolarização paralela à das escolas normais, a versão moderna de antigos padrões ‘aristocráticos’ de educação da mulher” (p. 86, nota 7).

Paolo Nosella e Ester Buffa em *Schola Mater: A Antiga Escola Normal de São Carlos, 1911-1933 - 1996 (pesquisadores em educação)*

“A cultura humanística clássica que informava o currículo dessa Escola [Normal] tinha por função principal a distinção social do grupo que a possuía consagrando seu afastamento do trabalho mecânico e manual. Trata-se do mesmo grupo dominante do período Imperial que, na República, ainda no centro do poder, apropriava-se da Escola Normal secundarizando o objetivo de formação profissional e priorizando a produção e a reprodução de uma cultura geral distintiva para suas filhas. (...) Os fazendeiros, ricos comerciantes e profissionais liberais do Estado de São Paulo, na República Velha, ansiosos por conseguir títulos, comendas, brasões e cujas filhas adquiriam, para a família, nas Escolas Normais, distinção e nobreza, com o estudo do humanismo clássico, do latim, da literatura, da língua francesa e das belas artes. O currículo, os programas, os conteúdos, o prédio, a seleção, os exames, a disciplina, enfim, a antiga Escola Normal tinha, em essência, um grande objetivo: distinguir, pela cultura, um determinado grupo social. (...) Símbolo visível dessa distinção é o uso do anel de formatura, instituído pelo decreto 301 de 31 de agosto de 1895, pelo Presidente do Estado Bernardino de Campos. Tal decreto autorizava os professores públicos do Estado a usarem o anel: “Os professores públicos do Estado, além da carta, poderão usar de um anel distintivo, cuja pedra será a turmalina, cravada em ouro”. Até então, o uso do anel distintivo era prerrogativa dos bacharéis em Direito. A importância do anel de formatura para as normalistas e sua família era grande. Basta, por exemplo, folhear jornais da época para encontrar anúncios comerciais diários das lojas que o vendiam. A distinção social desse grupo pela cultura

visava, sobretudo, demarcar e legitimizar uma fronteira intransponível entre si e os trabalhadores manuais. Como vimos, trata-se de um grupo social já detentor de riqueza e poder. A cultura humanista, que agora passa a fazer parte do patrimônio familiar, consagra seu afastamento do trabalho “mecânico e manual”, palavras que conotam (des)valores contrapostos à cultura humanista, desinteressada (pp. 16; 104-105).

A formação e a experiência que Alzira Leonor Becker recebeu na Escola Normal de Pirassununga marcou sua vida. Seu contato com a cultura dominante legítima a afastou do trabalho mecânico e manual de seus pais e irmãs bem como fez com que ela obtivesse uma cultura geral distintiva, que era restrita às filhas de fazendeiros, altos comerciantes e profissionais liberais, membros de uma classe social favorecida. Isso fez com que Alzira se apartasse em alguma medida dos seus. O biógrafo de Cacilda Becker aponta que “Alzira logo se revelou diferente das pacatas e obedientes irmãs mais velhas”, e que, com a saída das irmãs mais velhas após o casamento, “Alzira liderou uma pueril desobediência aos rigores maternos” (PRADO, 2002, p. 46-47). Além disso, Alzira tinha práticas culturais já na adolescência e juventude³⁰, escrevia peças teatrais, fazia poemas, escrevia para os jornais de Pirassununga, tocava piano etc. Ela detinha, portanto, todo um capital cultural que, como veremos a seguir, será transmitido para suas filhas. Por outro lado, ela também acabou se casando e o marido chegou a proibir sua profissionalização, de modo que sua ruptura se deu, sobretudo, na educação das filhas.

Já os irmãos de Alzira encaminharam-se das seguintes maneiras: Maria Adélia seguiu o exemplo das irmãs mais velhas, não teve educação, casou-se com um português e foi morar no norte de São Paulo; Ermelinda engravidou cedo e o pai sumiu, sendo renegada pela avó Maria e dando o filho aos cuidados de sua irmã mais velha, Amélia, que residia em Santos e não tinha filhos; Pedrinho frequentou um curso profissionalizante de guarda-livros e ajudava o pai na ferraria; Paulo foi ajudante do retratista oficial de Pirassununga e, depois, passou a trabalhar com retratos por conta própria. Não é à toa que devido a essa verve artística, Alzira manteve uma relação com esse irmão mais novo. Acompanhou a irmã em Rio Claro e depois em São Paulo. O irmão Paulo morou no quarto dos fundos da casa, mas já em São Paulo, com 19 anos, como retratista e fotógrafo, conseguiu colocação no afamado estúdio do Guido Trevisani. Ele voltou, então, para Pirassununga e abriu seu escritório na antiga oficina do pai.

³⁰ Cleyde Yáconis: Alzirão, que é como eu chamo carinhosamente minha mãe, era uma mulher linda (...) uma mulher simples, inteligente, brilhante. Estranho, como essa mulher, em Pirassununga, com dez, doze anos escrevia peças de teatro. Se não sabia de teatro, como ela escrevia? (...) Escrevia peças interessantes, poemas. Ela escrevia muito bem, ela falava muito bem, era uma mulher atenta a tudo, à vida” (Dama discreta, 2004, p. 20).

Irei me alongar um pouco, apresentando alguns dos resultados da tese de doutorado em sociologia de Luiz Pereira, defendida em 1962 e intitulada “Magistério primário na sociedade de classes”, na qual ele relata os resultados de uma pesquisa de campo sobre o magistério primário público estadual, realizada no final dos anos 1950, com foco nas professoras normalistas do estado de São Paulo. O sociólogo analisa as professoras e seus papéis sociais; como se dá o recrutamento das contramestres para o ensino primário; que formação elas possuem nas escolas normais e como ela se relaciona com as vicissitudes e as exigências das carreiras que se abrem a essas intelectuais no meio social; como se processou e quais são os efeitos patentes da profissionalização do professor primário; quais são os caracteres do magistério primário descrito em termos de situação de classes e de suas orientações ideológicas, como participantes das classes médias; por fim, como o magistério primário tende a defrontar-se com os dilemas da mudança econômica, social e política (FERNANDES, 1963, p. 19). Baseei-me nos resultados desta pesquisa – realizando algumas modificações – para compreender as trajetórias de Cacilda Becker, sua mãe e suas irmãs. As quatro possuíam diploma de normalistas.

O terceiro capítulo do livro de Luís Pereira *Formação profissional e carreira dos professores primários* me interessa especificamente. Nele, o pesquisador constata que, no estado de São Paulo, diferentemente do resto do Brasil, toda a categoria docente do sistema escolar primário mantido pelo governo estadual se compõe de normalistas diplomadas. A questão que rege o capítulo é por que havia uma elevada proporção feminina na clientela das escolas normais (mais de 90%), que ultrapassa em muito as das categorias discentes das demais escolas de nível médio (ginasial e profissional) e quais os caminhos abertos por essa formação para as diplomadas.

Num esquema funcionalista, imagino que importado da sociologia estadunidense do período, Luiz Pereira busca explicar o fenômeno por meio das funções “manifestas” e “não-manifestas” – ou latentes – desempenhadas pelas escolas normais no estado de São Paulo. Para o autor, seriam três as funções desempenhadas pelas escolas normais paulistas: a primeira seria manifesta, enquanto a segunda não-manifesta e a terceira um misto das duas, incluindo:

1ª - Função técnico-profissional: formar professoras para o ensino primário. O magistério primário constituía-se como uma das únicas, principais e tradicionais modalidades de profissionalização da mulher na sociedade paulista.

2ª - Função para-doméstica: ao lado da função-técnico profissional, as escolas normais funcionavam como “colégio para moças”, dado que ponderável parcela da sua clientela se destinava exclusivamente ao padrão “doméstico” de atividades – via casamento. Tendo em vista esse contingente, aquelas instituições preparavam certo tipo de mães e donas de casa que, por meio da frequência às escolas normais, vieram a participar de determinados complexos da herança cultural não acessíveis à maioria das mulheres, devido a barreiras sobretudo econômicas. Ressalte-se que, por essas funções, o ensino normal, no plano das consequências sociais não manifestas, comporta-se como mecanismo pelo qual as famílias procuram assegurar, para si e para as filhas, níveis mínimos de posição socioeconômica relativamente elevada – sem que para tanto as filhas penetrassem na população ativa. Trata-se, sem dúvida, de um caso particular da interferência do conteúdo simbólico da escolarização, como índice de status superior, no funcionamento do sistema escolar.

3ª - Função propedêutica - uma terceira função fazia das escolas normais escolas propedêuticas, com uma formação que levava as mulheres a ingressarem em estabelecimentos de ensino universitário, principalmente em alguns cursos das faculdades de filosofia, para os quais provavelmente se deslocavam. Essa função é bastante atenuada, pois significa a realização simultânea de funções técnico-profissionais e extraprofissionais.

Para demonstrar que sua hipótese teórica estava correta, Luiz Pereira investigou os projetos de vida das normalistas, ao concluírem o curso normal, oferecendo indicações sobre as três consideradas funções das escolas normais: a) a desarticulação parcial das escolas normais em relação à estrutura profissional transparece nos 53,4% de normalistas indesejosas de lecionar na escola primária; b) os 22,3% sem pretensões de ingressar no magistério primário e também de frequentar outro curso sugerem que eles efetuem as funções parodomésticas daqueles estabelecimentos; c) as funções propedêuticas de tais instituições se revelam quando se verifica que, dentre os pretendentes a outros cursos, 76% visam às escolas superiores, perfazendo 63% os que optaram por cursos das faculdades de Filosofia – principalmente, os de pedagogia, letras e história. Escolas superiores mencionadas com reduzida

frequência são as de direito, higiene, medicina, assistência social etc. Apenas uma minoria pretende seguir os estudos superiores na área da educação.

A tese de Luiz Pereira no fim do capítulo é a seguinte:

Tanto o fortalecimento das funções extraprofissionais como a produção excedente da força de trabalho especializada, que se acham na base da expansão do ensino normal paulista, são redutíveis ao processo mais geral de *participação crescente da mulher em setores da herança cultural tradicionalmente acessíveis pela pequena minoria*. Nesse sentido, a profissionalização feminina aparece somente como uma das forças propulsoras da *democratização da cultura*, por sua vez, solapada pela diferenciação social rígida pelo fator sexual. *As escolas normais contribuem para a elevação cultural da categoria de sexo feminina* (PEREIRA, 1963, p. 92, grifo meu).

Algumas ponderações sobre pesquisa de Luiz Pereira são necessárias:

a) a pesquisa foi realizada com as estudantes e professoras normalistas dos anos 1950. Alzira se formou nos anos 1920; Cacilda Becker e suas irmãs, no final dos anos 1930 e início dos 1940. Apesar das diferenças de época, acredito que a análise aguda de Luiz Pereira possa ser utilizada com algumas modificações para compreender as trajetórias que estou interessado;

b) prefiro entender o que o sociólogo nomeia de “funções das escolas normais” como os destinos sociais prováveis ou como constituintes do universo dos possíveis de sua clientela. O que me interessa é como se opera a reconversão desse “capital escolar” ou diploma pelas normalistas. E, como hipótese, presumo que os destinos sociais – profissionais, matrimoniais ou propedêuticas – de cada normalista possuem ligação direta com a sua origem social, disposições familiares e capital cultural doméstico. E, por fim, como veremos a seguir, no caso das quatro trajetórias analisadas, essas funções ou destinos sociais podem ser combinados, não sendo excludentes e nem fáceis de ser mensurados.

c) por fim, o que mais me interessa na pesquisa é verificar a hipótese de que haja um quarto destino social possível para as diplomadas normalistas – o qual, Luiz Pereira não trata na pesquisa. Talvez, este quarto caminho esteja atrelado ao que o sociólogo chamou de “função propedêutica”, mas é preciso desenvolver isso com maior acuidade. Essa quarta função ou destino social seria justamente o da carreira artística. Devido à ampla formação em termos de cultura geral – envolvendo disciplinas e atividades artísticas –, presentes nas escolas normais da primeira metade do século XX e mesmo depois – não consigo afirmar de fato por falta de pesquisas no tema –, uma parcela da clientela dessas escolas seguiu a carreira artística. Esse é o caso de Cacilda Becker e sua irmã Cleyde Yáconis. Mas, também, no plano do desejo, de Alzira Becker.

Diante dessas considerações teóricas e das trajetórias traçadas até aqui, coloco mais algumas questões: De que forma a experiência em escolas normais atravessaram suas vidas? Em que medida romperam com os destinos sociais prováveis de membros femininos de sua classe social de origem? Em que proporção compartilharam do processo de “participação crescente da mulher em setores da herança cultural tradicionalmente acessíveis a pequena minoria”? Essas questões guiarão todo o capítulo.

Voltando para Alzira Leonor Becker. Em 1918, ao completar 20 anos, a jovem recebeu o diploma da Escola Normal de Pirassununga. Analisando os depoimentos de suas filhas, tudo indica que o destino social desejado por Alzira pós Escola Normal era o de profissionalização – tornar-se professora primária – e o artístico – tornar-se escritora. Porém, foi o casamento que veio primeiro, frustrando assim seus planos profissionais e artísticos. Qual o motivo de Alzira “optar” pelo casamento nesse momento de sua vida? Talvez, devido à sua estrutura familiar conservadora – principalmente, com a mãe religiosa –, à região interiorana em que morava e à

coerção social imposta às mulheres no período. O certo é que, no mesmo ano em que se formou, Alzira conheceu seu futuro marido, Edmundo Radamés Yáconis. Tinha 24 anos, profissão de caixeiro-viajante e estava fazendo ponto na cidade de Pirassununga. Namoraram por cerca de um ano e se casaram em 11 de abril de 1920.

Edmundo nasceu na capital paulista em 1894, filho do alfaiate Antonio Iaconis e de Francesca Marinho – de descendência italiana e grega. Ambos imigraram da Calábria para o Brasil após 1880, durante a forte leva de imigração italiana para São Paulo. Tiveram oito filhos, dos quais sete eram mulheres. Edmundo era o único homem³¹. Foram primeiro para Santos e depois se transferiram para a região central da cidade de São Paulo – na região onde Antonio instalou uma alfaiataria anexa à casa em que Edmundo cresceu. Edmundo, de início, ganhou a vida como barbeiro, mas logo conseguiu emprego de caixeiro-viajante e passou a fazer muitas viagens. Quando se casou com Alzira, a família Yáconis vivia na rua Jacareí, Bela Vista. Cacilda Becker teve pouquíssima relação com os avós e tias da linhagem paterna.

Os recém-casados Alzira e Edmundo fixaram residência em Pirassununga. Foram morar em uma casinha simples de esquina, atrás da Escola Normal. Já casados, Edmundo proibiu Alzira de assumir a profissão de normalista³² – como vimos, ele impediu um investimento de longo tempo. Esse foi, então, o primeiro de muitos desentendimentos do casal.

3.2 *Alzira e Edmundo: casamento tortuoso e transmissão doméstica de capital cultural*

Alzira e Edmundo foram casados por dez anos, moraram em diversas cidades e tiveram três filhas: Cacilda Becker, em 06 de abril de 1921; Dirce Becker, em 11 de agosto de 1922; e Cleyde Yáconis, em 14 de novembro de 1923. Foi um enlace tortuoso, com muitas brigas,

³¹ Cleyde Yáconis: É uma família de matriarcado com raras exceções. De mulheres fortes, porque depois que eu fiquei conhecendo aquelas minhas sete tias calabresas, então, eu vou dizer, pra vocês o que são sete tias, e agente chamava de tias gatas. As tias gatas. Eu as fiquei conhecendo e eram mulheres admiráveis. Analfabetas e de uma força... eram excelentes costureiras, os filhos todos médicos, advogados, dentistas. Trabalharam! Eram mulheres sensacionais, e ficamos depois conhecendo, e aí não eram mais minha tias. Eram mulheres maravilhosas que eu conheci (Depoimentos SNT, 1975, p. 16).

³² Cleyde Yáconis: Mamãe era professora recém-formada quando casou, mas acabou não exercendo a profissão, pois o marido não queria que ela trabalhasse. Meu pai não punha comida em casa, mas não deixava a mulher trabalhar. [...]. Era Vergonha. Mas como bom italiano, a italianada vai ficar uma fúria, mas é a maneira de ser calabresa... sei lá. É o macho italiano” (Depoimentos SNT, 1975, p. 14) (Dama discreta, 2004, p. 20).

traições e agressões físicas por parte de Edmundo. Essa união instável dos pais deixou muitas marcas em Cacilda e suas irmãs.

Nasci em Pirassununga, numa casa pequena, atrás da Escola Normal. Outra irmã nasceu numa fazenda e Cleyde na casa do vovô, também em Pirassununga. Crescemos em lugares diferentes, o que explica, talvez, meu gosto de viajar. Essa é, aliás, uma característica da família Becker, e eu já a pressinto em meu filho. Meus avós maternos são alemães, minha avó paterna italiana e meu avô paterno grego. **Nosso jeito é primitivo - vivemos do instinto, agarramo-nos às coisas, ao jardim. Temos apenas o vício de viajar** (Cacilda Becker, A Cigarra, 1959).

Depois do nascimento de Cacilda, no mesmo ano de 1921, a família se mudou para Cachoeirinha, um bairro rural alemão a cinco quilômetros de Pirassununga, e abriu uma “venda” de secos e molhados. A casa era de pau-a-pique e sem água encanada. Devido à profissão de Edmundo como caixeiro viajante e, agora, pequeno comerciante, a família vivia de mudanças. Passaram poucos anos no sítio de Cachoeirinha e, em 1925, mudaram-se para o município de Rio Claro, onde alugaram uma casa pequena com mais conforto e água encanada assim como abriram um pequeno comércio. Em menos de dois anos, uma nova mudança: em outubro de 1927, a família mudou-se para São Paulo. Ela foi morar na rua Caconde, pequena via de três quadras, sem calçamento, na periferia do Jardim Paulista.

Enquanto Edmundo cuidava da venda e fazia diversas viagens comerciais, Alzira cuidava da casa e das filhas. Cacilda Becker ajudava na criação das irmãs e nos trabalhos domésticos. Alzira, impossibilitada de trabalhar como professora e exercer seus dotes de escritora, mantinha em casa seus gostos e práticas artísticas, transmitindo esse capital cultural para as filhas desde muito cedo. Desde o distrito de Cachoeirinha, a família havia comprado um gramofone à manivela e Alzira ensinava Cacilda a dançar, hábito provavelmente que aprendera na Escola Normal. Foi dentro de casa, com sua mãe, que Cacilda adquiriu os primeiros ensinamentos artísticos.

Tive uma mãe excepcionalmente inteligente, com todas as qualidades e os defeitos também que a inteligência traz. **Os primeiros passos de dança, os primeiros gestos, o despertar para a beleza, tudo foi feito por ela, propositadamente** (Cacilda Becker, Revista Cláudia, 1964).

Em São Paulo, a família passou por um dos períodos mais difíceis em termos econômicos e de estremecimento da relação entre Alzira e Edmundo. Além da proibição de

profissionalização da mulher, havia brigas e agressões físicas. É nesse período que Edmundo arranja uma amante, Clara Ubatuba, uma mulher elegante, gaúcha, que passava uma temporada em São Paulo. Edmundo também possuía hábitos elegantes, talvez, devido à profissão de alfaiate do pai e à sua, de caixeiro viajante – infelizmente, não consegui dados sobre a escolarização de Edmundo. Ele, porém, exercia uma educação bastante rígida com as filhas³³. A vida da família Becker-Yáconis era um misto de refinamento, fome, arte, moralismos etc.

Em São Paulo, aliás, atravessamos um dos períodos mais difíceis da nossa vida. Até passamos fome. Fui obrigada um dia a roubar um pé de verdura, para o almoço. Machuquei o pé e tive tétano. Roubar, acho que não foi importante: a fome é que me dói até hoje (Cacilda Becker, *A Cigarra*, 1959).

Mesmo com dificuldades financeiras e familiares, Alzira Leonor, além de uma educação artística doméstica que transmitia para as filhas, tinha uma estratégia de educação formal para as três filhas, provavelmente, devido a sua escolarização. Cacilda e suas irmãs tiveram uma educação formal do primário ao secundário normal sem interrupções. As meninas frequentam a escola entre aproximadamente os 8 anos e os 20 – tempo de escolarização bastante elevado, que apenas uma mínima parcela da população paulista alcançava, nesse período. “No início de 1929, Alzira matriculou as filhas Cacilda e Dirce no Grupo Escolar Rodrigues Alves, de portentoso prédio construído em 1909, na avenida Paulista, próximo à atual praça Oswaldo Cruz. As duas iam sozinhas de bonde até a escola” (Prado, 2002, p. 60).

A vida da família Becker-Yáconis caminhava com dificuldades na periferia da cidade de São Paulo, quando, ao final de 1929, teve-se um desfecho. Em novembro desse ano, Edmundo assumiu de vez seu relacionamento com a amante Clara Ubatuba, abandonou a

³³ Cleyde Yáconis: Seu Yaconis era caixeiro-viajante. Vivemos muito pouco tempo juntos, pois ele saiu de casa quando eu tinha quatro anos. Ele nunca fez parte da nossa vida. Hoje eu gostaria de saber quem ele era. Infelizmente, ele morreu antes que a gente descobrisse. Ele não foi feliz, não pode ter sido. Um homem elegante, inteligente, solitário, estranho fisicamente, requintado. Eu me lembro, e eu tinha quatro anos, das unhas dele. Eram lindas. Antigamente tinha um pé e ele lustrava as unhas. A pele era seca. Eu me lembro, ele escanhoava, se barbeava com navalha, passava duas vezes até ficar com a pele lisa. Era um homem requintado. Usava cuecas de seda, bengala de cabo de prata, chapéu coco, polainas de abotoar, abotoaduras de homem super requintado. Era requintado e nos espancava por qualquer coisa, se batia com a cinta era do lado da fivela, e quando batia na cabeça era no cocuruto pra gente desmaiar. Era do tipo que não deixava falar. A gente só podia responder, não podia falar. Não podia fazer barulho com o talher no prato. Assim que terminava o jantar, a gente ia para o quarto. Minha mãe respeitava muito isso. A gente comia, sempre tinha que dormir um pouco depois do almoço e sete, oito horas, já ia pra cama (Dama discreta, p. 19 e 20).

família em São Paulo e foi morar com ela no Rio Grande do Sul. Alzira, sem perspectivas de se manter em São Paulo sozinha, voltou para a casa dos pais em Pirassununga com as três filhas.

Não foi uma infância fácil, foi uma infância muito difícil. Mamãe, começar pelos pais né, deve ter sido uma mulher muito bonita, muito inteligente, é uma mulher excepcionalmente inteligente e de um temperamento extremamente violento, extremamente independente. O casamento dela com meu pai, que também era um homem extremamente violento e de personalidade, não poderia dar certo de maneira nenhuma. E as três filhas, muito amadas - principalmente por ela -, não foram, apesar desse amor, poupadas, evidentemente. **Fomos evidentemente, como todos os filhos de casais separados, Pagamos o nosso preço bastante alto e, no caso nosso de três meninas, me parece com mais gravidade. A vida foi muito difícil** (Cacilda Becker, *MIS*, 1967).

Papai e mamãe tinham se separado. Mamãe era ainda linda e nos amava muito, como sempre amou. Meu pai... que dizer dele? Vivemos juntos muito pouco tempo. Houvera alguma coisa errada entre papai e mamãe. Nós sofríamos muito, todos os sofrimentos. **Era uma vida cheia de mentiras que anteciparam o meu amadurecimento.** Em Pirassununga, a vida não melhorou. Vovô, vovó, tio Pedrinho, tio Paulo e os outros parentes... A gente se amava, mas de modo tão estranho; [...] Nós éramos três meninas. Lindas, inteligentes, sensíveis, precoces até, com mamãe... Abandonadas pelo papai, praticamente sozinhas no mundo. E a vida foi dura. Apesar disto, eu gosto, gosto muito de viver (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

Alzira sofreu muito preconceito na cidade provinciana de Pirassununga e dentro de sua família – devido à sua mãe conservadora –, pelo fato de ser uma mulher separada e ter que carregar esse estigma³⁴. Morou com as três filhas em um quarto no quintal da casa de seus pais, durante todo o ano de 1930, até conseguir assumir a profissão de professora normalista em 1931. Alzira tinha 33 anos, quando ingressou na vida profissional, e já havia passado 13 anos da obtenção do diploma. Assim, conseguiu se mudar de Pirassununga com as filhas, iniciando nova vida, agora como mulher profissionalizada.

Em 1930, morávamos em São Paulo quando meus pais se separaram e foi então que fomos morar na casa de vovô, sendo esta a minha primeira volta a Pirassununga. Aí moramos um ano. Um ano em nossas vidas. Não foi mais do que isso. **Foi o ano mais amargo e mais marcado de nossas vidas. Eu fiquei gente naquele ano** (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

³⁴ Cleyde Yáconis: Com quatro anos, meu pai abandonou minha mãe, e voltamos então para Pirassununga (...) Isso provocou um escândalo terrível na família, porque nós ficamos um ano na casa da minha avó. Embora possa parecer inacreditável, durante o ano que ficamos lá, jogada fora ou não, minha mãe tinha o estigma de “separada”. Nós ficamos no fundo do quintal, num depósito na casa do meu avô e jamais sentamos na mesa. Só comíamos realmente quando sobrava. Mas aprendemos a roubar. Minha avó tinha um pomar, uma chácara muito grande e nós apanhávamos as frutas de cima, porque as de baixo ela contava (Depoimentos SNT, 1975, p. 13).

A profissionalização de Alzira e o impacto disso para a vida das filhas será abordado na seção seguinte. Mas antes, para concluir esta seção, resta uma última questão: quais os significados da saída de Edmundo da família Becker, a única figura masculina, para a vida de Alzira e suas filhas? Minha hipótese é que a nova estrutura “matriarcal” da família Becker, sem a figura viril paterna, significou mais uma “ruptura biográfica” na vida de Alzira, impactando diretamente a trajetória de Cacilda e suas irmãs. Alzira, mesmo com as dificuldades de mãe e mulher solteira nas décadas de 1930 e 1940 em São Paulo, conseguiu enfim assumir a profissão de professora normalista, exercer esse trabalho intelectual e se dedicar a diversas práticas artísticas nas escolas por onde passou; conseguiu se deslocar no espaço social, ir para outras cidades; e, por fim, teve liberdade total para educar suas filhas à sua maneira. Cacilda Becker, por ser a irmã mais velha, teve de assumir o lugar da figura paterna na família. Não podia fugir da tarefa de ajudar a mãe na criação das irmãs e no sustento financeiro da casa, e isso levou a um amadurecimento rápido da então adolescente. Por outro lado, a liberdade que Cacilda teve em perseguir caminhos distintos do esperado para as meninas de sua origem social, talvez, só tenha sido possível por não existir a coerção paterna doméstica. Ser criada apenas por uma mãe liberal nos costumes e sensível a práticas artísticas foi essencial para que Cacilda pudesse criar uma rede social com figuras boêmias, intelectuais e artistas, ter muita liberdade nas questões matrimoniais e afetivas, – o que, como veremos a seguir, foi condição para que pudesse adentrar no universo das artes e se estabilizar em uma carreira profissional artística. Essas premissas também são válidas para as suas duas irmãs. Em suma, a ausência do pai trouxe para a família Becker infortúnios que se transformaram em potência: maiores dificuldades financeiras, estigmas, fortalecimento do núcleo familiar “matriarcal”, amadurecimento precoce das filhas – principalmente de Cacilda por ser a mais velha – e a liberdade necessária para Alzira, Cacilda, Dirce e Cleyde trilharem outros destinos sociais daquele esperado das mulheres de sua época e origem social³⁵.

3.3 *A professora Alzira, a instrução escolar das filhas e a iniciação precoce artística de Cacilda Becker*

³⁵ Cleyde Yáconis: Então, eu dei uma sorte de ter nascido filha da Dona Alzira e do seu Edmundo. Tenho sorte de esse homem nos abandonar porque resultou tão bem. Se ele não tivesse abandonado o que se-ria de nós? Sempre uma coisa má resultando no bem. Isso é fantástico. Nenhuma coisa má que nos aconteceu resultou em algo mau, sempre resultou em melhor (Dama discreta, 2004, p. 25).

A combinação de uma iniciação doméstica precoce no mundo da cultura e uma instrução escolar de qualidade – raríssima na época – foi essencial para que Cacilda Becker e suas irmãs pudessem ter obtido sucesso escolar e duas delas ter adentrado ao universo artístico. Certamente, a passagem de Alzira pela Escola Normal e, posteriormente, a sua profissão de professora primária foram essenciais para que pudesse se dedicar ao investimento em práticas artísticas e à educação formal das filhas. Mesmo com diversas mudanças, dificuldades financeiras e familiares, Alzira nunca deixou de investir na educação das filhas. As três tiveram um percurso escolar sem interrupções e conseguiram conquistar o diploma de normalistas.

No difícil ano de 1930, ainda antes de assumir a profissão de professora, Alzira matriculou as três filhas no Grupo Escolar Modelo da Escola Normal de Pirassununga (mesma instituição em que estudou). Já vimos o nível educacional e cultural que a Escola Normal de Pirassununga possuía para a cidade. Foi cursando o segundo ano do ensino primário, aos nove anos, que Cacilda Becker teve as primeiras lições oficiais de bailado. Rapidamente, em setembro de 1930, Cacilda subiu pela primeira vez em um palco, no Teatro Polytheama de Pirassununga, durante o Festival da Escola de Instrução Militar para apresentar o bailado *A morte da borboleta*, uma valsa e *fox-trote* sob a música *Canção do amor pagão*. Minha hipótese é que Cacilda só se desenvolveu depressa devido à sua iniciação doméstica na dança e todo apoio que a mãe lhe dava no período. Foi Alzira que confeccionou o figurino para a apresentação e ensaiava o número com a filha em casa ao som do gramofone.

Estamos estreando um teatro em Pirassununga. Lembrei-me então que a primeira vez que pisei num palco como “artista” foi aqui em Pirassununga, num velho teatro chamado Guarani, dançando. Tínhamos chegado de São Paulo, eu, Dirce, Cleyde e mamãe para morarmos na casa de vovô (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

Alzira Becker e as filhas só passaram um ano em Pirassununga, o tempo necessário para Alzira se reorganizar e investir finalmente na sua carreira de professora primária. No final de 1930, ela tentou uma vaga de professora primária junto à secretaria de Educação do estado de São Paulo. Devido à expansão das escolas primárias, nas primeiras décadas do século XX, principalmente nas áreas rurais, havia uma dificuldade para pavimento de professores nessas escolas isoladas. A legislação vinha procurando contornar o problema, exigindo, a partir de 1904, um estágio em escolas isoladas da zona rural, antes de qualquer nomeação para escolas urbanas – Lei nº 930 de 13 de agosto de 1904, art. 5º (TANURI, 1979, p. 128). Alzira conseguiu uma vaga para lecionar em uma escola isolada rural na Fazenda Santa Olímpia no município

de São Simão, localizada a 60 quilômetros de Pirassununga. Alzira se mudou com as filhas para a fazenda em 5 de junho de 1931.

“Santa Olímpia era um antigo latifúndio, então com marcas da ainda recente escravidão negra e que nos últimos anos havia recebido diversos imigrantes agrícolas” (Prado, 2002, p. 70). A escola rural era composta pelos três primeiros níveis primários, e a maioria da clientela era composta por filhos dos colonos e agregados, gente de diversas nacionalidades, a maioria japoneses. Alzira era a única professora da escola. “A escola de Alzira constituía-se por uma única sala que recebia cerca de quarenta crianças de idades variadas – entre sete e dez anos –, em diferentes níveis de aprendizados” (p. 71). As três filhas, claro, foram matriculadas nessa escola. A família Becker passou a morar em um antigo casarão colonial, com portas e janelas enormes. O casarão era dividido entre a escola no salão à frente e a casa da professora nos cômodos do fundo.

Em Pirassununga, em Rio Claro, em Santos, em fazendas do interior, vivi com todo tipo de gente, com colonos, com lavradores, com lavradores brasileiros, com lavradores japoneses. E quase cheguei a falar japonês com a convivência numa fazenda de onde havia muitos japoneses no Brasil, em 1931. **Era uma gente formidável, uma juventude formada em engenharia, em artes, etc.** Significava isso ser colono nessa fazenda que era em São Simão, perto de Ribeirão Preto (1967)

Mamãe como professora lecionava em escolas rurais, em fazendas. E tudo isso fez com que durante os quatro ou cinco primeiros anos da minha vida, nós vivêssemos mudando de casa e de cidade. **A minha infância toda, toda, toda foi assim acidentada. Nós não fixávamos residência numa cidade. Então, eu acredito que traga para o meu teatro, para o meu trabalho, uma riqueza de contato com ambientes, com gente e com coisas constantemente diversas** (1967).

Cacilda Becker cursou o terceiro ano primário nessa escola rural em São Simão, e, pela primeira vez, tendo a mãe como professora. Alzira agora era também responsável diretamente pela educação formal das filhas. Nos depoimentos de Cleyde Yáconis, ela diz que a mãe sempre dizia que “filha de professora tem que dar exemplo”. Ser filha de professora normalista foi um trunfo para que Cacilda e as irmãs se saíssem muito bem nas escolas por onde passaram. Também aparece nos depoimentos de Cacilda o modo como sua passagem pela Fazenda Santa Olímpia, em São Simão, e o convívio com a diversidade cultural étnica e nacional a fez absorver diversas coisas para sua carreira artística. Os imigrantes japoneses, maioria na fazenda,

cultivavam diversas práticas culturais³⁶, assim como a descendência alemã materna dos Beckers.

No final de 1931, Alzira Leonor Becker solicitou transferência da Escola Rural de São Simão para uma instituição escolar localizada na área urbana, o Grupo Escolar de São Vicente, localizado no litoral paulista. Foram no mínimo três os motivos do pedido de transferência: a) Cacilda Becker havia concluído o terceiro e deveria iniciar o quarto ano primário, mas não havia esse nível na escola da Fazenda Santa Olímpia; b) a burocracia do estágio em uma escola rural antes de lecionar em uma escola urbana foi cumprida; c) como São Vicente faz divisa com o município de Santos, Alzira escolheu a cidade porque nela residia sua irmã mais velha e já viúva Amélia Georgina, com a sobrinha Giselda, filha de Linda. Já possuíam, assim, uma rede. O pedido de transferência foi aprovado e, em meados de 1932, a família Becker se mudou para Santos, representando uma inflexão na trajetória das quatro mulheres. Na seção seguinte, veremos como Santos foi uma cidade fundamental para o desenvolvimento artístico de Cacilda Becker.

Mamãe lecionou numa fazenda e morávamos numa casa que havia sido prisão de escravos. Brincávamos onde fora a senzala, em meio a cobras, mato e entre caboclos primitivos. A vida era inteiramente rude. Tomávamos banho de rio e pouco estudávamos. Apesar de mamãe ser professora, eu vivia solta, como bicho. Já estava no quarto ano primário e como lá só se lecionava até o terceiro ano, pouca aplicação podia encontrar. Andava de foice, como um moleque. **Aí na fazenda - nunca hei de me esquecer - numa noite de muita chuva (a chuva sempre foi importantíssima em minha vida), dei-me conta de que estava perdendo tempo, sem estudar, sem saber o que me tornaria.** Minha mãe é de caráter dócil, submisso, com relação ao caminho que deve seguir. Por outro lado, sente amor violento, de onça, em relação aos filhos. **Cresceu, em mim, a necessidade de substituir meu pai em casa. Com oito anos de idade, ninguém sabe se é homem ou mulher. Comecei a agir como um pai. E obriguei minha mãe a deixar a fazenda e ir para a cidade, onde eu pudesse estudar.** Fomos para Santos (Cacilda Becker, *A Cigarra*, 1959).

Fomos para uma fazenda de café onde ficamos um ano. Mamãe lecionava para o nosso sustento. Nesta fazenda, onde morávamos numa casa grande com senzala e com teto de zinco quente, numa noite de chuva torrencial, com 9 anos de idade e na minha primeira insônia, eu decidi ser presidente da Standard Oil. É preciso que se diga que, quando eu tinha três ou quatro anos, meu pai me pegou nos braços e disse que eu ia ser presidente da república. Mudei de ideia. Acordei minha mãe nesta noite e fiz ela jurar que nos tiraria das fazendas e nos levaria para Santos, onde eu já tinha estado uma vez e me apaixonado pelo mar (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

³⁶ Cleyde Yáconis:: Dos cinco anos aos sete foi um período maravilhoso. Nós fomos pra fazenda, mamãe reassumiu a cadeira, porque ela era professora, e tivemos realmente a felicidade, numa fazenda de colonização japonesa. De brasileiros só tinha mamãe e o administrador, e nós recebemos muita coisa bela: a música. Educamos até o paladar. É, eu aprendi a comer gengibre, cheguei a falar um pouquinho japonês e, aprendi uma coisa muito importante na minha infância que foi a nudez. Aos cinco anos a minha mãe, essa coisa maravilhosa, jogou fora tudo que foi da sua infância e da sua adolescência, que foi da casa do meu avô, e quando viu que os japoneses tomavam banhos nus, ela nos jogou nuas. Então, era fartura, comida, nudez, japonês, religião oriental e foi a glória da minha vida (Depoimentos SNT, 1975, p. 13).

Nós estávamos há um ano morando nessa fazenda em São Simão, mamãe recém-separada de papai, quando numa noite de chuva eu tive a certeza que um destino deveria ser cavado por minhas próprias mãos. Naquela ocasião eu queria ser diretora da General Motors ou, pelo menos, presidente do Brasil. E tive a consciência aos oito anos de idade, que numa fazenda eu não poderia estudar, não poderia ser ninguém. Na madrugada desta noite, eu acordei a minha mãe e a fiz jurar que nos levaria para uma cidade onde nós pudéssemos estudar. Um ano depois nós fomos para Santos (Cacilda Becker, *MIS*, 1967).

3.4 *Considerações finais*

“Mamãe fez de mim quase um homem. Não fez de mim sua companheira, fez seu companheiro. Viu em mim o chefe da casa”.

Para encerrar essa seção sobre as disposições familiares de Cacilda Becker, duas coisas me parecem centrais e precisam ser destacadas: por um lado, a iniciação cultural precoce que Cacilda Becker recebeu no seio familiar por meio de sua mãe normalista assim como a estratégia de educação formal sem interrupções que a mãe adotou para as filhas. Isso as levou a participar de um seletivo grupo escolarizado com contato com a cultura legítima dominante; por outro, as dificuldades financeiras, a separação dos pais e a estrutura familiar matriarcal bem como as diversas mudanças de cidade levaram Cacilda Becker a um rápido amadurecimento, ocupando a posição paterna em sua estrutura familiar – desde cedo, ela assumiu também a educação das irmãs e passou a ajudar a mãe financeiramente. Em suma, são as disposições de uma trãnsfuga de classe, filha de trãnsfugas de classe, que Cacilda carrega consigo ao começar sua vida em Santos, diante de um cenário cultural bastante rico. Com essas disposições, Cacilda desenvolveu também um senso do jogo e conseguiu reconvertê-las em uma rede social, tornando-se bolsista em uma escola particular de prestígio, o que permitiu sua inserção no campo cultural da cidade.

A relação com sua mãe, Alzira Leonor Becker, é essencial para entender Cacilda Becker. Foi ela a responsável por sua iniciação artística e educação escolar. Grosso modo, se não fosse por ela, Cacilda nem estaria em Santos nesse período em que desabrochou sua carreira, como vamos ver na seção seguinte.

E desde cedo mamãe se incubiu de despertar em mim o gosto pela arte, porque ela era uma mulher irrealizada. Realmente, se ela não tivesse sido filha de um casal de protestantes, **ela teria sido uma escritora; sem dúvida nenhuma seria uma romancista, contista.** Escrevia, colaborava para os jornais, tudo isso, mas numa medida muito pequena, porque tudo era pecado na família de protestantes; não era pecado fazer música, mas escrever... fazer teatro era uma coisa que não passava pela cabeça de ninguém. **Mas mamãe me transmitiu o primeiro desejo artístico desde quando eu comecei a andar.** E eu tenho memória de dançar com o véu de noiva de minha mãe, em cima de uma mesa. Eu era - imagine - tão pequena, eu em cima da mesa e mamãe me ensinava a compor os gestos. Naturalmente de uma sensibilidade muito grande para a música e para a dança e me ensinava a dançar (Cacilda Becker, *MIS*, 1967).

Como trãnsfuga, transparece no depoimento de Cacilda uma vontade de cumprir o “destino social” da mãe. O fato de ver a mãe como uma “mulher irrealizada” devido a diversos constrangimentos do contexto em que cresceu – tanto do ponto de vista familiar, matrimonial, como econômico e social – fez com que Cacilda enxergasse sua carreira artística como uma redenção da irrealização da mãe. Cacilda Becker, por ser filha de uma trãnsfuga, reunia mais condições de reverter seu capital cultural doméstico e escolar em uma carreira artística, mas também com todos os percalços de uma trãnsfuga de classe, como veremos nas próximas seções.

ESCOLARIZAÇÃO DE CACILDA BECKER E A “RODA DE JOVENS ARTISTAS” DE SANTOS

“Em Pirassununga era a pobreza com os vícios da pobreza, em Santos, era a pobreza sem seus vícios”. É dessa forma que Cacilda Becker narra sua adolescência e sua juventude na cidade litorânea. A frase é complementada pela explicação: “na minha pobreza houve música, poesia, dança, e sobretudo amor”. Cacilda viveu dos 11 aos 19 anos em Santos com sua mãe e suas irmãs. Foi nesse período que a Família Becker, mesmo com todas as dificuldades econômicas, conseguiu atingir uma certa estabilidade devido ao emprego de professora primária de Alzira – foi também a primeira vez que passaram mais de três anos residindo no mesmo município. Santos foi o lugar que permitiu que Cacilda Becker expandisse seu círculo para além do familiar. A escolarização em uma instituição de ensino de elite, sua participação em uma roda de jovens artistas, boêmios e intelectuais e sua tentativa de carreira artística na dança aconteceram nesta cidade.

As disposições culturais domésticas e sua estrutura familiar “matriarcal” foram requisitos essenciais para que Cacilda Becker – mesmo em condições financeiras precárias – conseguisse adentrar o universo cultural santista. O que vamos investigar nesta seção é como Cacilda Becker conseguiu, na cidade de Santos, alargar seu capital cultural adquirido no seio familiar: como adquiriu um diploma de normalista em uma instituição de elite e qual o seu valor? Como foi possível se inserir em uma ampla rede social cultural elitista e conseguir mecenas para sua carreira artística? De que forma se deu sua primeira tentativa de carreira na dança? E, a partir de uma derrota, como isso a levou para o teatro?

Essas questões serão exploradas em torno da condição de trãnsfuga de classe de Cacilda Becker na cidade de Santos. Mas qual era a singularidade da posição de Cacilda em relação a

de sua mãe? O que significa ser trãnsfuga filha de trãnsfuga? Sem sombra de dúvidas a condição de Alzira foi necessária para que Cacilda conseguisse adentrar o universo cultural de Santos: foi devido à estratégia de escolarização da mãe que Cacilda ingressou em uma instituição de elite. Ademais, Alzira recebeu em casa toda a roda boêmia amiga de Cacilda e deu total liberdade à filha para circular nesse ambiente. Com isso, Cacilda teve o apoio e a ajuda maternas em suas tentativas de carreira artística. No entanto, ao ingressar na Associação Instrutiva José Bonifácio, a jovem se inseriu em espaços de elite nunca alcançados pela mãe. Nesse sentido, a escolha da carreira artística também engendrou conflitos entre as duas.

Cacilda era uma trãnsfuga em relação à sua mãe, mas também em relação aos seus colegas de escola e de roda de jovens artistas e intelectuais santistas. Tem-se, assim, uma questão essencial: a condição de Cacilda a faz se inscrever em um espaço social de elite específico na cidade de Santos. Se seus colegas burgueses da escola não a aceitavam, uma elite cultural a acolheu. Há, aliás, nos depoimentos posteriores de Cacilda, um desprezo pela burguesia e um apreço pela vanguarda cultural. Aqui, entra a famosa oposição negócios *versus* cultura. Cacilda era aceita pelo círculo dos boêmios, dos intelectuais e dos artistas, mas não pela alta sociedade santista. Com isso, tem-se um debate interessante: qual fração de elite é mais aberta aos trãnsfugas de classe?

É essa condição específica de Cacilda que vai formar suas disposições na cidade de Santos e que ela vai carregar para sua vida artística. Ali, ela experimentou a sociabilidade da arte de elite, o que será essencial para sua inserção no movimento de renovação teatral na década seguinte, nos anos 1940. A derrota em seu primeiro projeto individual de carreira artística, que é a dança, a levará para o teatro. Tudo isso é formador de suas disposições, o que é essencial para entender a posição e as tomadas de posição no campo teatral, no qual Cacilda entrará nos anos 1940.

Abaixo um quadro da trajetória escolar de Cacilda Becker:

Tabela 15 - Trajetória escolar de Cacilda Becker

Ano	Nível de instrução	Instituição de ensino	Cidade	Idade de Cacilda
1929	Primário [1º ano]	Grupo Escolar Rodrigues Alves	São Paulo	8 anos
1930	Primário [2º ano]	Grupo Escolar Modelo da Escola Normal de Pirassununga	Pirassununga	9 anos
1931	Primário [3º ano]	Escola Rural da Fazenda Santa Olímpia	São Simão	10 anos
1932 - 1933	Primário [4º e 5º ano]	Grupo Escolar de São Vicente	São Vicente	11 a 12 anos

1934 - 1938	Ginasial [1º ao 5º ano]	Colégio da Associação Instrutiva José Bonifácio	Santos	13 a 17 anos
1939 - 1940	Normal [1º e 2º ano]	Escola Normal da Associação Instrutiva José Bonifácio	Santos	18 a 19 anos
1948	Liceu (2º ano clássico)	Colégio Rio Branco	São Paulo	27 anos

Fonte: Elaboração própria - Informações retiradas de Prado (2002) e Depoimentos de Cacilda Becker

Cacilda Becker teve uma educação formal dos 8 aos 19 anos sem interrupções. Retornou à escola formal em 1948 com objetivo de se preparar para o curso superior de Direito. Assim como a mãe, obteve diploma de professora normalista. Suas irmãs tiveram a mesma trajetória escolar. Com base nos dados dos quadros apresentados acima sobre Escolarização no estado de São Paulo, podemos notar que Cacilda Becker – assim como sua mãe, duas décadas atrás – fazia parte de uma pequena fração escolarizada da população no estado de São Paulo. Estava entre a parcela de 48% das mulheres que sabiam ler e escrever em 1940; entre os 7,6% da população que se encontrava no ensino primário em 1929; entre o 1,18% da população que se encontrava no ensino médio em 1940; e entre 1,5% da população com diploma de ensino médio em 1940. Esses dados morfológicos demonstram que Cacilda Becker passou a fazer parte de uma pequena elite escolarizada no estado de São Paulo, devido à estratégia educacional de sua mãe. Nesta seção e nas próximas, investigo o que essas experiências escolares significaram na vida de Cacilda Becker.

Minha hipótese é que, por ser um outro período de desenvolvimento do campo educacional no estado de São Paulo, por estudar em instituições mais prestigiadas em termos de capital cultural legítimo e por ter uma mãe professora normalista, a trajetória escolar de Cacilda Becker significou uma ascensão social em relação à posição que a mãe já havia conquistado: as experiências nessas instituições escolares levaram Cacilda Becker a ter contato e adquirir a cultura dominante legítima, e a criar redes sociais que a permitiram ingressar na carreira artística. Nesta seção e nas próximas, analisarei de perto a trajetória educacional de Cacilda e sua iniciação no mundo artístico sempre orientada por sua mãe Alzira.

Os dados biográficos deste capítulo foram retirados além dos depoimentos de Cacilda Becker dos capítulos 5 e 6 da biografia *Cacilda Becker: fúria santa* de Luís André do Prado (2002).

4.1 Casa da família Becker: Chalé da Rua do Sol e vizinhança

Cacilda Becker chegou em Santos com sua mãe e as duas irmãs em meados do ano letivo de 1932. “Santos era nos anos 1930 a segunda maior cidade do estado de São Paulo, com 150 mil habitantes em 1932 (a Capital do Estado, na época, atingira seu primeiro milhão de habitantes). Além de ser uma cidade histórica (dos primórdios da colonização portuguesa), era um centro comercial de importância estratégica, ocupando a posição de maior porto de exportação de café do país. Além disso, Santos era um balneário badaladíssimo e possuía uma vida cultural instigante” (Prado, 2002, p. 73-74). A mudança da família Becker para essa cidade significou uma ampliação no universo dos possíveis prováveis para as quatro mulheres.

“A família Becker, primeiramente, se instalou na casa da irmã de Alzira e, depois, foi morar em um pequeno chalé de madeira na Rua do Sol. O banheiro ficava do lado de fora, em alvenaria. O quarteirão do chalé ficava no limite da expansão urbana, a uma quadra da linha de trem da Sorocabana, que separava os moradores pobres dos ricos. A Rua do Sol, recém-ocupada, era um embrião de via pública, com urbanização precária e sem pavimentação, exposta ao “areião” que cobria a maior parte do solo da ilha” ((Prado, 2002, p. 76). Durante os primeiros anos, a família passara por sérias dificuldades econômicas³⁷.

Fomos para Santos - o dia da chegada foi um dos mais felizes da minha vida. Achei a cidade enorme. [...] A vida em Santos foi terrivelmente difícil, durante oito anos. Passamos todas as necessidades possíveis e imagináveis. Não tenho nenhuma saudade da adolescência. **Vivemos todas as misérias, sofremos todas as injustiças e éramos impotentes para defender-nos** (Cacilda Becker, *A Cigarra*, 1959).

As dificuldades econômicas iniciais foram amenizadas pela rede de vizinhos que a família Becker estabeleceu logo quando se instalou na Rua do Sol. Uma das vizinhas mais importantes era a Dona Violante, casada com José de Souza Azevedo, um funcionário da

³⁷ Com nove anos eu fui para Santos, e veio o período mais terrível e mais belo da minha vida, talvez. Aí a miséria foi realmente absoluta, viu? Eu estou falando da miséria, mas é pra mostrar que isto não enfeia a vida, se a gente tem uma mãe como eu tive e uma irmã como eu tive. Porque nós morávamos numa favela, num casebre, feito de caixote, entende? De caixote, realmente de caixote, a gente não tinha móveis e tudo isso que se fez, você vê, é realmente... (...) Morávamos numa favela, num casebre feito de contêineres. Era uma fase de miséria absoluta, onde chegamos a roubar para comer. Mas isso não enfeia a vida quando se tem uma mãe e irmãs como eu tive a sorte de ter. O nosso casebre era lindo, com móveis de caixote, que a Cacilda pintava e os buracos no chão, cobríamos com tapetes de estopa que a gente bordava. Do lado de fora, um pé de maracujá de um lado e um de Maria Mole do outro, plantados pela minha mãe. Foi uma época dura, mas nós tínhamos certeza de que íamos sobreviver e vencer. Vencer como gente (Depoimentos, p. 14).

alfândega. Seus filhos, Adalberto e Gilberto, tinham idades próximas as das meninas e, logo, ficaram amigos. Moravam na melhor casa de quarteirão de alvenaria, e tinham um piano em casa – Cacilda dançou diversas vezes ao som do piano executado por Dona Violante, que contribuirá para a educação artística das meninas e também diretamente na estratégia de escolha de Alzira sobre a instituição escolar em que deveria matricular as filhas³⁸. Na outra esquina, havia a quitanda do seu Bahia, um negro baiano, pai de quatro crianças, que ajudava a família Becker na guarnição de alimentos.

Como vimos, Alzira Becker assumiu a profissão de professora no Grupo Escolar São Vicente – cidade que faz divisa com Santos. “A instituição de ensino ficava localizada em um prédio neoclássico do início do século XX na praça central do município e ilha de São Vicente. Era mais conhecido como “Grupão” ou “Escola do povo”, dado que recebia estudantes de baixa renda” (Prado, 2002, p. 73). A escola era mista, mas garotas e garotos tinham turmas separadas. Alzira assumiu uma turma de quarto ano primário. O pequeno salário que recebia dava para pagar o aluguel e poucos alimentos. A mudança foi de todo modo uma injeção de estímulo. O status de professora da mãe passou a ter maior significado, aumentando também as responsabilidades de cada uma das filhas como alunas.

As três irmãs Becker foram matriculadas no Grupo Escolar de São Vicente. Cacilda Becker cursava o quarto ano do ensino primário e as irmãs níveis anteriores. Todas as manhãs, mãe e filhas pegavam o trem para Juquiá e gastavam 30 minutos até São Vicente. Quando não sobrava dinheiro para a passagem, o trajeto até São Vicente era cumprido a pé³⁹. As três filhas de Alzira, principalmente Cacilda, sempre obtinham boas notas no “Grupão”.

Nunca pude ter livros, cadernos ou uniforme. O caminho do colégio era feito a maior parte das vezes a pé, e ele era longo. Todo esse tempo atarrachamos uma máscara de que vivíamos assim porque gostávamos, porque preferíamos, na ilusão de que a humilhação que nos impunham era menor. Não tenho mágoa contra ninguém, mas sei que sofremos muitas injustiças - de ordem moral, principalmente. Injustiças que as pessoas que vivem ao redor da gente praticam levemente e fazem parte de seu passatempo. **Tornamo-nos, assim, pessoas diferentes e nos habituamos a abrir mão de pequenas vaidades materiais. A necessidade de conforto passou ao plano secundário - adquirimos a noção de**

³⁸ Cleyde Yáconis: A gente sempre tem ajuda. Neste momento eu faço questão de falar da Dona Violante Pinto Azevedo, que era uma mulher que morava numa casa de tijolo, tinha dois filhos, e tocava piano, como toda burguesa toca; ela ensinou *Clair de lune* a Cacilda, que tocava mal e porcamente, mas tocava (Depoimentos SNT, 1975, p. 14).

³⁹ Cleyde Yáconis: A gente ia pela linha de trem, e me lembro um dia em que machuquei o joelho e tive que ir apoiada a pé, de São Vicente até o canal 3, com a Zezela [menina negra que Alzira pegou para criar e contribuía nos serviços domésticos] me carregando apoiada num pé só” (Entrevista Prado, 1995, p. 77).

valores novos, diversos dos da maioria das pessoas entre os quais vivíamos. Hoje, quando olho para trás, verifico que deveríamos ser diferentes até no físico (Cacilda Becker, *A Cigarra*, 1959).

“No tempo em que a maioria dos educadores utilizavam métodos à base do “decoreba” e da coerção, Alzira propunha teatrinhos, canto coral e artesanato” (Prado, 2002, p. 78). Cacilda Becker apresentava seus números de dança nos festivais de fim de ano do Grupo São Vicente nos dois anos que estudou nessa instituição. “O ano de 1933 chegou com uma novidade inusitada na casa das Beckers: um piano alugado por quantia módica. Cacilda passou a ter aulas de piano com Dona Violante. Com aquele pianinho, foram preparados os números de dança que Cacilda apresentou no encerramento do ano, no Grupão” (Prado, 2002, p. 81). Além do piano, Alzira comprou um rádio a prestações, e Cleyde trocara o microscópio do avô por um violino na escola. A casa humilde das Beckers estava cheia de instrumentos e aparelhos musicais. Cacilda dançava lá as músicas clássicas e valsas que apresentava nos finais do período na escola⁴⁰.

Impressionante notar como Alzira Leonor Becker, mãe solteira com três filhas na segunda maior cidade do estado de São Paulo, mesmo com todas dificuldades econômicas e psicológicas⁴¹, não deixou de dar educação artística às filhas em casa e investir nos estudos formais da menina.

4.2 *Cacilda Becker na Associação Instrutiva José Bonifácio*

No ano de 1933, Cacilda Becker terminou seus estudos primários no Grupo Escolar de São Vicente. Na instituição, não havia o curso ginásial ou secundário fundamental; e a nova escola escolhida por Cacilda e sua mãe foi o Colégio da Associação Instrutiva José Bonifácio. “Aos 12 anos, no dia 18 de dezembro, Cacilda prestou exame de admissão para a primeira série do curso ginásial do Colégio José Bonifácio e foi considerada habilitada, tendo obtido a nota

⁴⁰ Cleyde Yáconis: Quando a fome apertava muito a Cacilda dançava. Vocês sabem que a Cacilda sempre dançou. (...) Não era ballet, punha a música e cada dia ela dançava diferente. De uma improvisação, de uma espontaneidade (Depoimentos SNT, 1975, p. 14).

⁴¹ Cleyde Yáconis: Mamãe propunha: ‘vamos nos jogar as quatro, abraçadas, debaixo do trem’... A gente viu um homem atropelado [no Canal 3], uma coisa impressionante. Teve o braço arrancado, e vimos o braço se mexer, ainda com vida. Então, aquilo ficou nela. Mas é engraçado, ela não nos matou. Quer dizer, até isso estranha: nós éramos crianças e eu acho fantástico ela propor isso para crianças: ‘a gente se abraça e pula debaixo do trem’. Ela não se atiraria nos deixando sozinhas...” (Entrevista Prado, 1995, p. 79-80).

88. Dentre outros motivos, a escolha da Associação Instrutiva José Bonifácio, escola particular e mista, certamente deve ter pesado pelo fato de ser nessa instituição também onde iria estudar o amigo e vizinho, o filho mais velho de Dona Violante, Adalberto” (Prado, 2002, p. 81) – ele se tornaria um general do exército no futuro.

Em 1934, Cacilda iniciou seu curso ginásial. Dessa vez, sua mãe não era sua professora. Cacilda Becker ingressou, então, em um universo de elite diferente daquele que tinha em sua casa e em sua família. Essa instituição será central para que Cacilda Becker adentre o universo cultural da cidade de Santos. Uma inflexão gigante na vida da adolescente.

A Associação Instrutiva José Bonifácio

A criação da Associação Instrutiva José Bonifácio está ligada, nos seus antecedentes, à Escola de Comércio, fundada em 1907 e mantida pela Prefeitura Municipal de Santos até o ano de 1917. A crise econômica do setor cafeeiro, devido à Primeira Guerra Mundial, suprimiu por completo o subsídio que auxiliava a manutenção da “Escola de Comércio”, evidenciando a carência de recursos financeiros para manutenção da entidade de ensino por parte do município. A solução proposta e discutida foi a desoficialização da Academia do Comércio, já então denominada “Escola de Comércio José Bonifácio”. Para assumir a instituição desoficializada, criou-se uma instituição particular, a Associação Instrutiva Escola José Bonifácio (AIEJB). A Associação foi criada, portanto, para assumir, a “Academia de Comércio de Santos”.

Os sócios da Associação – a maioria também professores da escola – eram formados por uma intelectualidade que atuava em várias instituições públicas, privadas e filantrópicas na cidade de Santos, formada por diversos profissionais liberais e políticos. O nome de alguns dos mais atuantes: Benedito Calixto, Martins Fontes (irmão do Velsírio Martins Fontes, figura central na vida da Cacilda), Valdomiro da Silveira (pai do Miroel Silveira, figura central na vida da Cacilda), Nicanor Ortiz, Cleóbulo Amazonas Duarte, Adolpho Assis Porchat, Diva Porchat de Assis, Mario de Almeida Alcântara, Delfino Stockler de Lima, Olímpio Lima, Aristoteles Ramos de Menezes, Cesar Augusto de Castro Rios, Edmundo Gomes de Queiroz, João Guido Negrelli, etc. A maioria dos membros/professores da Associação tinham formação nas escolas superiores da capital paulista, exerciam algum tipo de atividade artística e possuíam profissões liberais ou eram grandes empresários ou comerciantes; a maçonaria era atuante entre os intelectuais santistas que se dedicavam às causas educacionais, seja na fundação, seja na manutenção de instituições na cidade; o grupo contava com o apoio do jornal *A Tribuna*, que em suas páginas publicava anúncios, lista de alunos matriculados, formaturas; contava também com o apoio do Partido Republicano Paulista.

1) Níveis de Ensino da Associação Instrutiva José Bonifácio: Além da Escola de Comércio, a Associação Instrutiva José Bonifácio, na sua criação em 1917, mantinha outros níveis de ensino: o curso primário para formação de meninas de qualquer idade e meninos de até dez anos de idade – esse adotava o método Intuitivo Progressivo, voltado para o desenvolvimento de uma base de educação intelectual, moral e física; o curso intermediário, que tinha a finalidade de preparar os alunos para admissão na Escola de Comércio, para o Liceu Feminino e para as Escolas Normais do Estado; e o curso secundário ou ginásial em que adotava o regulamento e os programas das escolas oficiais, e preparava os alunos e alunas para as escolas superiores da República. Em 1927, no bojo da ampliação das escolas normais por meio do decreto em que instituições privadas poderiam gerir tais instituições de ensino foi criada a Escola Normal Livre de Santos. O Decreto nº 5.846 (SP, 1933) estabeleceu a seguinte organização:

- a) Um curso para formação profissional de professores com duração de dois anos.
- b) Um curso secundário fundamental, com duração de cinco anos.
- c) Um curso primário, com duração de quatro anos.

2) Clientela da Associação Instrutiva José Bonifácio: o conjunto escolar ficava no bairro Vila Nova, berço da elite santista. Segundo a pesquisadora Lúcia Tavares Nascimento (2016), a clientela da Associação Instrutiva José Bonifácio era a seguinte: oriunda de famílias que podiam dispor de R\$ 60:000 (sessenta mil réis) para a mensalidade escolar, de famílias dos estratos sociais mais abonados, formadas por profissionais liberais,

médicos, advogados e comerciantes, de Santos e cidades da região. Isso demonstra que a Escola Normal que se consolidou a partir de 1930 foi sendo frequentada por mulheres economicamente mais favorecidas. As normalistas eram da área urbana de Santos, cidades da região e do Vale do Ribeira e da cidade de Iguape. A questão dos “protegidos”, alunos que recebiam bolsas de instituições constando as seguintes denominações nos livros de registros contábil: a) protegidas do bispo; (b) protegida: prêmio da associação implantado no ano de 1913; c) protegida da diretoria; e) protegida professor Primo Ferreira (as filhas); f) protegida da diretoria; g) protegida da Câmara Municipal.

A admissão à Escola Normal que avaliava os alunos para ingressar no curso normal eram: Português, Aritmética, Geografia, História do Brasil, Álgebra, Geometria, Francês e Ciências Naturais. Para os anos posteriores, foram acrescentados os conhecimentos de Música e Desenho.

3) *Currículo escolar*: o conteúdo da escola é visto no seu regimento: no Estatuto da Associação, estabeleceu-se as seguintes finalidades: criar e manter outros cursos de instrução quando necessário ao desenvolvimento da educação física, intelectual, moral e cívica da municipalidade de Santos, sem prejuízo do fundo social; e desenvolver a instrução científica e profissional bem como a cultura artística, informal, por meio de concursos, exposições e outros meios que existam ao alcance.

O Currículo da Escola Normal instaurado em 1927, que tinha duração de dois anos, possuía a seguinte grade curricular:

1º ANO

1ª Seção: Educação

Matérias

Psicologia Educacional e Geral

Pedagogia,

Prática de Ensino,

História da Educação

2ª Seção: Biologia Aplicada a Educação

Fisiologia e Higiene da Criança

Estudo do Crescimento da Criança

Higiene da Escola

2º ANO

3ª Seção:

Sociologia

Fundamento de Sociologia

Sociologia Educacional

Investigações Sociais em Nosso Meio

4ª Seção: Disciplinas auxiliares

Desenho

Música

Trabalhos Manuais

Fonte: NASCIMENTO, Lúcia Tavares. *A Escola Normal livre de Santos: uma realização da Associação Instrutiva José Bonifácio 1928-1933*. 124 f. ; (Dissertação de Mestrado) - Universidade Católica de Santos, Programa de Mestrado em Educação, 2016.

Foi em meio a diversas dificuldades financeiras⁴² que Cacilda Becker começou seu curso ginásial na Associação Instrutiva José Bonifácio. Nos anos seguintes, Cleyde e Dirce

⁴² Cleyde Yáconis: Foi um período duro. Nós tínhamos uma certeza absoluta, feita desse matriarcado da minha mãe, e que nós íamos sobreviver e vencer. Ela não sabia pra que. Vencer como gente. vencer. E eu quero dizer

também se matricularam no ginásio do José Bonifácio. No início, a mãe pagava o curso com montepio, porém sempre faltava dinheiro. Dona Violante ajudava com o que podia: uniformes, material escolar etc. . Aos 14 anos, Cacilda Becker já ganhava um dinheirinho dando aulas de dança para as meninas do colégio e, por meio de algumas récitas de dança em espaços culturais da cidade, ajudava a mãe a pagar seu curso e o das irmãs⁴³. Foi no universo das artes que Cacilda Becker conseguiu seu primeiro emprego.

No colégio único que havia, além dos religiosos - o preço cobrado era muito alto e eu tinha de dar recitais de dança para pagar as taxas. **Muitas vezes fomos convidadas a retirar-nos da classe por falta de pagamento** (Cacilda Becker, *A Cigarra*, 1959).

E na minha adolescência os meus cursos todos foram feitos, foram pagos, custeados por essas aulas de dança que eu dava as meninas em colégios e pelos recitais de dança que eu dava em Santos naquela ocasião (Cacilda Becker, *MIS*, 1967).

No Colégio José Bonifácio, duas das três filhas da professora Alzira logo se destacaram. Em média, dos sete anos de ginásio e curso profissional normal, Cleyde foi a melhor da classe em quatro anos e Cacilda a melhor em dois anos. No 2º ano ginásio, houve um empate entre Cacilda e Cleyde. Dirce sempre ficou para trás em notas. Cacilda Becker fez o curso ginásio de 1934 a 1938, suas notas médias anuais foram 71 (1ª série), 74 (2ª série), 70 (3ª série), 75 (4ª série) e 73 (5ª série). Em 3 de março de 1939, ingressou na Escola Normal Particular José Bonifácio, obtendo aí as médias 87,7 (1º ano) e 84,5 (2º ano), tendo concluído o curso e recebido seu diploma de professora no dia 21 de dezembro de 1940, com a média final de 86,1 (FOGUEL, 2018, p. 20-21). As boas notas da menina advêm das disposições escolares domésticas herdadas da sua mãe Alzira.

Mesmo indo muito bem em termos de êxito escolar na Associação Instrutiva José Bonifácio, Cacilda e as irmãs fizeram pouquíssimos amigos e, em vários depoimentos de

aqui que minha mãe nos ensinou a roubar. Além do lixo que a gente catava no fim de feira, nós aprendemos todos os truques de sobrevivência. A gente amolecia os toros do terreno durante o dia em brincadeira, e depois da meia-noite a gente ia pra rachar lenha; a gente roubava tábuas de construção... (...) E outro sistema de sobrevivência que não tem hoje, mas naquela época a gente usava muito. Até o tom não me sai dos ouvidos, quando a gente lá na feira dizia assim: “Mamãe mandou pedir amostra de arroz. mamãe mandou pedir amostra de feijão”. E eles faziam um pacotinho, no fim do dia a gente tinha meio quilo de cada coisa (Depoimentos SNT, 1975, p. 15).

⁴³ Cleyde Yáconis: Dessa forma fizemos o grupo e entramos pro ginásio. A mamãe pagava o ginásio com o montepio. O meu e o da Dirce, minha outra irmã, com o Montepio e com os espetáculos de dança que Cacilda começou a dar no Teatro-Coliseu a partir de doze anos, onde ela fazia um repertório. Eu tenho em casa é claro os repertórios. Ela dançava, e com aquela renda pagava o que restava do ano, entende? Porque a mamãe ficava devendo o ginásio. Então, desde os doze anos a Cacilda pagou o meu ginásio e o da minha irmã. (Depoimentos SNT, 1975, p. 15).

Cacilda e Cleyde, elas dizem que sofreram muito preconceito de seus colegas da alta sociedade santista por serem oriundas de meios populares. Uma das poucas amigas que Cacilda fez na escola foi Amélia Alonso, filha do espanhol Miguel Alonso Gonsales, que era bananicultor. “Eles viviam em um belo sobrado no centro de Santos, onde Cacilda dormia dias seguidos com a amiga para fazer as lições escolares. Nesse sobrado, havia uma Vitrola Móvel Ortofônica da Victor Talking Machine com corda para dois discos, pela qual as meninas ouviam o disco de *Narcisus*, e Cacilda improvisava suas danças” (Prado, 2002, p. 82).

Se as colegas não se aproximavam de Cacilda e Cleyde, os professores, ao contrário, mantiveram relações bastante próximas com elas⁴⁴. E foi já no primeiro ano do ginásio do Colégio José Bonifácio que Cacilda obteve um reforço decisivo nas imaturas convicções artísticas. Até o momento, ela só havia dançado em casa e nas festas escolares do ‘Grupão’ de São Vicente. Dois professores do Bonifácio foram centrais em sua vida: Oraida Amaral Camargo, professora de Canto Orfeônico, e Raphael de Lossio, professor de Latim. A professora de canto, quando soube que sua aluna era dançarina, chamou-a em sua sala, colocou-se ao piano e tocou *Noturno* de Chopin. A precocidade da dança de Cacilda impressionou a professora, que decidiu incluir um número da aluna na festa de encerramento do ano de 1935. E fez mais: indicou-a para uma bolsa de estudos integral. Com isso, ela se tornaria bolsista integral. Raphael de Lossio, professor de latim, foi o responsável por iniciar Cacilda nos estudos da dança erudita moderna, presenteou Cacilda com uma edição de *Minha Vida*, a autobiografia da bailarina Isadora Duncan. Cacilda o reconheceu como seu primeiro mentor artístico.

Completando o 1º ano ginásio, o Colégio José Bonifácio deu uma festa de fim de ano e minha professora de música, Dona Oraida Amaral, me convidou para dançar. Depois do espetáculo, a direção do colégio ofereceu-me gratuitamente o curso todo e o das minhas irmãs. **Desse modo, conseguimos estudar num colégio particular, sem livros, sem**

⁴⁴ Cleyde Yáconis: Não preciso dizer a vocês que não tivemos nenhuma amiguinha de infância, mas tivemos adultos, professores, que nos ajudaram muito: Rafael Tilosso, professor de latim; Amazonas Duarte, professor de história... (...) Éramos muito hostilizadas pelas colegas. Hoje, quando chego em Santos, me dizem: ‘Não se lembra de mim’ eu fui sua colega’. Penso: ‘Não lembro e não quero lembrar’. Porque da casa de uma dessas colegas eu fui expulsa, pela mãe. Naquele tempo, eu queria estudar história. Adorava a matéria, e meu professor, o Amazonas Duarte, tinha loucura por mim. Com 15 anos, me levou ao centro geográfico de Santos para que eu desse uma conferência sobre Casa Grande e Senzala. Então, eu falei durante uma hora sobre o livro do Gilberto Freire e, como prêmio, ele me ofereceu um exemplar. Quando fui buscar o presente, ele não estava em casa; a mulher dele atendeu e me expulsou. Pela pobreza e porque havia um preconceito contra nós. A nudez, para nós, não era importante; isso já desde a época em que convivemos com os japoneses, em São Simão. Numa época de muito pudor, a Cacilda dançava com túnicas transparentes, isso num ginásio burguês. E nós sofremos por isso. Não podíamos ter contato com as colegas, mas os professores nos adoravam, ficavam bobos com a nossa cabeça. E fizemos o curso normal, no José Bonifácio, com tudo pago pela Cacilda, com esses festivais de dança. Veja que roubamos para comer, mas pedir a gente não pedia; nunca pedi dinheiro emprestado (Depoimentos, SNT, p. 15; Entrevista Prado, 1995, p. 98)

cadernos, com uniformes surrados, mas num meio de professores formidáveis que se tornaram grandes amigos meus e que me deram os primeiros ensinamentos de arte. Dentre eles, o professor Raphael de Lossio, latinista, era um homem que tinha paixão pela dança e pelo teatro e que me indicou os primeiros passos (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

Depois dessa primeira apresentação de dança no festival de fim de ano da Associação Instrutiva José Bonifácio – que, geralmente, acontecia nos principais teatros da cidade de Santos – Cacilda foi escalada pela escola para se apresentar em todos os festivais letivos e beneficentes que a Associação Instrutiva José Bonifácio tinha o costume de apresentar. Os festivais de arte do José Bonifácio foram a ponte entre Cacilda Becker e o universo cultural de elite santista. O público era composto por diversas figuras de proa da intelectualidade, do jornalismo e da elite econômica amante das artes santistas – os professores do Bonifácio faziam parte dessa elite cultural santista e sempre se mobilizavam para participar e divulgar as atividades culturais da escola. Foi por meio desses festivais que Cacilda Becker conquistou vários fãs e conseguiu adentrar em uma roda de jovens de artistas, profissionais liberais, intelectuais – os quais lhe darão todo suporte para sua iniciação na carreira artística da dança.

4.3 “A Roda de jovens artistas santistas”: capital social de Cacilda Becker

“A Roda de jovens artistas santistas”: é dessa forma que Cacilda Becker se refere ao grupo que passou a integrar a partir de suas apresentações de dança nos festivais do Colégio Bonifácio. Esse grupo era formado por jovens “boêmios”, artistas, escritores, jornalistas, professores, intelectuais, empresários e comerciantes amante da arte. Todos eram ligados diretamente ou indiretamente à elite cultural que dirigia a Associação Instrutiva José Bonifácio. Atinar para o acolhimento de Cacilda Becker por esse grupo é crucial para compreender como foi possível que uma jovem da origem social de Cacilda ingressasse no universo cultural erudito e elitizado da cidade de Santos, e como esse capital social lhe abriu as portas e deu suporte para que pudesse investir em sua carreira de dançarina e, posteriormente, de atriz teatral.

Como vimos, Cacilda Becker foi “recrutada” por uma fração ilustrada da elite santista e sempre sofreu bastante preconceito por parte daquela parcela mais próxima ao campo de poder econômico. Isso é central para entendermos por qual motivo, nos depoimentos de Cacilda Becker, quase sempre aparece um desprezo pela burguesia e um apreço pela vanguarda cultural. É a famosa oposição entre negócios *versus* cultura. Outro fator central foi o bom relacionamento que sua mãe mantinha com a roda de jovens artistas excêntricos, dando liberdade para a filha

circular nesse meio e transformando sua casa em uma espécie de “salão cultural pobre” para diversas atividades do grupo.

Sem a inscrição de Cacilda Becker na “Roda de jovens artistas santistas”, não teria sido possível seu ingresso nos meios artísticos de elite de Santos e, posteriormente, nos de Rio de Janeiro e São Paulo. Foi essa Roda de Santos que abasteceu Cacilda de “capital artístico” legítimo, serviu de mecenas cultural e construiu as redes sociais necessárias para que ela pudesse introduzir-se no intrincado universo artístico das décadas de 1930 e 1940. Não podemos esquecer, porém, que Cacilda era possivelmente a única trãnsfuga de classe da Roda de Santos. Isso a marcou de forma específica e ela carregou tais disposições, incluindo o senso do jogo para as futuras disputas fatigantes no campo artístico.

Como vimos, as apresentações amadoras de dança que Cacilda Becker realizava nos festivais de arte realizados pela Associação Instrutiva José Bonifácio nos principais teatros de Santos foram uma espécie de vitrine artística para que a elite ilustrada santista a conhecesse. Devido à dança e ao colégio, um “restrito fã-clubê” começou a se formar em torno da jovem dançarina. E esses jovens artistas, jornalistas e intelectuais que admiravam sua arte serão os primeiros amigos que Cacilda Becker fez fora do âmbito familiar na cidade de Santos assim como foram o embrião da “Roda de Santos”. Tal Roda era composta por Rosinha Mastrângelo, pioneira do sexo feminino nas redações santistas; Boris Kauffman, filho de imigrante russo e dono, apesar de jovem, de um conceituado estúdio fotográfico na praça Mauá, 49; Neide Freire Sá, radialista; Bertha Padron, Hamleto Rosado, jornalista do *Diário*; Neide Freire Sá, que morava na rua Senador Feijó; Bertha Padron, que morava na vizinhança da família Becker e era noiva de Boris Kauffman; Hamleto Rosato, jornalista do *Diário*.

Cacilda Becker, a partir de então, estava sempre acompanhada por essa roda de alegres “boêmios”, cujas reuniões costumavam acabar em longos piqueniques nas praias do Guarujá, onde dançavam e cantavam. Além dos piqueniques na praia, eles também faziam festinhas na casa dos membros. Cacilda, então, começou a circular em espaços da elite ilustrada. Participar dessa roda de amigos boêmios só foi possível pela “estrutura matriarcal” de Cacilda. Sua mãe Alzira aprovava essas amizades e dava total liberdade para a filha se relacionar com esses novos amigos.

Os membros dessa roda, junto com os professores de Cacilda do Colégio Bonifácio, foram as primeiras pessoas a apostar em uma possível carreira artística da jovem. Rosinha abriu espaço para ela em o *Diário*, e Kaufmann fez seus primeiros ensaios fotográficos. Após uma apresentação de dança de Cacilda Becker em um dos festivais do Bonifácio, o seu professor Raphael de Lossio escreveu um comentário sobre a apresentação da aluna na revista *Flamma*,

publicação da Sociedade Humanitária – um clube de classe média criado pela Associação Comercial do município – provavelmente, ligada à Associação Instrutiva José Bonifácio. No texto, além de diversos elogios empolados à sua aluna, Raphael de Lossio compara Cacilda Becker a Eros Volusia, conhecida naquele momento por estar fundando a dança moderna no Brasil:

Lembra-me haver lido, não há muito, uma chronica de Gilberto Amado (um talento feito senador, para poder viver) sobre a hoje celebre Eros Volusia, em cujas veias corre o sangue artista de Gilka Machado e de Rodolpho Machado, ambos poetas de merecimento. Nessa chronica Gilberto diz do seu enthussiasmo e da sua aурpresa ao ver na dansarina mesthiça uma verdadeira revelação. Cacilda não é mesthiça. pelo contrário. Loura, esguia, de linha physionomicas muito puras e, ao mesmo tempo, muito distinctas, altura media, pisou descalça o palco do Colyseu, sem exaggeros de gestos, com olhos brilhantes, dominando a platéa logo aos primeiros passos. Para a sua *Dansa do Fogo* haveria necessidade de uma pira ou de qualquer cousa chammejante que, na hora, faltou. No entanto, a menina traduziu com superlativos a allucinação produzida na sacerdotiza pelo elemento igneo, que a seduz, avassala e vence, até dominal-a, levando-lhe a vida. (...) Cacilda não tem ensaiadora. Diz que interpreta a musica a seu geito. os recursos plasticos chegam-he na hora e segundo affirma com candura como se se tratasse da coisa mais vulgar. O mesmo dizia a sublime Isadora Duncan, certa de haver descoberto a dansa grega. Quem sabe se a grande alma errante de calebre dansarina americana baixou outra vez à terra para o prodigio daquella arte, que foi toda a sua proecupação, toda a sua ternura, toda a sua vida. Quem o saberá? (Raphael de Lossio apud Prado, 2002, p. 85-86).

No texto, Raphael de Lossio diz que ela não tinha ensaiadora. Talvez, ele não soubesse que sua mãe Alzira ensaiava as coreografias de Cacilda em casa. Possivelmente, nem mesmo ela tinha consciência de falar sobre isso naquele momento. O certo é que foi essa Roda que deu todo suporte para a tentativa de ingresso na carreira artística de dança de Cacilda: disponibilizava o teatro para ela dançar, fazia a divulgação nos principais jornais e revistas da cidade e ainda escrevia críticas elogiosas nos periódicos. Mais alguns exemplos: Boris Kaufmann fez uma foto da amiga dançando a qual saiu na capa de revista *Estrela Azul*, em janeiro de 1937. Em 12 de setembro de 1937, Cacilda posou para Kauffman em uma sequência de fotos publicadas pelo jornal paulistano *A Noite*. Boris também foi responsável pelas primeiras imagens em vídeo que se tem registro de Cacilda Becker, feitas com uma câmera de 8mm, com ela dançando na praia. Incluindo os letreiros, o filme, depois de ditado, somou 1min10, em preto e branco (ainda hoje preservado, esses poucos metros de filme preservam alguns movimentos da dança livre de Cacilda, despojada e dramática). Em 1938, por influência de Rosinha Mastrângelo, Cacilda se inscreveu em um concurso de beleza de âmbito nacional, promovido pelos *Diários Associados* e pela *Rádio Tupi*. Cacilda Becker ficou em segundo lugar. Além das influências dos amigos, esse concurso indicou que a jovem Cacilda Becker correspondia a certo padrão de beleza na época.

Nesta época que comecei a me dedicar inteiramente à dança. Dançava pelos rochedos, pela praia, pelo mar. **Começava uma vida difícil, mas enfeitada, colorida para mamãe. De tudo que me lembro foi que tive uma adolescência maravilhosa, apesar das lutas e da pobreza.** Mas eu sonhava e sobretudo acreditava na vida (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

Por meio dessa rede, o número de apresentações de Cacilda aumentou em muito pelos espaços culturais da cidade de Santos. Sua mãe continuava a ensaiar com ela em casa e costurar todos os seus figurinos. “A partir dessas apresentações, a “Roda de Santos” foi se ampliando. No fim de uma de suas apresentações, Cacilda recebeu um bilhete do bispo de Santos, D. Paulo de Tarso: “A arte é um dom de Deus e que bom que você sabe disso”. Cacilda, após esse episódio, encantada com o bispo, decidiu se batizar na Igreja Católica, no dia 23 de outubro de 1938” (Prado, 2002, p. 98-99). Essa conversão ao catolicismo, mediada pela arte, pode significar um afastamento dos costumes conservadores da religião protestante de sua avó Maria –consequentemente, representa mais uma cisão de Cacilda em relação aos seus avós maternos.

“Em setembro de 1937, ocorreu o Grande Festival de 30 anos da Associação Instrutiva José Bonifácio. Cacilda apresentou dois números de dança clássica: *Noturno* de Chopin e *o Herói vencido* (autor não identificado)” (Prado, 2002, p. 92). Na plateia desse espetáculo, um senhor se entusiasmou com a dançarina: Velsírio Martins Fontes, irmão do grande poeta Martins Fontes – fundador e professor do colégio onde Cacilda estudava. A partir dessa data, Velsírio se tornará um personagem central na vida de Cacilda e suas irmãs, figura presente por vários anos na família Becker. Velsírio conheceu Cacilda quando ela tinha 16 anos, e ele tinha 28 anos, “era casado com uma das Fracarolis, família proprietária do Parque Balneário, o mais importante complexo turístico da cidade, incluindo hotel, cassino, boate e restaurante. Não desfrutava da mesma intimidade do irmão com as letras: seu negócio era o comércio de seguros e, como *bon vivant* convicto que era, buscava aproveitar a vida” (Prado, 2002, p. 93). O jornalista Hamleto Rosato, que fazia parte da “Roda de Santos”, prestou o seguinte depoimento para o biógrafo Luís André do Prado: “Eles namoravam assim, uma semana, duas, e de longe. Mas a Cacilda era muito firme, ouvia perfeitamente a gente. Ele depois, namorou também a Cleyde; mas gostava mesmo era da Cacilda. Só que não podia manifestar, porque era casado... Nós, que estávamos próximos, sabíamos da história, mas aquilo não se tornava público. *Estávamos na roda* ele aparecia e batia o papinho dele” (Prado, 2002, p. 93, grifo meu). Após esse namorinho inicial, Velsírio se tornou um grande amigo da família Becker e sempre ajudou a família e Cacilda Becker financeiramente, apoiando-a a seguir uma carreira artística.

Além de Velsírio Martins Fontes, Cacilda teve outros casos amorosos em Santos. A sociabilidade de Cacilda e suas irmãs era frequentar o *footing* no Parque Balneário ou as “baterias” dançantes dos clubes na cidade. “Num desses *footings* de sábados no Hotel Atlântico, Cacilda arranhou seu primeiro namorado sério, aos 14 anos: o garotão, atlético, era Constâncio Vaz Guimarães, 1,90m, ombros longos e rosto quadrado. Filho de uma das mais tradicionais famílias da cidade, Constâncio tinha 21 anos, era formado em direito na capital e era o mais destacado do Clube Saldanha da Gama – depois de um tempo ele representou o Brasil nos jogos Olímpicos de Berlim. O namoro durou pouco porque a família dele não aprovava a relação⁴⁵” (Prado, 2002, p. 88-89). Outro namoro, já em 1940, foi com Fernando Nascimento, advogado, filho do Senhor Nascimento Jr. o dono da *Tribuna de Santos*. Namoro também que não durou muito tempo.

Todos os namoros de juventude de Cacilda Becker foram com pessoas oriundas de uma elite econômica e ilustrada da cidade de Santos. Porém, uma relação amorosa de juventude de Cacilda me chamou especial atenção: com o modernista paulista Flávio de Carvalho. Flávio era engenheiro, arquiteto, escritor, pintor e, acima de tudo, um modernista militante. Dado a incursões frequentes pela orla do litoral paulista, Flávio já havia conhecido Cacilda, meses atrás, em uma noite em que ela e sua turma faziam um de seus piqueniques nas areias da praia. “Descendente de barões de café, filho único, Flávio crescera em São Paulo, graduara-se em engenharia na Inglaterra e vivia, desde a sua volta ao Brasil, em constantes turras com o pai, Dr. Raul Rezende de Carvalho, cafeicultor, dono de diversas propriedades rurais na região de Campinas. Flávio tornara-se popular pela extravagância de suas ideias, alardeadas por meio de experimentos em áreas como a sociologia, as artes plásticas e a dramaturgia – nesse último caso, com o pioneiro Teatro da Experiência” (Prado, 2002, p. 102-103).

O namoro com Cacilda Becker começou depois de Flávio conversar com ela no camarim, após uma apresentação de dança, no segundo semestre de 1938. Já namorando Flávio, Cacilda foi passar, com sua irmã Cleyde, as férias de fevereiro de 1939 em sua casa de alumínio na Fazenda Capuava em Valinhos. O biógrafo de Flávio de Carvalho, J. Toledo (1994), afirma que as intenções dele era se casar com Cacilda Becker, a única mulher com quem quis ter uma

⁴⁵ Cleyde Yáconis: A primeira paixão dela foi o Constâncio. Chegaram a ser namorados, mas às escondidas, por causa da família dele. Cacilda sempre gostou de homens bonitos, o que não é o meu caso. Para ela, a parte física importa muito. O homem tinha que ser grande e forte. E o Constâncio era um esportista. Mas não houve possibilidade de continuar por causa da família dele. Me lembro do primeiro beijo na boca (...) foi o primeiro amor mesmo (Entrevista Prado, 1995, p. 88)

aliança matrimonial. Porém, por diversos motivos relatados, mas sem uma conclusão definitiva, o namoro entre Cacilda e Flávio terminou já no primeiro semestre de 1939⁴⁶.

Esses diversos relacionamentos amorosos de Cacilda Becker só foram possíveis, porque ela vivia em uma “família matriarcal”. Ela, com certeza, não teria essa liberdade se ainda vivesse no mesmo teto do seu pai conservador. Esses relacionamentos com membros da elite econômica e ilustrada, mesmo curtos, certamente contribuíram para que Cacilda adquirisse capital cultural e social. O fato de ela apostar em sua carreira artística em detrimento de se casar cedo, como muitas meninas de sua origem social, pode ter vindo das disposições que herdou da sua mãe solteira. Mais à frente, quando abordo seu casamento com o jornalista Tito Fleury – realizado já com uma idade mais avançada para o período –, retomarei essa tese das disposições familiares e do capital cultural adquirido por Cacilda, os quais foram reconvertidos em alianças matrimoniais que geraram ascensão social. Além disso, eles também possibilitaram a liberdade de escolha dos parceiros.

Aos 14 anos vi meu primeiro namorado e senti que aquele viria a ser um amor na minha vida. Aos 16 anos, entretanto, fui pedida em casamento por F. C., que me acreditava uma grande dançarina (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

Nesta altura, eu já havia conhecido F. de C. que me viu dançar em Santos, enchendo o quarto do hotel, onde me hospedei, de rosas vermelhas como prova de admiração e afeto. Por sugestão de um amigo brincalhão, me pediu em casamento e eu, também por brincadeira, aceitei e durante seis meses noivei. Neste ínterim ressurgiu aquele que eu tinha conhecido aos 14 anos, num baile de carnaval cantando para mim a “Dama das Camélias”. Acabou noivado com F. de C., inteligência, acabou tudo e sobrou o bambuzal e o meu primeiro beijo de amor. **Mas logo adiante teria de escolher entre o amor de adolescência e o teatro, que me prometia um mundo desconhecido. Optei pelo teatro. Não desacreditava da possibilidade de ter o amor e o teatro um dia. Mas eu sabia que, se naquela ocasião tivesse optado pelo amor, teria a vida inteira o Código Penal na cabeça. E foi assim que deixei me casar com um advogado. Volto ao Rio e começo a fazer teatro profissionalmente”** (1964).

Uma última pessoa que cruzou a vida de Cacilda Becker, devido às suas apresentações de dança, e, talvez, seja a figura mais central nesse momento de sua vida, que foi o responsável por encaminhar a jovem para a carreira de atriz teatral, foi Miroel Silveira (1914-1988). Na apresentação de dança de 26 de janeiro de 1938, no Teatro Coliseu, Cacilda conquistou a admiração de Miroel Silveira. Advogado recém-formado e jornalista iniciante, crítico do *Diário*

⁴⁶ Cleyde Yáconis: Ele era um homem grande, gordo, que falava grave. Eu o achava engraçado, mas a gente não concordava que a Cacilda se casasse com ele, porque o achávamos muito velho. Eles falavam de um noivado, mas ela não queria casar. Estava fascinada; ele fazia parte daquela loucura e era uma pessoa importante. Mas isso não influenciou, porque a Cacilda era passional no amor. Oferecer coisas não tinha valor para a gente. Viver com ele, efetivamente, ela não viveu, porque não saiu de casa. Se tiveram relacionamento sexual, não sei. Ou isso era tão normal que ela não comentou (Entrevista, Prado, p. 114).

e filho de família com tradição intelectual, “Miroel era o filho caçula do escritor Valdomiro Silveira, um dos criadores do romance regional brasileiro e criador, sócio e professor da Associação Instrutiva José Bonifácio. A literatura era atávica entre os Silveiras: o avô fora escritor, o tio Agenor Silveira escrevia poemas e as primas Dinah e Helena despontaram em breve como romancista e jornalista. Outro primo, Ênio, assumiria o comando da Editora Civilização Brasileira, criada em 1932. Miroel acabara de virar sua vida pelo avesso quando conheceu Cacilda. Ainda estudante, tinha se casado com uma jovem chamada Miriam. Havia poucos meses, tomara a decisão de se separar e trocar a advocacia pela literatura e pelo jornalismo. Seu primeiro romance recebeu o título *Bonecos de Engonço* e não obteve êxito” (Prado, 2002, p. 96). Miroel teve uma trajetória parecida com a de Alfredo Mesquita, como vimos no capítulo 2 – não obtendo êxito na literatura, investiu em uma área de menor prestígio, que era o teatro. Sua paixão mais antiga era, no entanto, a dança. Como Cacilda Becker obteve os primeiros aprendizados de dança a partir de sua mãe, segundo depoimento do próprio Miroel: “Eu mesmo dançava em casa. Quando chegava visita, minha mãe, achando que eu tinha talento coreográfico, me empetacava, punha uns panos, umas coisas na minha cabeça, sei lá... Me arrumava todo e eu dançava para as visitas” (Miroel Silveira in PRADO, 2002, p. 96).

Em todas as biografias e estudos sobre Cacilda Becker, Miroel Silveira aparece como um ponto de inflexão em sua formação artística e iniciação teatral. Portanto, quase sempre o contato dos dois aparecia sob uma forma mágica. Só depois de reconstituir a vida cultural santista, entendi que o contato dos dois se deu nas apresentações de Cacilda nos festivais da Associação Instrutiva José Bonifácio, onde o pai de Miroel Silveira, Valdomiro, era professor e sócio. Quando Miroel Silveira voltou para Santos, após concluir o curso de direito na capital, Cacilda Becker já estava inserida na “Roda de jovens artistas” de Santos. Todos eles mantinham ligação direta ou indireta com Miroel Silveira e, certamente, haviam comentado de Cacilda Becker para ele. Mas o contato de Cacilda com Miroel Silveira significou uma mudança de patamar para sua formação artística e carreira literária: ela começou a frequentar o casarão de Valdomiro Silveira e ter contato com a nata dos intelectuais e artistas santistas, paulistanos e cariocas do período. Miroel Silveira se tornou uma espécie de mentor e mecenas da carreira na dança de Cacilda Becker e, posteriormente, a orientou para a carreira teatral.

Antes de entrarmos na sociabilidade do “salão rico” do casarão dos Silveira, havia um outro espaço cultural que a “Roda de Santos” frequentava bastante, uma espécie de “salão pobre”: o chalé de madeira da Rua do Sol, da Família Becker. Quem apresentou a sociabilidade cultural do Chalé de madeira das Beckers é uma integrante da Roda de Santos, a radialista Neide de Sá: “Um dia, houve uma festinha dos amigos lá na casa de Cacilda, um casebrezinho pobre,

onde ela **chegou a receber até o prefeito de Santos**. Não tinha campainha, só uma tramela no portão. Foi o dr. Heitor de Moraes, um poeta já mais velho e encantado com ela, quem me convidou para ir até lá pela primeira vez. Ele disse assim: “É uma menina muito interessante” (Neide de Sá in PRADO, 2002, p. 90 - grifo meu). A casa de Cacilda Becker passou, então, a ser frequentada por diversas figuras de proa da elite ilustrada santista, desde seus professores do Bonifácio até grandes artistas, empresários e políticos da cidade litorânea. É bem provável que Alzira Leonor Becker mantivesse uma relação cordial com essas figuras devido ao notável volume de seu capital cultural e por aceitar todas essas pessoas em sua casa, não sem preconceito da vizinhança⁴⁷. O simples chalé de madeira da família Becker em uma rua sem asfalto se transformou em um centro de sociabilidade cultural na cidade de Santos. Lá tocavam piano, havia dança, falavam de literatura etc. Enfim, na maioria das trajetórias de trânsfugas de classe, a casa da família se torna um mundo estranho, no caso de Cacilda, que era trânsfuga filha de trânsfuga, seu novo universo cultural de elite invadiu sua casa.

Em nossa casa de adolescentes, porém, havia por certo alguma força, alguma marca. É engraçado, não sei como explicar: **passamos a inspirar admiração aos outros e assim começaram a aparecer bons amigos, desinteressados, dedicados e fiéis.** Nossa casa em Santos era um chalé de madeira, todo esburacado no teto e no chão. Constituíam um perigo terrível mudar uma cadeira de lugar, pois tapávamos os buracos do assoalho com tapetes de estopa bordados a mão e cobríamos a casa toda com um pé de maracujá. É verdade que a casa ficou linda, e **os amigos tocavam piano - amigos que eram poetas, escritores, artistas. Começamos a viver uma vida em que a geografia era ignorada e aos quinze anos me falavam em Nietzsche (eu não entendia nada, mas me divertia muito).** Entre esses amigos estavam **Flávio**

⁴⁷ Cleyde Yáconis: O nosso conceito era péssimo em Santos. Como os professores e outras pessoas iam muito lá em casa, acho que nos consideravam meio prostitutas. Eles iam de noite, para ver a Cacilda dançar. Nós gostávamos muito de cinema. Minha mãe juntava um dinheirinho e nós íamos, deixando a casa aberta. Quando voltávamos, de longe a gente já ouvia a música; quando chegávamos, lá estavam o Miroel Silveira, professores do colégio e outros amigos... Além disso, Cacilda dançava de perna pelada, isso naquele tempo (...). Nossa casa passou a ser frequentada por uma elite intelectual. O Flávio de Carvalho, imenso, a Lavínia Viotti, pianista famosa, e nós tínhamos aquele pianinho meio vagabundo, onde ela tocava para a Cacilda dançar. A gente continuava vivendo naquele mesmo barraco, sem móveis. Havia aquela lâmpada por cordão, que ela envolvia num papel vermelho ou azul e dançava. Todos ficavam no maior deslumbramento. As pessoas caíam nas frestas do chão, porque bordávamos tapete de saco, com restos de linhas, e com eles escondíamos os buracos. Então, quando as visitas mudavam as cadeiras de posição era um problema. os pés entravam no buraco e caía Flávio de Carvalho, caía fulano... A gente chorava de rir. De forma que era uma casa alegre, na miséria. Com isso, a miséria não pesava, éramos vivas. Com dinheiro essa turma nunca ajudou. É fantástico isso: a gente não usou o dinheiro dessa gente. O único usufruto que tivemos foram quinze dias na casa de Flávio de Carvalho, em Valinhos, a tal casa do avião. Naqueles dias, a sogra... a mãe dele, estava presente. Ela nos recebeu muito bem. Acho que, então, ela não devia saber de nada sobre a relação dos dois. Na casa dele, o banheiro era de alumínio e a gente adorava aquilo tudo; ficávamos horas nos olhando para refletir nas paredes, com a imagem distorcida. Ele era louco por alumínio. Nada disso era estranho para nós, fazia parte da nossa vida. Pois se a gente não podia ter nenhum contato com meninas da nossa idade, o nosso contato, lógico, era com essas loucuras. Mas nunca, engraçado, a gente roubou dessas pessoas....” Sobre Leonor Aguiar: “Me lembro muito dela, uma mulher completamente louca, que abria as pernas e fazia xixi em pé, pelos buracos do assoalho. Era riquíssima, coberta de jóias, e costumava ir de camisola, chinelo e casaco de peles ao Teatro Municipal. Nossa casa era uma coisa de loucos (Entrevista Prado, 1995 p. 116; p. 112-113)

de Carvalho, Miroel Silveira, Edgard Cavalheiro, Rolmes Barbosa, Paulo Silveira, Oswaldo Motta, Dinah Silveira de Queiroz, Helena Silveira, Lavínia Viotti, Guiomar Fagundes, Valdomiro Silveira, Quirino da Silva e outros. Não era vida boêmia, mas tentativa de fazer algo. **Eu devo a esses amigos o mundo maravilhoso para o qual fugimos. O sofrimento então diminuiu. Eles começaram a educar-nos e nos deram muita coisa** (Cacilda Becker, *A Cigarra*, 1959).

O “salão rico” do qual Cacilda Becker passou a ser frequentadora assídua, após conhecer Miroel Silveira, foi o casarão dos Silveiras, localizado na Avenida Conselheiro Nébias, no bairro de elite Boqueirão, em cuja escadaria de entrada os amigos de Miroel passavam tardes debatendo seus projetos artísticos. Miroel passou a promover a carreira de Cacilda como dançarina nesses encontros que aconteciam em sua casa. Tema da próxima seção.

Entra na minha vida Miroel Silveira, que conheci após um recital de dança e que se torna um grande amigo e confidente. **E o Miroel tinha em Santos, na casa do pai dele, um ambiente extraordinário para uma artista adolescente. Na casa de Waldomiro Silveira tive oportunidade de ver e ouvir pessoas extraordinárias, que eram os luminares da arte e da inteligência daquela época.** Por outro lado, conheci uma pintora, Guiomar Fagundes, que tinha em casa um pequeno salão onde também conheci grandes pessoas e artistas internacionais, tais como Brailowsky, Jan Kiepura, Martha Eggert, bailarinos, concertistas, escritores etc. **Tudo isso funcionava como um manancial cultural para a dança** (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

Aos quatorze anos eu conheci Miroel Silveira. Depois de fazer uma récita de dança. Miroel então foi a primeira porta, Miroel me introduzindo dentro da casa dele, ele me pôs em contato com a mãe dele, uma mulher excepcional, e com o pai, Walmir Silveira, que reuniam os jovens intelectuais de Santos e recebiam sua casa os artistas e intelectuais de São Paulo. **Miroel Silveira me abriu a porta para a formação cultural que se faria lentamente e para o teatro** (Cacilda Becker, *MIS*, 1967).

Com o suporte de toda essa “Roda de Santos” e com alguma experiência artística e capital cultural herdado na família e adquirido na escola e em sua rede social, Cacilda Becker investiu em sua carreira de dança.

4.4 Primeiro investimento de Cacilda em uma carreira artística: a dança

Do segundo semestre de 1935 até 1940, por cinco anos, dos 14 aos 19 anos, Cacilda Becker investiu todas suas fichas no seu primeiro projeto artístico: a dança. Tal paixão foi herdada da mãe Alzira, que a ensinou os primeiros passos e deu apoio total para a carreira da filha, sendo sua coreógrafa e figurinista (costurando suas roupas para as apresentações), tocando piano e vitrola para ela dançar. Os colégios primários de Pirassununga e São Vicente serviram de reforço a essa dança, pois nos festivais artísticos, geralmente de fim de ano ou em datas

comemorativas, Cacilda Becker sempre se apresentava incentivada por professores e pela mãe. Porém, como vimos, é cursando os níveis de ensino Ginásial e o Normal da Associação Instrutiva José Bonifácio em Santos que Cacilda encontrará de fato o espaço que foi decisivo para que escolhesse a dança como carreira artística: ali, teve seus primeiros mentores – professores –; espaços nas apresentações para dançar – os festivais artísticos do Bonifácio nos melhores teatros; e o mais importante, teve contato com a roda de artistas, intelectuais e mecenas que deu suporte para sua carreira artística na dança.

Já vimos que, durante seu período ginásial, Cacilda Becker se apresentou diversas vezes nos festivais artísticos da Associação Instrutiva José Bonifácio e conseguiu criar uma roda que desse suporte para sua sonhada carreira de atriz. Nesta seção, vamos abordar como ela aprimorou sua técnica de dança a partir de seus mentores, Raphael de Lossio e, principalmente, Miroel Silveira;. em qual modalidade de dança a atriz apostava sua carreira; como realizou seus primeiros recitais coreográficos solos oficiais; o que a dança significava para Cacilda Becker; e quais os motivos pelos quais não obteve sucesso na dança, conhecendo sua primeira derrota no universo artístico.

Foram as apresentações de dança nos festivais artísticos da Associação Instrutiva José Bonifácio, incentivados principalmente por seus professores Oraida Amaral e Raphael de Lossio, que permitiram Cacilda Becker adentrar o universo cultural de elite da Cidade de Santos. Como vimos, ela construiu toda uma roda de artistas e intelectuais que deu suporte para sua carreira artística. Porém, outro fator importante é que foi com seus professores do Bonifácio que Cacilda Becker refinou sua técnica na dança, aprendida em casa com sua mãe, sendo iniciada e escolhida a modalidade artística que iria se especializar: “dança erudita moderna de elite”.

A dança moderna/erudita no Brasil e em São Paulo na primeira metade do século XX (Quadro será escrito na versão corrigida)

Na segunda metade da década de 30, a dança clássica ou moderna no Brasil mal existia. Eros Volússia (1914-2004), filha de Gilka e Rodolpho Machado - ambos poetas simbolistas -, havia desbravado esse território na tentativa de fundar uma dança moderna inspirada no folclore nacional. Lançada em janeiro de 1931, no Rio, durante um evento que se chamou Exposição dos Cinco, por Paschoal Carlos Magno - fundador do TEB, companhia teatral em que Cacilda Becker se iniciou no mundo teatral -, Eros Volússia atraiu atenção por duas décadas, mas em fins de 1940 acabaria por abandonar a dança. Vôo mai altos alçou a gaúcha Chinita Ullman (1904-1977) - coreógrafa do movimento de renovação teatral da cidade de São Paulo. Formada pela escola expressionista de Mary Wigmann, em Dresden, Alemanha, ela fundou em 1932, com Kitty Bodenheimer (1912-2003), uma escola de dança na capital paulista e seu trabalho causou boa impressão entre os modernistas. Kitty Bodenheimer e Chinita Ullman abriram em São Paulo, em 1934. Kitty Bodenheimer, nascida em Colônia, Alemanha, teve formação em Ballet Clássico, integrando o Ballet da Ópera de Colônia. Conheceu Chinita Ullman na escola de Mary Wigman em Dresden e veio com ela para o Brasil, em 1932.

Depois do aprendizado com seus professores e com a roda de jovens artistas santistas, foi por meio de seu contato com Miroel Silveira e demais artistas e intelectuais no salão do casarão de Valdomiro Silveira que Cacilda Becker aprimorou de fato sua técnica em dança moderna e criou um suporte maior para investir de fato em uma carreira profissional na dança. Permito-me transcrever um longo depoimento de Miroel, em que ele discorre sobre a iniciação da carreira de dança de Cacilda Becker assim como narra um evento intrigante que gostaria de analisar:

Tive a primeira Cacilda, e creio que tive a melhor. (...) Gosto de revê-la como a vi pela primeira vez, nos seus dezesseis anos triunfantes de carne e paixão, rolando de uma escadaria de carpintaria modesta, no final do pequeno balé de sua criação, *A Lenda de um Beijo*.

Não fui ao Teatro Coliseu de Santos especialmente para vê-la, mas no exercício da profissão de crítico artístico que *O Diário* recentemente me confiara (em 1938). E no meio do programa, entre uma pianista e uma cantora, de repente o palco se iluminou com a presença de uma criatura esbelta, tão desafiadoramente ativa que a linha do seu corpo colocava a cabeça um pouco pra trás, flexível, fantástica no captar os ritmos e a atmosferas dos números que escolhera, dentre os quais se destacava uma evanescente *Valsa Triste* de Sibelius, trazendo dos círculos polares uma emanação de neve em chamas.

Fiquei instantaneamente deslumbrado. Senti que a quase menina possuía uma irradiação particular, de rara transcendência artística. E fui ao palco descobri-la.

De perto, a impressão causada só crescia, porque a adolescente faíscava, era todo 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 cavaleiro antigo, jurei a mim mesmo a ela dedicar-me em tudo o que pudesse para que aquela flor desabrochasse. E durante mais oito anos, os oito anos seguintes, dediquei-me com empenhei para que os outros também pudessem descobrir nela toda aquela graça divina transformada em mulher.

(...)

Primeiro reuni em **casa de meu pai, Valdomiro Silveira, que se constituía no ponto de encontro de todos os escritores e artistas que vinham a Santos**, algumas pessoas que poderiam ajudar Cacilda em seu intento artístico. Entre elas, algumas de mente positiva, logo se dispuseram a colaborar: a pintora Guiomar Fagundes, a primeira dama da sociedade santista Fileta Presgrave do Amaral, excelente pianista e melhor diplomata, e Lavínia Viotti, musicista de grande capacidade. Combinamos uma reunião, na qual faríamos Cacilda dançar para alguns intelectuais e jornalistas.

Que desastre!

Nicanor Miranda, então papa da crítica de dança em São Paulo, diretor de uma área especializada do Departamento de Cultura de São Paulo (que Mário de Andrade recém tinha abandonado), após vê-la dançar em nosso pequeno salão bateu umas palminhas frias e me comentou discretamente ao ouvido:

--- Onde você foi me arranjar essa Isadorinha de subúrbio?

Nessa altura a passional bailarina, sentindo com suas antenas a gelada recepção, já não tinha deixado por menos: ao terminar seu número desmaiara, e fora recolhida a um leito do quarto mais próximo.

Não nos desanimou, no entanto, a medíocre e perversa apreciação de Nicanor Miranda (...). Foi útil verificar, e reconhecer que **Cacilda precisaria desenvolver melhor sua técnica de dança, e também acrescentar-se intelectualmente.**

Combinamos ensaio à noite, no vasto e deserto salão do Clube de Regatas Saldanha da gama. Lá nos reuníamos quatro pessoas: eu, Cacilda, sua irmãzinha Cleyde, que estava apenas saindo da puberdade e Sergio Alca, um Adônis das praias que a tuberculose não deixou durar muito, morreu poucos anos depois. **No silêncio do casarão esportivo, sem música, elaborávamos, fazíamos laboratórios plásticos, discutíamos, trocávamos livros, combinávamos contatos e aprendizados com espetáculos que íamos ver em São Paulo.**

Cacilda descobriu assim personalidades ricas e curiosas, como Leonor de Aguiar, Flávio de Carvalho (que se apaixonou por ela e propôs casamento), Mário de Andrade, Galeão Coutinho, Oswald

(“A primeira Cacilda”, depoimento de Miroel Silveira in FERNANDES; VARGAS 1984, p. 69-70 - grifo meu)

Algumas coisas merecem ser destacadas nesse depoimento. Uma delas é o investimento de Miroel Silveira na carreira artística de Cacilda Becker, nesse momento na dança e posteriormente no teatro, atuando como mentor artístico e mecenas. Outra diz respeito à rede que Miroel criou para Cacilda Becker – formada por indivíduos com alto volume de capital econômico, cultural e social – investir em sua carreira de dança, aumentando seu capital social e cultural/artístico. Por fim, nota-se também o classismo que Cacilda enfrentou por ser trãnsfuga de classe e pelo fato de o principal árbitro da dança de palco naquele momento em São Paulo ser Nicanor Miranda. Não temos como saber da qualidade artística da dança de Cacilda Becker, a não ser pelos depoimentos dos pares, mas não é isso que me interessa no momento. Certo é que pelo depoimento de Miroel, a crítica à Cacilda se deu pelo fato de ela ser oriunda dos meios populares – já que o crítico a comparou a uma Isadora Duncan (principal figura do balé moderno) de subúrbio. Por aí, já temos uma ideia de como seria a trajetória da trãnsfuga Cacilda Becker no universo intensamente elitizado da dança de palco nos anos 1940 no Brasil. No depoimento, também aparece um certo elitismo de Miroel e do campo da dança, quando ele afirma que Cacilda, além de melhorar a técnica de dança, tinha que “acrescentar-se” intelectualmente.

Criada essa nova rede, havia chegada a hora de desenvolvimento da carreira artística. Das apresentações amadoras feitas via Associação Instrutiva José Bonifácio, Cacilda Becker passará a fazer apresentações profissionais solos intituladas de recitais coreográficos. Foram dois recitais realizados por ela no espaço de um ano:

1ª Recital Coreográfico de Cacilda Becker

Data: 05 de novembro de 1938

Local: Cine Teatro Cassino

Produção: Associação Cívica Feminina de Santos

Demais apresentações no recital: números de canto com as sopranos Mary Grazzi, Angela Salles e Alice Camargo Guarnieri

2ª Recital Coreográfico de Cacilda Becker

Data: 21 de novembro de 1939

Local: Teatro Coliseu Santistas

Produção: Cacilda Becker

Demais apresentações no recital: número musical com a pianista Lavínia Viotti

O primeiro recital coreográfico foi articulado no salão do casarão de Valdomiro Silveira, mediado por Miroel. A patrocinadora da primeira apresentação oficial de Cacilda Becker veio da Associação Cívica Feminina. “Criada em meados dos anos 1930 por Fileta Pregreave do Amaral, assídua frequentadora do casarão dos Silveira, primeira-dama da sociedade santista, excelente pianista e melhor diplomata; casada com um rico industrial, ela era muito ativa na alta sociedade santista” (Prado, 2002, p. 100). Outras integrantes da associação eram as *socialites* santistas Marina de Magalhães Santos Silva e Nair Lacerda, intelectual e escritora. A Associação militava em atividades filantrópicas e lutas civis pelos direitos da mulher – alfabetização, campanha pelo voto feminino, etc. Na divulgação do Recital nos principais jornais da cidade – articulada pelos membros da Roda de Santos – havia a informação de que a verba arrecadada seria usada para custear os estudos da jovem artista na instituição de ensino privada da Associação Instrutiva José Bonifácio; no momento Cacilda Becker estava terminando o curso ginasial e ingressando na Escola Normal da mesma instituição.

O 1º Recital Coreográfico de Cacilda Becker estreia no Cine teatro Cassino em 5 de novembro de 1938, a “elegante ‘boate’ do Gonzaga”. Apresentaram-se, além de Cacilda, três sopranos: Mary Grazzi, Angela Salles e Alice Camargo Guarnieri, irmã mais jovem do já consagrado maestro Camargo Guarnieri. O programa foi subdividido em três partes, todas abertas e fechadas por Cacilda, entremeadas por dois números inéditos e outros que ela apresentava nos festivais do Bonifácio: *Noturno*, de Chopin; *Capricho e Tamborim Chinês*, de Fritz Kreisler; *Valsa Triste*, de Sybellius; *Samba Estilizado*, de Ernesto Nazareth, e o seu carro-chefe desde tempos da escola primária a *Dança Ritual do Fogo*, de Manuel de Falla. Os cenários e figurinos foram criados e costurados por um amigo da Roda de Santos: Oswaldo Motta. A repercussão da récita ocupou várias críticas positivas dos jornais – realização de seus amigos jornalistas. Em depoimento para o biógrafo de Cacilda, Alice Camargo Guarnieri conta como foi o recital realizado com Cacilda: “Ficamos três dias em Santos. Foi linda a apresentação de Cacilda; ela dançava com muita leveza, de uma maneira que me impressionou; parecia que estava contando aquilo que estava dançando” (PRADO, 2002, p. 101).

A dança de Cacilda estava progredindo. Miroel conseguiu a proeza de colocar uma foto de sua protegida na mais importante revista feminina em circulação no país, a *Fon Fon*, edição de 12 de janeiro de 1939. Lânguida, Cacilda vestiu sua túnica da *Dança do Fogo*. A legenda foi sugestiva, tratava ao mesmo tempo da origem de Cacilda e os locais de elite em que circulava: “A senhorita Cacilda Becker Yaconis, **filha da professora Alzira Leonor Becker Yaconis**,

aparece ahi numa atitude fascinantes de sua arte choreográfica, **em que tanto se tem destacado nos salões da alta sociedade de Santos**, onde reside essa linda artista de 17 anos, expressiva vocação de bailarina clássica” (PRADO, 2002, p. 106-107).

O “segundo recital choreográfico” aconteceu um ano depois, em novembro de 1939. Dessa vez, a produção foi por conta da própria Cacilda Becker. Foi sua primeira produção artística. Os ingressos foram vendidos com a ajuda dos amigos. Jornalistas de sua roda ajudaram na divulgação do evento: *Diário*, *Tribuna* por Miroel. O recital foi dividido com a pianista Lavínia Viotti – integrante de sua roda e frequentadora assídua do salão pobre da família Becker. A estreia ocorreu no dia 21 no Teatro Coliseu Santista. A apresentação foi subdivida em duas partes, cada qual composta por oito músicas, sendo quatro dançadas por Cacilda e as demais apenas executadas por Lavínia. Além de três números do Recital anterior, foram cinco números novos dançados por Cacilda: *Dança do Terror*, de Manuel de Falla; *Narcisus*, de Nevin; *Valsa*, de Chopin; *Momento Musical*, de Schubert e; *Oração a Deus Oriental*, de Yshima El. O figurino ficou por conta de sua mãe Alzira Leonor Becker⁴⁸. O depoimento do amigo e jornalista Hamleto Rosato ao biógrafo de Cacilda é revelador da sociabilidade da rede que a Roda de Santos criava para que se tornasse possível a carreira artística de Cacilda Becker : “Ela estava sempre com a nossa turma; se não estivesse n’A *Tribuna*, estava no *Diário*. De vez em quando, fazíamos reportagem com ela, na praia. **Também tínhamos facilidade em conseguir acesso ao Coliseu, porque o dono da casa, Manuel Finsfreixo, liberava para Cacilda sem cobrar nada sobre a bilheteria.** Fazíamos toda a promoção e isso gerava lá um dinheirinho pra ela...” (PRADO, 2002, p. 117).

Na crítica ao recital, publicada pelo jornal *Diário*, Cacilda Becker dá a primeira entrevista (registrada) de sua vida. Nela, ela comenta seu estilo de dança livre:

“*Diário*: Que gênero pretende interpretar?

Cacilda: Não tenho preferência, mas os gêneros primitivos me puxam, as florestas, as grutas, os naufrágios, as vinganças e outras violências... Contudo, a música exerce certo domínio em meu coração. Fecho os olhos e vejo. Levada pelas ondas sonoras, abro e fecho os cenários, acompanhando os personagens que minha imaginação colocou no palco e, dentro de poucos instantes, surge uma outra Cacilda resumindo em ritmos e passos tudo que me impressionou... Se interpreto o que desejei, digam-no os outros. Só lhe posso afirmar a minha boa vontade” (O *Diário de Santos* - 1940 - Prado, 2002, p. 118).

⁴⁸ Cleyde Yáconis: O Coliseu era um teatro excelente, com frisas, camarotes. Não sei quem fazia luz para ela; a roupa era a mamãe que fazia, assim como a roupa de formatura e todos nossos vestidos. Costurava a mãe, porque não tinha máquina (Entrevista Prado, 1995, p. 117).

Alguns comentários devem ser feitos sobre os únicos recitais de dança oficial solo que Cacilda Becker realizou: os recitais de dança em Santos tinham uma estrutura de produção, distribuição e recepção bem próximos aos produtos artísticos do movimento de renovação teatral de São Paulo, no qual Cacilda ingressará na década seguinte. Os recitais de dança só foram possíveis para uma jovem de sua origem devido à imensa rede que criou e que lhe deu suporte – isso foi proporcionado pelo volume de capital cultural e escolar de Cacilda Becker. Embora não seja o foco da pesquisa, parece-me que o repertório de Cacilda fazia parte do Polo Amador-Moderno de circulação restrita de dança do período; as primeiras parcerias artísticas que Cacilda realizou foi com grandes artistas pertencentes a esse Polo Moderno do período, o que foi proporcionado, mais uma vez, pela sociabilidade na roda de santos; Cacilda se apresentou nos principais teatros de Santos; tinha um estilo de dança moderno e livre; sua mãe Alzira dava todo apoio para sua carreira inclusive fazendo o figurino e ensaiando com ela em casa.

Diante de tudo isso, arrisco algumas generalizações sobre a importância da dança para a trajetória de Cacilda Becker. Como vimos, Cacilda dançava desde pequena e investiu profissionalmente na dança durante cinco anos de sua vida: de 1935 a 1940. Foi uma prática artística herdada de sua mãe; por meio da dança ela conseguiu uma bolsa na Associação Instrutiva José Bonifácio para ela e para suas irmãs; por meio das aulas e dos recitais de dança ela conseguiu contribuir com a mãe nos gastos de sua formação e das irmãs nos níveis ginásial e normal; também por meio da dança ela conseguiu criar toda uma sociabilidade entre a elite ilustrada santista – a Roda de Santos; sua primeira inserção no universo artístico foi a partir da dança; dentre tantas coisas, a dança significa para a trajetória de Cacilda Becker o meio que teve para transfugar ainda mais. Em outras palavras, só a instituição de ensino – a Associação Instrutiva José Bonifácio – não explica os níveis de inserção de Cacilda nessa elite. Foi por meio da dança – claro que alicerçada ao capital escolar e ao capital social proporcionado pela AIEJB – que Cacilda enriqueceu seu capital cultural e social. Enfim, o que quero demonstrar é que as práticas artísticas do Polo Moderno permitiram aos indivíduos realizarem uma mobilização entre as classes ilustradas. Além de transfuga via instituições de ensino da elite, Cacilda é uma transfuga artística.

4.5 Vida profissional de Cacilda, Derrota na dança e ida para o teatro.

Primeira derrota no universo artístico.

Nessa última seção vamos acompanhar a difícil transição para vida adulta de uma trãnsfuga de classe que pretende adentrar no universo artístico. Após concluir o ginásio no Colégio Bonifácio no final de 1938, Cacilda presta o exame de admissão da Escola Normal da Associação Instrutiva José Bonifácio e faz o curso de dois anos. Consegue o diploma de normalista no final de 1939. Coincide com o seu segundo e último recital coreográfico. O destino social reservado a Cacilda Becker no ano de 1940, então com 19 anos, era trabalhar para ajudar sua mãe nas despesas da casa e no pagamento das despesas da Escola Normal de suas irmãs Dirce e Cleyde. 1940 foi um ano difícil para Cacilda Becker, durante todo o ano, não haverá mais recitais, apenas algumas apresentações em eventos estudantis e sociais. “Com o diploma de normalista, Cacilda começa a dar aulas como professora no Instituto de Educação. Também dá aula de dança na Academia Décio Stuart que lhe cede o espaço sem salário fixo” (Prado, 2002, p. 118). Após um ano em que Cacilda Becker cooperava com a mãe nos gastos financeiros familiares, em janeiro de 1941, as Beckers finalmente trocam o chalé de madeira da rua do Sol por um pequeno sobrado de esquina na rua Comendador Martins, 272, uma casa de cimento.

Uma das coisas que mais marcou a minha vida e a minha personalidade foi a pobreza. Pobreza que não trouxe nenhuma revolta. Eu poderei continuar pobre o resto da minha vida e os outros ricos, que não terei mágoa, por um motivo; porque **na minha pobreza houve música, poesia, dança, e sobretudo amor.** Isto é verdade. O primeiro calçado que pus nos pés foi aos 14 anos. A primeira casa de tijolos, eu morei com 17 anos. Por aí pode imaginar como ia a nossa pobreza. Eu dançava de pés descalços, os sapatos não faziam falta. Minha casa, então cheia de goteiras, era inteiramente coberta por um pé de maracujá, cheio de frutos e flores. No portão de entrada havia um enorme bambuzal onde ganhei o meu primeiro beijo de amor. **Na sala esburacada, eu tocava piano, dançava e as minhas irmãs estudavam violino.** O mais engraçado é que a casa pegou fogo um dia, quando não havia ninguém dentro e foi um incêndio lindo. Queimaram os móveis que eram feitos de caixotes. Entretanto, uma parte da casa foi salva e continuamos morando nela. **Em Pirassununga era a pobreza com os vícios da pobreza. Em Santos, era a pobreza sem seus vícios, com a desesperada e consciente luta pela sobrevivência e essencialmente ditada por uma imensa necessidade de alegria de viver. É claro que a descoberta do amor e da arte fazia parte desta conjuntura** (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964)

“Foi nesse período que Miroel Silveira se aproximou do Teatro do Estudante do Brasil - TEB, por meio de sua amiga a escritora Maria Jacintha - nova orientadora do grupo em substituição a Paschoal Carlos Magno, que retornara a Londres para assumir o consulado de Liverpool. Maria Jacintha confiara a ele a tradução de um texto que pretendia encenar, o que entusiasmou Miroel a indicar sua amiga Cacilda para um teste de atriz” (Prado, 2002, p. 119). O convite surgiu no final de 1940, com seu diploma de normalista na mão e trabalhando como professora primária e de dança, Cacilda teve que reavaliar suas pretensões artísticas. Seria

necessário abandonar seu projeto artístico na dança e ir para o teatro, atividade artística em que Cacilda Becker não tinha nenhum contato. Em outras palavras, ao trocar a dança - sua primeira paixão e investimento por mais de cinco anos - pelo teatro, Cacilda estaria admitindo uma derrota em sua primeira incursão no universo artístico.

Não pensava em teatro e nunca tinha visto teatro, quando surge Miroel Silveira, intempestivamente, em minha casa e me convida para ir para o Rio de Janeiro estreiar no teatro universitário. A ideia me fascinou. Surgiram problemas. Eu teria que deixar mamãe, minhas irmãs, e era arrimo da família, porque durante todo esse período eu estudava e trabalhava, lecionando dança para crianças e um curso de admissão para ginásio. Teria que deixar tudo isso e também o meu primeiro namorado. Eu não titubeei um instante. Era a minha vez de atravessar o Rubicon. **Eu adivinhava que não poderia viver sem uma arte. Eu teria que trocar dança pelo teatro** (Cacilda Becker, Revista Cláudia, 1964).

Novamente, me permito transcrever um trecho longo do depoimento de Miroel da Silveira, onde narra a maneira em que Cacilda Becker adentrou no universo teatral e expõe os motivos - munido de um ponto de vista de um agente com visão do campo artístico da época - pelos quais a carreira artística em dança que Cacilda desejava não podia dar certo:

[Em 1940] tornou-se patente a inexistência de uma carreira de dança no país. **As raras bailarinas que se apresentavam em dança moderna, como Chinita Ullman, tinham um background econômico para manter-se**, e Cacilda, terminado seu curso na Escola de Comércio José Bonifácio, precisava cooperar para o sustento da casa, até ali mantida exclusivamente pela sua mãe, D. Alzira, professora primária.

Até esse momento Cacilda nunca tinha visto um espetáculo de teatro, seja drama ou comédia. Foi muito espantada que lhe disse ser esse, o teatro, o único meio pelo qual poderia assumir inteiramente uma vida artística. **Mostrei-lhe que teria que adiar, que deixar a dança para depois (se desse!...) porque as condições da realidade nacional eram aquelas que ela estava constatando** (e que até hoje não mudaram muito [depoimento de Miroel é de 1983]).

Cacilda tinha o dom do entusiasmo, filha diletta que era de Dionísio. Empolgou-se por essa possibilidade, que **exigia porém um reconhecimento prévio do campo de combate: nem em Santos nem em São Paulo era possível iniciar qualquer carreira nessa linha: toda a produção teatral nos vinha do Rio**, éramos mero mercado consumidor.

Felizmente havia na então capital federal uma escritora de generoso coração, Maria Jacintha, a quem confiei o problema. Maria estava naquele momento (em 1941) dirigindo o Teatro do Estudante, numa das ausências diplomáticas de Paschoal Carlos Magno. Concordou em fazer um teste com a candidata. **Mas como poderia Cacilda deslocar-se para o Rio sem recursos e sem ter onde hospedar-se?**

Pois apareceram os recursos (ou sombra deles) e Cacilda se mandou para o Rio, fez o teste diante da surpresa e da aprovação de Maria Jacintha. Assim, semanas depois, estreava Cacilda em *Altitude 3200 Metros*, comédia para jovens de Julien Luchaire que eu acabara de traduzir. Direção de Esther Leão (Miroel Silveira in FERNANDES; VARGAS, 1983, p. 71)

São diversos os motivos para entender a primeira derrota de Cacilda Becker no universo artístico no projeto pela qual investira tanto. Porém todos passam pelo fato de ser trãnsfuga de

classe no contexto da cidade de Santos no final da década de 1930 e início de 1940. Miroel Silveira acertadamente apontou dois desses motivos: a falta de background econômico de Cacilda Becker aliado a estrutura e dinâmica da dança naquele período. Miroel ainda cita o caso de Chinita Ullman, a dançarina moderna que ocupava o topo do pólo erudito e contribuía com o movimento de renovação teatral, e como vimos no capítulo 2 possuía origem social econômica favorecida e investiu bastante em seus estudos de dança na Europa. Não devemos esquecer de colocar na conta mais dois motivos da derrota: o fato de Cacilda Becker estar na cidade de Santos, que por mais que fosse desenvolvida em termos culturais, estava na periferia do universo artístico do período em relação a São Paulo e ao Rio, e por não ter tido uma educação formal na dança – foi autodidata o tempo inteiro. Apesar de todos esforços da Roda de Santos para que Cacilda pudesse se desenvolver na dança, a verdade é que Cacilda Becker sofre uma derrota nessa modalidade artística. O teatro aparece como uma espécie de compensação artística para ela. Ao entrar para o teatro após uma derrota, Cacilda se junta a partir de outra trajetória, a Alfredo Mesquita e Miroel Silveira que ao não obter sucesso em um outro campo artístico (no caso de ambos a modalidade era a literatura), acaba indo fazer teatro, atividade ainda não privilegiada entre os setores da elite na época.

Em dança eu não poderia mais progredir, porque não tinha mais condições de adquirir uma técnica para o balé clássico. **Naquela época, com raras exceções, eu não tinha apoio de ninguém para aquela dança que não obedecia a escola nenhuma.** Apenas tinha sido informada por um professor de latim que já tinha havido no mundo uma mulher excepcional, chamada Isadora Duncan, que dançava do modo que eu queria dançar, mas que tinha tido a possibilidade de ter uma formação para a sua arte e tinha estruturado uma técnica nova. Eu também teria que sofrer, padecer a mesma evolução, **dentro de Santos ou de São Paulo, em 1940. Isso era absolutamente impossível. Eu deveria abdicar desta dança que eu não poderia desenvolver uma técnica autodidata. Era absolutamente impossível. Porque não tinha formação.** Eu não tinha informações que aquela bailarina tinha tido há cinquenta anos a oportunidade de construir nos Estados Unidos e na Europa, contato cultural que teve. Eu não tinha esta possibilidade, eu deveria abdicar e não deveria me desperdiçar como artista. Teria que trocar de arte (Cacilda Becker, *MIS*, 1967).

Essa é a primeira derrota no universo artístico que Cacilda Becker enfrentará. Defendo que essa experiência a marcará na sua trajetória artística profissional. Na próxima seção, veremos outras derrotas. A trajetória de uma trãnsfuga no universo artístico, na maioria das vezes é marcada por muitas derrotas antes de se estabilizar em algum campo cultural. Isso permite que os trãnsfugas consigam ter um senso do jogo, antecipando muitas tomadas de posição [um trunfo] que um herdeiro muitas vezes se estabilizando no primeiro investimento em um campo cultural não consegue.

Miroel consegue convencer Cacilda a ir para o Rio fazer os testes para ingressar no teatro do estudante do Brasil. Em março de 1941 Cacilda sai de Santos em direção ao Rio de Janeiro. “Na viagem, Cacilda primeiro foi para São Paulo para ir para o Rio hospedou-se com “as tias gatas”, tias paternas, em São Paulo, e, casualmente encontrou o pai. Nesta ocasião, seu pai surge pela “terceira ou quarta vez” desde a separação” (Prado, 2002, p. 159). Quando soube que a filha iria para o Rio de Janeiro fazer teatro, tentou desencorajá-la. Essa não tinha sido a primeira vez que Edmundo soube dos planos de Cacilda de investir na carreira artística. Edmundo Yaconis separou de Clara Ubatuba, e tentou diversas vezes voltar para Alzira, porém ela sempre recusou. Não queria voltar para uma vida de privações de liberdade que alcançara com as filhas em Santos. Edmundo viu uma apresentação de Cacilda em Santos e colocou para ela o problema de casamento x arte. Enfim, por esses dois encontros, novamente avento a hipótese de que se o pai de Cacilda não tivesse abandonado a esposa e as filhas, provavelmente a trajetória da família Becker não teria desaguado na carreira artística de Cacilda que aparece nos seus depoimentos como um “destino que devesse ser cumprido”.

Meu pai não era destituído de qualidades. Ele nos abandonou quando éramos meninas, completamente. Mas depois nos encontrou quando éramos mocinhas. **Meu pai me viu dançando. Apesar de duvidar de minhas qualidades artísticas, me aplaudiu com entusiasmo e a primeira coisa que me disse foi esta: arte ou casamento. Eu tinha 14 anos quando ele me pôs esse problema.** E demonstrou claramente que achava mais importante que fosse uma bailarina (que é o que fazia na época) do que uma boa esposa. Não que seja mais importante ser uma boa esposa do que uma bailarina. Mas **quando se é uma bailarina não se pode ser uma boa esposa, no sentido burguês da palavra.** São poucas as lembranças que tenho dele. Descobri que também era inteligente e que tinha um sorriso fascinante. Foi uma pena que ele tivesse sorrido tão pouco (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

[em 1941] Nesta ocasião, meu pai surge pela terceira ou quarta vez neste longo período de ausência. **Soube que eu ia para o Rio, quase sem dinheiro, e achou que bastaria isso para que eu voltasse para casa o mais breve possível, pois não acreditava que eu fizesse teatro.** Para dizer a verdade, eu tinha a passagem e dez mil réis na bolsa. **Entretanto, ansiava por isso, secretamente, como um destino que deveria ser cumprido** (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

**TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE UMA TRÂNSFUGA DE CLASSE -
ENTRE AMADORES E PROFISSIONAIS: CACILDA BECKER NO UNIVERSO DO
TEATRO**

“O estômago mais uma vez derrotava a arte.”

Eu tenho uma memória absolutamente nítida, total de toda a minha infância, o que não acontece com relação aos anos da minha vida entre os meus vinte e dois anos até mais ou menos uns dez anos atrás. Eu tenho quase memória nenhuma, porque talvez tenha sido um trecho, um pedaço da minha vida que eu tenha desejado esquecer, e esqueci fatos, coisas, pessoas, tudo, esqueci realmente, compreende? Eu às vezes tenho contato com pessoas que me contam acontecimentos da minha vida, comportamentos meus, que eu não me identifico, não sei absolutamente de que forma, como e porque agi daquela maneira, enfim, como vivi aquilo, esqueci, omiti da minha vida, faço questão absoluta de omitir (Cacilda Becker, MIS, 1967)

Esta seção versará sobre a inserção de Cacilda Becker no campo teatral. Como se deram os anos de aprendizagem teatral de cacilda antes de ingressar no TBC em 1948. Uma trânsfuga no mundo artístico. O que rege esta seção é a trajetória de uma trânsfuga de classe no universo artístico dos anos 1940 na capital Rio de Janeiro e na província São Paulo. Em outras palavras, com quais disposições Cacilda Becker chega ao campo teatral. Parto de sua posição social situada em contextos específicos para compreender suas tomadas de posição no universo artístico do período. Quando Cacilda Becker vai fazer teatro no Rio e em São Paulo ela já trazia toda uma experiência que trazia do seio familiar e de Santos: um diploma de normalista; uma cultura geral escolar; uma rede social de mentores culturais e mecenas; uma sociabilidade em salões artísticos de Santos; uma derrota em seu projeto de carreira artística na dança. O que

pretendo neste capítulo é (i) compreender como todas essas disposições calcideanas incidiram nas suas tomadas de posição; (ii) como a trajetória de trãnsfuga de classe no universo cultural que Cacilda passará a viver no Rio de Janeiro e em Santos nesse novo período formará novas disposições; e (iii) como após sucessivas derrotas aprimorará seu senso de jogo no universo artístico.

Uma das implicações para quem se aventurasse no universo artístico sem que possuísse um *background* econômico, é que caso a atividade artística não assegurasse o sustento econômico – e isso dificilmente aconteceria caso se estivesse no polo cultural de circulação restrita no Brasil de então – quase sempre seria preciso trabalhar em outras áreas para conseguir atuar nesse Polo, ou então se seria impingindo a atuar no Polo cultural de circulação ampla. No caso de Cacilda, pesava o fato de ela ocupar a posição do pai na estrutura familiar, ou seja, precisava mandar dinheiro para a família, ajudar a mãe com as despesas da casa e das irmãs. Embora possuísse as disposições em atuar no Polo de circulação restrita do universo artístico, Cacilda não fugia àquelas opções: sempre teve que trabalhar em outras áreas e por diversas vezes atuou no Polo de circulação ampla – o que não agradava a sua rede social daquele primeiro polo, o que a levou a sofrer diversas “chamadas à ordem” em seu percurso. O que pretendo demonstrar nesta seção é como a posição de trãnsfuga de classe de Cacilda carrega em si uma ambiguidade que pode ser percebida em suas tomadas de posição entre o erudito e o comercial.

Como vimos, Cacilda opta pela carreira o teatro após uma tentativa fracassada na dança. Em seus depoimentos, ela diz que precisava trocar de arte porque seria impossível viver sem uma. Por outro lado, seus depoimentos também sugerem que a opção pelo teatro representou uma fuga da profissão de professora (que esperava as pessoas de sua origem social e mesmo capital escolar) e que o teatro permitiria outro meio de sobrevivência. Em que pese os depoimentos, o certo é que Cacilda Becker sofrerá novas derrotas no campo teatral e no cinema. Analisar as derrotas é essencial para compreender como Cacilda vai afinando seu senso de jogo no universo artístico. Além das derrotas, sua atividade profissional como secretária e principalmente na rádio; a relação matrimonial e sua mudança para São Paulo; tudo isso contribui para compreendermos a nova configuração social de Cacilda Becker e como se deram os anos de aprendizagem artística - anos difíceis - antes de ela se estabilizar no Teatro Brasileiro de Comédia.

Com a licença metodológica de utilizar um depoimento que extrapola o do período estudado, cabe a citação deste trecho de entrevista concedida à revista Anhembi em 1962, que interessa pela narração singular de como a agente foi “impelida” ao teatro:

Aos 17 anos fui impelida para o teatro em busca somente de uma profissão mais agradável do que as minhas amigas, pobres como eu, tinham! Eram professoras primárias. **E somente alguns anos depois descobri que naquela “profissão” eu começava a ser alguém. Não “cartaz”, mas, sim, alguém por dentro e, sobretudo para mim mesma. Sempre me interessei muito por êste meu “eu”... sempre quis saber o que havia cá dentro e para que servia ele. Construir-me, conscientemente, foi sempre uma preocupação constante.** Lembro-me que aos 9 anos, em uma fazenda, muito longe, e onde minha mãe lecionava, numa noite de chuva batendo no zinco do telhado da velha casa de escravos, onde vivíamos, não pude dormir, pensando... no futuro! **Naquela noite decidi coisas importantes para minha vida e cumpri esse “programa”.** [...] Fui precoce? Sim, fui! assustadoramente (Cacilda Becker, *Revista Anhembi*, 1962, p. 160).

Alguns pontos me chamam atenção nesse trecho: a maneira como Cacilda Becker se diferencia das suas amigas de origem social desfavorecida que haviam passado pela Escola Normalista, que tinham como destino serem professoras primárias, mas também das atrizes do teatro amador que procuravam teatro como uma “profissão” mais agradável que as outras. Aqui, aparece mais uma vez as personalidades interiores de Cacilda Becker, aqui ela desenvolve esse “eu artístico”, como o teatro a ajudou a se desenvolver interiormente e retoma novamente a história em que convence a mãe a sair da fazenda de São Simão para ir para Santos. Sua trajetória aparece aqui como um “programa” a ser cumprido. O que interessa agora é frisar a entrada de Cacilda no universo teatral, como essa entrada foi determinada por sua condição de trãnsfuga de classe e como dessa condição se pode melhor compreender suas tomadas de posição no campo.

É certo que fui para o teatro com o objetivo de ganhar dinheiro, necessário à manutenção. Não faço dele um refúgio para minhas dores. Conscientemente, empresto-lhe minha experiência humana e, quanto maior for ela, maior será minha contribuição. O teatro não resolve a minha vida particular de jeito nenhum. Preciso de bom ordenado, que me permita dar casa e conforto ao meu filho (Cacilda Becker, *A Cigarra*, 1959).

Cacilda chega ao TBC em 1948, com treze anos de experiência nos palcos - se considerarmos o ano de 1935, quando estreou na dança - e com sete anos de experiência em companhias teatrais amadoras e profissionais (além de sua experiência em diversas rádios como locutora e radioatriz e como atriz de cinema). Na tabela a seguir, listo as atividades teatrais de Cacilda Becker antes de sua estreia no TBC em outubro de 1948:

Tabela 16 - Trajetória teatral de Cacilda Becker pré-TBC

Data	Companhia	Cidade	Polo	Nº de peças
1941 (<i>Março a Abril</i>)	TEB (Teatro do Estudante)	Rio de Janeiro	Amador - Erudito	2

	Brasileiro)			
1941 (<i>Junho</i>) a 1942 (<i>Junho</i>)	Cia. Raul Roulien de Comédias Íntimas	Rio de Janeiro	Profissional – Comercial	9
1942 (<i>Agosto</i>)	Produção Própria	Santos	Amador - Erudito	1
1943 (<i>Junho e Outubro</i>) e 1944 (<i>Junho</i>)	GUT (Grupo Universitário de Teatro)	São Paulo	Amador - Erudito	3
1944 (<i>Setembro</i>) a 1945 (<i>Abril</i>)	Cia. de Comédias Bibi Ferreira	Rio de Janeiro	Profissional - Comercial/Erudito	5
1945 (<i>Outubro</i>)	GUT (Grupo Universitário de Teatro)	São Paulo	Amador - Erudito	1
1946 (<i>Dezembro</i>)	TEN (Teatro Experimental do Negro)	Rio de Janeiro	Amador - Erudito	1
1947 (<i>Janeiro a Junho</i>)	Os V Comediantes	Rio de Janeiro	Profissional – Erudito	3
1947 (<i>Julho a Novembro</i>)	Os Comediantes Associados	Rio de Janeiro	Profissional – Erudito	2
1948 (<i>Junho</i>)	TEB (Teatro do Estudante Brasileiro)	São Paulo	Amador - Erudito	1
				Total: 28

Fonte: *Elaboração própria. Informações retiradas do apêndice “Fichas Técnica” in FERNANDES; VARGAS, 1983, p. 359- 395.*

Antes de ingressar no TBC Cacilda Becker já possuía um amplo currículo teatral: foi integrante de sete Companhias Teatrais - três amadoras e quatro profissionais; participou de 28 peças diferentes; trabalhou com diretores como Maria Jacintha, Sadi Cabral, Décio de Almeida Prado, Ziembinski, Turkow, Abdias do Nascimento, etc.; realizou turnês por diversas cidades e vários teatros; circulou pelo círculo amador e profissional, erudito e comercial; enfim, já possuía uma diversa experiência no mundo teatral.

No entanto, suas primeiras incursões no mundo teatral, entre 1941 a 1948 (de seus 20 aos 27 anos), se deram em um período difícil para o teatro paulista e carioca, e conturbado na vida da atriz. Assim como a derrota que sofreu na dança, Cacilda sofreu várias derrotas também no teatro como veremos. Devido a sua situação econômica, a jovem atriz sempre teve que trabalhar na rádio ou em alguma outra profissão, ficando dividida entre o teatro comercial e o teatro amador. Mas acredito que esse período a tenha preparado para seu ingresso posterior no empreendimento do TBC.

Os dados biográficos deste capítulo foram retirados além dos depoimentos de Cacilda Becker dos capítulos 7, 8, 9, 10 e 11 da biografia *Cacilda Becker: fúria santa* de Luís André do Prado (2002).

5.1 *Cacilda Becker no Teatro do Estudante Brasileiro: início da vida teatral e dificuldades financeiras*

Cacilda Becker chega ao Rio de Janeiro no dia 18 de março de 1941. Instala-se “numa pensão situada nas proximidades da Casa do Estudante do Brasil, que ficava em um velho casarão do Largo da Carioca” (Prado, 2002, p. 122). Houve o teste com Maria Jacintha no dia seguinte e foi aprovada para integrar o elenco do TEB - Teatro do Estudante Brasileiro. Uma das principais companhias do Polo Amador-Moderno de circulação restrita da cidade do Rio de Janeiro. “O elenco do TEB era numeroso: treze garotos em torno dos 20 anos, fora o pessoal técnico” (Prado, 2002, p. 122). A maioria era formada por estudantes universitários oriundos de famílias abastadas. Nesse momento começava a trajetória de Cacilda de trãnsfuga de classe em meio ao ambiente elitizado do teatro amador renovador moderno. Cacilda ganhava um pequeno ordenado do SNT (Serviço Nacional de Teatro), conquistado por Paschoal Carlos Magno.

Logo que se instala no Rio, Cacilda envia uma carta para sua família. Nela, duas coisas chamam à atenção: tão cedo sua consciência de desenraizamento das origens na busca pela “seiva”/arte – afinal, era a primeira vez que Cacilda Becker saía de casa e morava distante de sua família, logo na capital e metrópole carioca – e sua relação com o empresário Velsírio Martins Fontes, que a ajudou com os gastos das viagens e com as despesas de sua família em Santos:

Carta de Cacilda Becker à sua família 16/03/1941

Mãezinha, saí daí com a voz embargada e fazendo uma força incrível para não chorar. Fui de uma coragem tão grande que só mesmo por uma grande ideia eu teria. Mas sinto que nada, nada vale tanto, nem meu maior ideal, ao meu lar, ao amor que vocês me têm. **Tenho a impressão que sou uma planta. Separei-me das minhas raízes. Logo estarei junto da seiva que me é necessária, mas como me alimentarei dela sem raízes? Não fenecerei?** (...) Um abraço carregado de carinhos de felicidades para o Velsírio. Não se esqueçam do aniversário dele.

Cidinha.

(Prado, 2002, p. 121-122)

Apesar do pequeno ordenado do SNT e da ajuda financeira de Velsírio Martins Fontes e de sua família, em seu depoimento e nos testemunhos dos colegas do TEB, aparecem vários episódios em que Cacilda Becker passou por dificuldades financeiras em seu primeiro período no Rio de Janeiro. Paradoxal, pois a primeira peça que Cacilda começa a ensaiar com o TEB é *3.200 metros de altitude* de Julien Luchaire, em que seu personagem é Zizi, uma garota coquete de um grupo de moças e rapazes presas no gelo tentando escapar das geleiras. Cacilda, pobre menina, era agora a endiabrada coquete Zizi, exímia patinadora de gelo. Além das dificuldades

financeiras, Cacilda teve bastantes dificuldades em aprender aquela nova técnica artística – era seu primeiro contato com o teatro, em meio a um elenco que, embora amador, já havia realizado outras peças.

[Quando entrei no TEB] até então, havia dançado muito. Estava acostumada ao gesto. A palavra ainda não adquirira significado. No colégio, não consegui nunca dizer um soneto. Minha dificuldade era a de enfrentar a palavra. Não me parecia problema o domínio corporal. A palavra e a voz foram uma conquista árdua em meu caminho. Aliás, não tenho grande voz nem treino de seu uso (Cacilda Becker, *A Cigarra*, 1959).

Eu tinha tido um contato teatral no Teatro do Estudante do Brasil com **Ataíde Ribeiro, hoje psicólogo, que foi extremamente carinhoso comigo, era estudante de teatro na época, eu chamei e disse a ele: “eu não sei estudar isso, não sei como se estuda isso”, e isto causou um grande espanto sobre aquela meninada que fazia teatro comigo, que já sabia como se estudava aquilo.** Realmente ninguém estudava porque era uma coisa absurda né? Era um teatro que deveria acabar, que estava condenado a desaparecer, mas me ensinaram-me como estudar os textos, mas eu não aceitei aquilo como a verdade teatral (Cacilda Becker, *MIS*, 1967).

Nas cartas seguintes enviadas à mãe, fica claro que a dança era ainda a paixão de Cacilda e que o teatro era apenas uma compensação. No entanto, ao entrar em contato com o teatro do Polo Amador-Moderno de circulação restrita, ela encontrava também nele a “seiva” que buscava para viver:

Carta de Cacilda Becker à sua família
03/04/1941

Quero dançar, dançar. **Faço teatro, mas quando vejo palco meu desejo é arrancar a roupa e me pôr a dançar. Hei de dançar.** Hei de ser uma grande artista. De qualquer jeito.
(Prado, 2002, p. 125)

Carta de Cacilda Becker à sua família
05/04/1941

Cheguei agora do Teatro do Estudante, onde fui assistir à peça que levaram, Dias Felizes. Que maravilha! Isto que é teatro! Agora, mais do que nunca, sinto-me feliz com minha vinda para o Rio. Este é o verdadeiro teatro. É arte, arte pura. Saí de lá com os olhos banhados de lágrimas. Verifiquei que é essa terra cheia de seiva que eu preciso para viver! Mamãezinha adorada, Mitsue e Poupée, enganei-me quando julguei ter ancorado em um porto inseguro. Estou bem, vocês verão! Que artistas, que grandes artistas esses meus colegas! Maravilhoso!
(Prado, 2002, p. 125)

A primeira estreia teatral de Cacilda Becker ocorreu no dia 12 de abril de 1941 — sob auspícios do SNT, no Teatro Ginástico. Sua irmã Dirce e Miroel Silveira vieram de Santos prestigiar a estreia da jovem atriz. A peça, como era de praxe nos espetáculos dos grupos amadores, ficou em cartaz apenas uma semana, encerrando a curta temporada no dia 18 de abril.

Cacilda também fez outra peça com o TEB, *Dias Felizes* de Claude-André Puget. Dessa segunda peça houve apenas uma única apresentação, que correu no amplo teatro do Fluminense Futebol Clube. A crítica nos jornais foi acolhedora com Cacilda Becker. O crítico e dramaturgo que tinha posição de árbitro cultural, Raymundo Magalhães Jr. destacou entre todas atuações a sua atuação e a de Sônia Oiticica - realmente as duas que se destacarão no teatro tempos depois.

O contato com o teatro para mim foi espantoso porque eu nunca tinha lido nada sobre teatro, eu não sabia o que era o ato de representar e vim para o Rio de Janeiro para fazer uma peça com a Maria Jacinta. No palco, eu me sentia absolutamente à vontade, mas sem saber exatamente nada sobre o que era a arte de representar. Nada, absolutamente nada. Mas a crítica, muito simpática com aquela menina de Santos que tinha muito graça porque era bailarina e etc me conservou debaixo da asa, me protegendo.. (Cacilda Becker, *MIS*, 1967).

Não mais do que umas poucas apresentações: foi assim a estreia de Cacilda no Teatro dentro do Polo Amador-Moderno de circulação restrita do teatro. Além do primeiro contato com a técnica teatral; de experimentar o teatro no palco para um público numeroso e para figuras teatrais de prestígio; de ter seu nome estampado nos jornais; essa iniciação teatral de Cacilda Becker foi essencial para sua trajetória teatral devido a uma figura que estava no platéia: Raul Roulien. Ele assistira à estreia porque estava montando um elenco para sua nova companhia, depois de longa temporada nos Estados Unidos. “Encantado com a coquete Zizi viu nela a perfeita ingênua que estava procurando, e a convidou para integrar sua nova companhia” (Prado, 2002, p. 127). A Companhia de Raul Roulien estava localizada no Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla. Para Cacilda aceitasse o convite de integrar sua companhia, teria que se indispor com sua tutora Maria Jacintha do TEB e com o seu amigo e mentor artístico Miroel Silveira, que via em Raul Roulien uma figura a ser combatida pelo movimento de renovação teatral.

5.2 *A traição de Cacilda Becker: a integração à Cia. Raul Roulien do polo profissional-tradicional de circulação ampla*

Raul Roulien propôs a Cacilda um contrato de exclusividade para compor sua companhia, pela qual se incumbiria de sua preparação e lançamento como atriz, lhe pagando um ordenado bem maior do que o que ganhava com o TEB. O convite de Raul Roulien também foi feito ao ator amador do TEB Milton Carneiro. Em depoimento ao biógrafo de Cacilda, Milton relata sobre a temporada de *Dias Felizes*: “tudo correu tão bem que nós - eu e Cacilda - fomos

contratados pelo Roulien. Ele estava assistindo à peça e preparando sua *rentrée*... para mim foi um sacrifício, porque minha mãe não queria que eu fizesse teatro. Mas para Cacilda foi sopa no mel. Ela estava no Rio justamente para tentar sua carreira” (PRADO, 2002, p. 127). Nesse depoimento fica claro que o teatro profissional era uma atividade desprestigiada entre as elites. Cacilda Becker no primeiro momento não teve dúvidas em aceitar o convite para integrar a companhia de Raul Roulien, afinal fora tentar uma carreira artística no Rio de Janeiro e via ali uma importante oportunidade de aprimorar sua técnica. E o mais importante, Cacilda precisava ganhar dinheiro com o teatro para enviar dinheiro para sua família e se sustentar na metrópole carioca – o que não era possível no Polo Amador-Moderno de circulação restrita. No entanto Cacilda sofrerá pressão de Miroel Silveira e Maria Jacintha para não ingressar na Companhia de Roulien: para eles Roulien era uma velha raposa, comprometida com o velho teatro, que devia ser combatido e superado.

A Companhia de Raul Roulien se organizava da maneira antiga e era o seguinte: Galã amoroso/dramático: Raul Roulien; Caricatos: Túlio e Rosita, oriundos do teatro de revista; Galã cômico, Milton carneiro, oriundo do teatro amador; Soubrette: Ana Alencar; Centro: Ferreira Maya; Ensaiador e papéis complexos: Sadi Cabral, primeiro diretor da Cacilda; ponto: Hermes câmara Dama-galã, Departamento comercial: Francisco Pepe, irmão do Roulien. Cenário: Osvaldo Sampaio também egresso do teatro amador do TEB.

Terminada a temporada com o TEB e com um convite para ingressar na companhia de Raul Roulien, Cacilda Becker retornou para Santos. No período em que aí esteve, passou pela cidade a Companhia Dulcina-Odilon – que ocupava um lugar intermediário entre o Polo Profissional-Traducional de circulação ampla e o Polo Amador-Moderno de circulação restrita e na qual Miroel Silveira havia assumido a função de consultor literário –, em cartaz com a peça *Nunca me deixarás* de Margareth Kennedy (traduzida por Maria Jacinta). Com o perigo de Cacilda Becker ingressar na companhia de Raul Roulien, Silveira consegue um contrato para Cacilda na Companhia de Dulcina de Moraes.

Cacilda Becker, de Santos, enviou uma carta para Raul Roulien pedindo-lhe mais detalhes sobre o contrato para integrar sua companhia. Permito-me aqui transcrever a carta/resposta de Raul Roulien para Cacilda Becker, pois é bastante reveladora das tensões entre o Polo Amador-Moderno de circulação restrita e o Polo Profissional-Traducional de circulação ampla e demonstra o conhecimento de Roulien dos mecanismos de ambos. Percebendo sua indecisão, Roulien “joga todas as cartas” para convencer a jovem atriz a ingressar em sua companhia:

Carta de Raul Roulien à Cacilda Becker

Prezada Cacilda, recebi sua carta e passo a responder. (...) Como se confessa inexperiente, devo usar de toda franqueza para que sinta minha maneira de pensar acerca de suas possibilidades profissionais.

1º - É preciso que me conheça. Que saiba que, por mais comerciante que eu pareça, nada realizo que não tenha visos de um grande idealismo, de absoluta elegância profissional e perseguindo sempre a meta da perfeição. (...) Ao vê-la atuando no Teatro do Estudante, deparei com um conjunto aproveitável de qualidades intrínsecas na sua pessoa. Tive a certeza de que você poderia ser feita. Note bem: 'feita'. E para isso eu contava, sobretudo, com o contingente da direção, metodização e fiscalização pelo qual você, como qualquer outra pessoa, deveria passar. **Tem encontrará-la mal acostumada pela consagração prévia de pequenos círculos, de modo a tornar mais difícil o seu encaminhamento pela estrada real, cheia de asperezas e também de satisfações grandes que representam uma verdadeira carreira profissional. Nossa entrevista provou-me que eu estava enganado: conheci uma menina com vontade de ser "alguém" e igualmente - garantia magnífica! - precisando trabalhar para viver!**

2º - Como me fez notar seus temores quanto a uma estreia imediata (...) [você estaria perdendo] os papéis das primeiras três comédias moderníssimas de que consta no meu repertório (...); uma grande publicidade nos jornais (...) um público (...) vestido nas melhores casas de moda (...) E eu teria a meu lado uma figura moderna, cinematográfica, de cara inexplorada e você teria presenciado o milagre de uma improvisação honesta e criteriosa. (...)

Agora, uma surpresa: tendo tomado nossa conversa como definitiva, dei andamento a uma infinidade de assuntos relacionados com o seu lançamento. Contratos estavam para ser assinados. Teatro de categoria já estava tratado, e tudo esperando os contratos assinados por você para dar o "estouro" da publicidade. Tive que paralisar tudo, pois você compreenderá que, por uma questão de seriedade e prestígio, não posso assumir compromissos perante o público sem uma garantia de que não haverá mudanças de ideia à última hora. (...) Desculpe-me esta máquina infame e receba os cumprimentos do Raul Roulien.

(Prado, 2002, p. 133-134, grifo meu)

"Com o coração dividido e o contrato assinado com a Companhia Dulcina-Odilon na mala seguindo os conselhos de seus mentores Miroel Silveira e Maria Jacinta, Cacilda embarcou novamente para a Capital Federal, em junho de 1941" (Prado, 2002, p. 134). Já no dia seguinte à chegada, iniciou no Teatro Regina, os ensaios com a Cia. de Dulcina-Odilon. Porém, Cacilda Becker abandonou os ensaios de *Nunca Me Deixarás* para se juntar ao elenco de – pasme-se com a coincidência – *Prometo Ser Infiel*, em preparo pela Cia de Raul Roulien. Miroel Silveira narra o episódio da seguinte maneira:

Após alguns dias de ensaios, Cacilda desapareceu das coxias do Teatro Regina (depois Teatro Dulcina). 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, cujo referencial como empresário e como pessoa nunca fora dos melhores. Mas a ânsia de emergir rapidamente, e o interesse pessoal que o velho galã lhe despertara, fizera com que Cacilda realizasse essa opção, pela qual pagaria bastante caro, já que o repertório do conjunto era apenas regular, e o convívio do elenco não era dos mais pacíficos (Miroel Silveira in FERNANDES; VARGAS, 1983, p. 73).

Não posso listar todos os motivos que Cacilda Becker calculou para aceitar entrar na companhia de Raul Roulien, porém o que Miroel Silveira não narra em seu depoimento é que Cacilda Becker teria algumas vantagens na Companhia de Raul Roulien em relação a Dulcina

de Moraes: a posição no elenco (em seu contrato com a companhia de Roulien ocuparia a posição de segunda atriz – atriz ingênua – e protagonista em algumas peças, na de Dulcina ocuparia papéis de figurantes); a remuneração financeira (na companhia de Raul Roulien Cacilda ganharia um salário bem maior o de 2 contos de réis mensais – poderia, assim, enviar dinheiro para sua mãe). Em Julho de 1941, Cacilda Becker já estava na Companhia Raul Roulien e já ensaiava sua primeira peça em uma companhia profissional: *Prometo Ser Infiel* de Dario Nicodemi, no papel da “ingênua” Júlia. Essa era a primeira vez que Cacilda estava longe da família e havia feito uma escolha para sua carreira artística rompendo com todos seus mentores. Estava buscando seu caminho.

Quando me iniciei no teatro, trazia, apesar do sofrimento, uma total, uma absoluta inocência. A inocência tem-me pregado grande logros. Tem-me feito cometer erros tremendos. É incrível, não é? mas é verdade. **Comecei a trabalhar no teatro para ganhar dinheiro com que ajudaria minhas irmãs a acabar o estudo e minha mãe a viver.** Da minha entrada no teatro guardo poucas lembranças. **Não havia nenhuma crítica e nenhuma consciência, nem da vida teatral nem da que estava levando fora de casa.** Fiz muitos inimigos, que para mim eram gratuitos. Mas eles deveriam ter suas razões, pela vida inconsequente que eu levava. **Cabia-me uma responsabilidade, para a qual eu não estava preparada** (Cacilda Becker, *A Cigarra*, 1959).

Aos dezoito anos começou minha vida teatral. Como professora, não era suficiente o que eu ganhava. Dirigia, em Santos, um colégio judaico. **Logo que entrei para o teatro, o pequeno ordenado era entregue a mamãe** (Cacilda Becker, *A Cigarra*, 1959).

Cacilda instalou-se em uma pensão em Copacabana, de onde enviou uma carta para sua família, na qual descreve seu novo cotidiano. Em meio a dificuldades financeiras, novamente aparece a figura de Velsírio para auxiliá-la. Mesmo com as relações estremecidas com Miroel Silveira, a Roda de Santos continuava funcionando para lhe dar suporte nessa nova fase de sua carreira.

Carta de Cacilda Becker à sua família
21/07/1941

No meu lindo quartinho, tenho um guarda-roupa com três portas e um espelho grande onde perei meus futuros chapéus, meias e saias. (...) Está tudo muito lindo. (...) Estou animadíssima. Tudo correrá bem. **Espero aqui o Vels e vou dar nele uma facada; isso é, ele terá que fazer umas compras para mim - combinação e cobertores.** Já é uma despesa a menos que terei que fazer, não acham? Sinto saudades de vocês, minhas queridas, sempre, sempre...
(Prado, 2002, p. 138)

Eu me lembro de morar em um pequeno quartinho de Copacabana num desespero enorme porque ganhava inclusive muito pouco... tenho até uma historinha pra contar desse episódio... um intervalo aí... a primeira carta que escrevi para minha mãe **quando eu adquiri esse quarto que foi meu primeiro ato de independência fora da família**, eu lembro

que eu ganhei um guarda roupa, que era só meu e no guarda roupa eu deveria ter duas saís, duas blusas, um sapatinho. Uns quatro ou cinco anos, mexendo numa arca onde mamãe tem uns guardados, encontrei uma carta que mandei para ela nesta ocasião, dizendo: “mamãe, no meu quarto eu tenho uma cama só minha, um aparador e um guarda-roupa que do lado direito tem três gavetas onde eu porei as minhas *futuras* [entona a voz] combinações, em cima tem um cabide onde eu porei os meus *futuros* [entona a voz] chapéus e não sei onde eu porei os meus *futuros* [entona a voz] vestidos [risos]. **Eu me debilhei em lágrimas porque esses futuros vestidos, esses futuros chapéus não aconteceram tão cedo** [risos]. Tenho esta carta guardada e me dá uma pena enorme daquela menina de dezoito anos que veio fazer teatro no Rio de Janeiro (Cacilda Becker, MIS, 1967).

Foi em 1940 e 1941, até começo de 1942. **Alugava um quarto no Rio, mas a comida era um problema. Passava fome. Não tinha consciência do que estava fazendo e a realidade não me satisfazia** (Cacilda Becker, *A Cigarra*, 1959).

A primeira experiência de Cacilda Becker em uma companhia profissional foi marcada por vários percalços. Pesam as relações conflituosas com o elenco; as condições de trabalho: em cartaz de terça a domingo e com duas ou três sessões por dia; as diversas turnês; o repertório; as dificuldades com as técnicas teatrais; etc. Destaco três relações centrais para entender a experiência de Cacilda Becker na sua primeira incursão no Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla:

a) *Relação com o diretor*: a direção artística do grupo - diferente da direção teatral a qual conhecemos - era feita por Sadi Cabral. As relações com Cacilda Becker foram de muita cobrança. Apesar das dificuldades Cacilda Becker o agradece em seus depoimentos, dizendo que a orientação de Sadi foi essencial para seu aprimoramento da técnica teatral.

b) *Disputa pelo protagonismo feminino*: Como Cacilda Becker era a segunda atriz da Companhia, havia muita disputas com Laura Suarez, a primeira atriz. A disputa ocorria pelos papéis de protagonismo e pela remuneração. Laura Suarez recebia 7 contos e 500 mil réis, enquanto Cacilda 2 contos de réis. Em depoimento para o biógrafo de Cacilda Becker, Laura Suarez faz um retrato da jovem atriz iniciante quando a conheceu em 1941 da seguinte maneira: “Havia entre ela e a realização [artística] um pequeno abismo cavado pelas circunstâncias - **ansiedades materiais, solidão, falta de aprendizado, extrema juventude** - e pelas suas características pessoais - **uma permanente tensão nervosa, saúde instável, um descaso total por tudo aquilo que não encerrasse no seu contexto a palavra mágica ‘teatro’**. E uma impressionante desorganização” (PRADO, 2002, p. 140). Interessante notar como no retrato de Cacilda por Laura Suarez, ela combina as condições objetivas e subjetivas da jovem atriz: ansiedades materiais e extrema juventude com tensão nervosa e descaso por tudo que não fosse do universo teatral. Uma jovem trãnsfuga de classe, apartada de suas raízes, com todos problemas que isso acarretava.

c) *Relação afetiva/profissional com o chefe da companhia*: Uma característica comum da época eram as atrizes se envolverem com os chefes das companhias teatrais. Cacilda Becker teve um romance com Raul Roulien. Quem nos dá detalhes desse romance é o seu colega desde o TEB, Milton Carneiro: A Cacilda teve um romance com Roulien, mas sempre muito acobertado (...) Não era uma relação fixa. Na época desse namoro senti apenas que os papéis dela começaram a crescer de importância e houve, assim, até um certo estrilo da Laura Suarez, que começou a dar com a língua nos dentes. Não houve briga, mas elas começaram a se digladiar artisticamente para ver qual era a melhor (...) porque que acabou [o romance com Roulien] não tenho a mínima noção. Foi um amor colorido (PRADO, 2002, p. 146).

A relação de Cacilda Becker com Raul Roulien atravessará esse um ano de turnê que Cacilda esteve em sua companhia, às vezes a relação afetiva servia como um trunfo e às vezes a trazia problemas.

Após poucos dias de ensaios, ocorre a primeira estreia em uma companhia profissional de Cacilda Becker: *Prometo Ser Infiel* (Acidália) de Dario Nicodemi em 14 de agosto de 1941, no Teatro Cassino Copacabana no Rio de Janeiro. Fez o segundo papel feminino, a personagem Julia. Como de praxe nas companhias profissionais da época, as peças ficavam uma ou duas semanas em cartaz. Veio a segunda montagem da Cia., cuja estreia foi em 26 de agosto de 1941: *O patinho de Ouro*, de Alberto de Castro, e pela primeira vez Cacilda Becker teve o papel principal em um espetáculo teatral. Diversas críticas do jornal do período destacavam sua atuação. E o terceiro espetáculo, *Garçon de Savoir*, encerra a primeira temporada profissional de Cacilda Becker no Rio de Janeiro. Laura Suarez descreve as condições de trabalho dessas temporadas teatrais profissionais: “Às segundas, terças, quartas e sextas-feiras eram realizadas duas sessões à noite, e nos demais dias, fazíamos três espetáculos por noite. A suposta folga do ator era a de não ter ensaio às segundas-feiras. Tempos duros, mas valia a pena” (PRADO, 2002, p. 148).

Bom, então recebi aquele texto com deixas, com a ordem do Sadi Cabral de estudar o meu papel e fui pra casa. Eu estudava dança e um fraseado musical completo queria dizer alguma coisa, então **para mim era muito mais claro dançar Bach do que receber aquele texto de Acidália de Dario Nicodemi, aquilo era de um hermetismo absoluto [...]** Em 1941 estreei no Teatro Copacabana numa peça de Dario Nicodemi, chamada Acidália. **Eu entrava e saía de cena, fazia o que me mandavam, sem nenhuma consciência artística.** Sabia me movimentar, mas não sabia falar. Eu decorava aquilo inconscientemente. Naquela época, os atores recebiam apenas as deixas e as falas (Cacilda Becker, *MIS*, 1967).

Do Rio de Janeiro, a Companhia de Raul Roulien partiu para uma temporada na cidade de São Paulo, em outubro de 1941 no teatro Boa Vista, que pertencia à família Mesquita,

proprietária do Jornal o *Estado de S. Paulo*. Essa foi a primeira vez de Cacilda Becker em palcos paulistanos. A temporada em São Paulo constava das três comédias da temporada do Rio acrescentando *Trio em Lá Menor* de Raymundo Magalhães Jr. E nessa temporada ela conheceu quatro pessoas que teriam papel central em sua vida: seu futuro marido, o jornalista e advogado Tito Fleury; seus futuros colegas de teatro Décio de Almeida Prado e Alfredo Mesquita; e o professor da USP Roldão Lopes de Barros, a quem endereça a longa carta que utilizei na introdução deste texto.

Décio de Almeida Prado e Alfredo Mesquita, figuras centrais do movimento de renovação teatral da cidade de São Paulo, tiveram seu primeiro contato com Cacilda Becker ao assistirem em um papel secundário na encenação de *Garçon* de Alfred Savoir na temporada da Cia Raul Roulien no Teatro Boa Vista em outubro de 1941. Quero analisar aqui um episódio que ocorreu entre Cacilda e Alfredo Mesquita durante essa temporada, pois foi o primeiro contato de Cacilda com um representante do Movimento de renovação teatral de São Paulo. Alfredo estava com 34 anos e ainda não havia criado o GTE, sua incursão no mundo do teatro tinha sido as peças escritas para companhias profissionais e suas fantasias dramáticas amadoras no Municipal. Foi depois do espetáculo que teve seu primeiro contato pessoal com Cacilda Becker, em um *drink* oferecido aos atores da Companhia de Roulien – sociabilidade comum dos artistas de São Paulo do período – na casa do pintor Di Cavalcanti e da Noêmia, no “adorável duplex do Edifício Esther”, localizado na Praça da República. Permito-me transcrever longo depoimento em que Alfredo Mesquita narra esse primeiro encontro, por ser revelador da representação da trãnsfuga de classe Cacilda Becker diante do grã-finismo do chefe do movimento de renovação teatral e das disputas entre o Polo Amador-Moderno de circulação restrita e o Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla:

Soube que no **Teatro Boa Vista** atuava a Companhia Laura Suarez-Raul Roulien, de nível reconhecidamente superior ao da média teatral brasileira da época. **Ora, aquele teatro pertencia ao Estadão, instalados ambos no mesmo prédio.** (...) Teatro simples, mas de bom tamanho, acústica e visibilidade, bom, ou muito melhor, em todos os sentidos - palcos, coxias, conforto para os espectadores - do que a maioria dos nossos teatros atuais. (...) **Entre as frias, uma, bem colocada, à esquerda, ostentava tabuleta pendurada a uma coluna: “Propriedade da família Mesquita”,** um tanto vexada pelo inocente aviso...

Foi para assistir, dessa frisa, a um espetáculo da Companhia Suarez-Roulien que convidei Di, Noêmia, mais o meu amigo - císsimo - de infância, e sócio da [Livraria] Jaraguá, o inteligente e espirituosíssimo - Roberto Meira. Lá fomos os quatro. A peça não passava de comediazinha tipicamente francesa, bastante secundária, mas aceitável para o gosto de então, *Garçon d'Étage*, de Alfred Savoir - *Garçon*, na tradução brasileira. Montagem modesta, cuidadinha. Porém, bem melhor, em todo caso, do que se fazia comumente; interpretação dos donos da companhia, se não admirável, pelo menos desenvolta. Ambos bem apessoados, elegantes, senhores da situação, cheios do *abattage* francês, espécie de carisma teatral, se me permitem a expressão. **Em papel secundário, uma atrizinha miúda, magricela mas engraçadinha e que me chamou a atenção pela maneira simples e justa com que representava,** conseguindo com sua atuação espontânea valorizar a personagem de humilde criadinha apaixonada pelo

garção (Roulien) disputado pela primeira-dama (Laura Suarez). Se a peça não nos divertia, divertíamos entre nós, ocupantes da frisa familiar, graças aos comentários e piadas do Di e de Roberto Meira, sem falar no encanto peculiar à misteriosa Noêmia, de sorriso sublime....

Num dos entreatos, o sociabilíssimo Di, amigo de todo mundo, foi à caixa do teatro cumprimentar Laura Suarez e Raul Roulien. De volta, anunciou que os convidara para um *drink* após o espetáculo, no apartamento dele e de Noêmia, adorável duplex do “Edifício Esther”, ali na Praça da República, esquina da 7 de Abril, para onde nos dirigimos mal caiu o pano sobre o último ato. Lá chegados começaram a aparecer várias pessoas, convivas habituais daqueles penates. Ia o Di servindo bebidas, Noêmia, salgadinhos de sua invenção. Não sei, sinceramente, sinceramente, como o casal, em constante crise financeira - característica do meio artístico nacional daquele tempo - conseguia oferecer aos amigos e conhecidos, tão amiúde, reuniões - às vezes bem maiores e mais importantes, porém menos divertidas - **em homenagem a altas personalidades, como o Louis Jouvet e à sua companhia, em temporada paulista.** Mas isso, como diria Kipling, já seria outra história.

Quanto ao Roulien e à Laura Suarez, custaram a chegar, mas chegando causaram admiração, tão bem postos estavam - ele de smoking impecável, ela de vestido de noite (graças a Deus ainda não se dizia “longos”! Abominação”) de tafetá preto, generosamente decotado nas costas, ambos muito desenvoltos - até demais - muito à vontade, falando e rindo alto, exprimindo-se, Laura ora em português, ora em francês ou inglês, sempre porém com idêntica fluência e perfeição: o Roulien, para não ficar atrás, em *castellano* mesmo; íntimos, ambos, de todos os presentes, muitos dos quais - como eu - decerto os viam pela primeira vez. **Lá atrás, visivelmente assustada, também ela de preto, a artistazinha que há pouco, no palco, chamara-me a atenção**

Com a brilhante chegada dos atores e várias rodadas de *whisky*, a reunião animou-se, subiu de tom. **Num canto, só, encolhidinha, um copo de Coca-Cola a tremelicar-lhe nas mãos trêmulas, os olhos arregalados, observando espantada o carrossel que lhe ia à volta, a “segunda” ou, talvez, “terceira dama” da companhia. Como devia sentir-se abandonada, como devia sofrer, a pobre! Dava dó.** Tanto que não resisti: fui ter com ela. Cumprimentei-a pela interpretação daquela noite, tentei puxar prosa, animá-la. Em vão. **Forçava um sorriso, que não vinha. Apenas a boca repuxava-se num quase esgar, enquanto os olhos fixavam-me apavorados. Para não prolongar o martírio, achei melhor abandonar a “missão”. Foi o que fiz sem lhe ter ouvido a voz, uma palavra sequer.** (Alfredo Mesquita em FERNANDES;VARGAS, 1983, pp. 81-83 - *grifo meu*) [O depoimento original de Alfredo Mesquita foi publicado no programa da peça Os Filhos de Eduardo do TBC em 1950, intitulado “Uma Grande Atriz: Cacilda Becker”. Depois ampliado para ser publicado no livro “Uma Atriz: Cacilda Becker”].

A antropóloga Heloísa Pontes comentou esse episódio ao analisar um trecho desse depoimento e captou muito bem as diferenças sociais entre Alfredo Mesquita e Cacilda Becker em seu artigo *A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga*:

O depoimento de Alfredo Mesquita é notável pelo que diz abertamente e pelo que sugere nas entrelinhas. Como membro da poderosa família Mesquita, dona de *O Estado de S. Paulo*, Alfredo fora socializado no universo da elite paulista e tinha de sobra o que se pode chamar de *savoir faire*, ou, para usar uma terminologia sociológica, o seu *habitus*, internalizado sob a forma de disposições corporais e esquemas de avaliação e percepção. (...) A distância social, no entanto, por mais proximidade e afinidade que pudessem ter no plano da cultura, era intransponível, como atestam de maneira inequívoca as suas primeiras lembranças de Cacilda. (...) Se, com o tempo, ele engrossaria a legião de admiradores da atriz, tornando-se seu amigo e padrinho do seu único filho, Cuca (Luis Carlos Fleury, nascido do primeiro casamento da atriz com Tito Fleury), é certo também que soube “pinçar” sem meias palavras, e com aquela condescendência própria dos muito seguros socialmente, as “fragilidades” iniciais de Cacilda, antes de ela se celebrar como a “primeira atriz” do TBC, nos anos de 1950, e virar a “mulher elegante” da década de 1960. Quais sejam: a falta de “beleza” e de “traquejo” social. Cada uma em separado, talvez não chamassem tanto a atenção de Alfredo. Pois se atrizes como Laura Suarez (uma das vedetes da época) e Bibi Ferreira podiam transitar com facilidade do português para o francês e deste para o inglês, o mesmo não se pode dizer da maioria das atrizes profissionais da época, que, diferentemente das amadoras, vinham de famílias humildes ou de classe média baixa, muitas delas ligadas ao teatro de revista ou mambembe, com precária formação escolar (PONTES, 2004, p. 252-253).

Estava também na plateia dessa temporada no Boa Vista, Tito Fleury, 24 anos, jornalista da *Revista Universal*. No fim de um dos espetáculos foi até o camarim de Cacilda e pediu uma entrevista exclusiva. “Paulistano de classe média, Tito Livo Fleury Martins era filho do comerciante Ari Oliveira Martins e Cecília Fleury Martins, sobrinha de Bibi Couto de Magalhães Fleury - um dos donos das terras onde fica hoje o bairro de Itaim Bibi. Bonitão e boêmio, logo se interessou por Cacilda” (Prado, 2002, p. 156). Era locutor da Rádio Cruzeiro do Sul, além de quartanista de Direito na Faculdade São Francisco - USP. O namoro entre os dois somente teria início no ano seguinte. Mas em depoimento para o biógrafo de Cacilda Becker, Tito afirma que durante a temporada de Cacilda Becker em São Paulo: “Eu a levava em Santos, em fins de semana. Ela queria ver a mãe e eu tinha automóvel (PRADO, 2002, p. 157). Em uma entrevista desse período para o jornal *O Dia*, Cacilda Becker fala sobre o que a levou para o teatro e o seu tipo ideal de homem: “A razão de eu ter entrado para o teatro está em que eu não podia viver sem arte. Ela faz parte do meu eu... (...) Acho que sei amar, porque não sou ciumenta... O homem é uma maravilha. O meu tipo é o do homem, por assim dizer, intelectual, o homem que tenha sensibilidade” (Jornal O dia - 30/08/1941). Tito Fleury estava dentro do tipo ideal de homem descrito por Cacilda, e percebemos aqui seu capital cultural agindo nas escolhas afetivas.

Um dia um moço veio ao meu camarim me entrevistar. Ele se chamava Tito Fleury. Eu era apenas uma principiante. **A miséria era negra no teatro.** Ele foi bastante sensível para me convidar muitas vezes, depois do espetáculo, para tomar café com leite. Naquela época garoava terrivelmente em São Paulo. A companhia [Raul Roulien] estava fazendo uma temporada vindo do Rio. **Nós éramos muito sós e começamos a viver, começamos a nos ajudar como amigos e chegamos a acreditar que poderíamos viver sempre juntos e nos casamos três anos depois** (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

Em outubro de 1941, saiu a reportagem assinada por Tito Fleury na *Revista Universal*, com o título “Cacilda Becker: uma estrela que surge”. Em um trecho da entrevista ela comenta sobre a situação do teatro no período – é interessante notar nessa entrevista como Cacilda, mesmo estando naquele momento no *Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla*, tinha uma posição crítica em relação a ele, a ponto de exprimi-la numa entrevista para uma revista pública. Cacilda critica a situação precária do ator no Polo Profissional e diz que aquele tipo de modalidade teatral não a remunerava nem financeiramente nem espiritualmente, e que um dia faria arte da maneira como imaginava. Aqui fica clara a ambiguidade de Cacilda Becker, como trãnsfuga de classe no universo teatral:

Os artistas recebem ordenados irrisórios e que quase sempre mal chegam para alimentação e vestuário. A culpa será do público, que não auxilia financeiramente as companhias, comparecendo aos teatros, ou dos empresários, que são gananciosos? (...) dar-lhe-ei uma notícia em primeira mão. **Abandonarei o teatro logo que o possa fazer, isto é, assim que termine meu contrato. Por quê? Ora, porque o teatro ainda não é profissão para quem não tem uma companhia própria. Não remunera suficientemente, quer financeira ou espiritualmente.** É um trabalho exaustivo e, infelizmente, a verdade é que o ambiente ainda não estimula o artista; aliás, um simples efeito da época que o teatro nacional atravessa. **Um dia, que há de vir sem dúvida, será possível fazer arte como eu imagino;** e aí então eu, se não estiver bem velhinha, voltarei para o palco que sempre me seduziu... (Revista Universal, outubro de 1941 - Prado, 2002, p. 156 - Grifo meu).

A temporada de Roulien em São Paulo se estendeu até dezembro de 1941. “No encerramento da temporada, em 12 de dezembro, ocorreu um “ato variado”, como era de praxe nas companhias comerciais: Raul e Roulien e Laura Suarez exibiram seus dotes vocais, o casal Túlio Berti e Rosita Rocha apresentou números de humor e Cacilda mostrou sua dança clássica” (Prado, 2002, p. 158). Essa apresentação mostra que Cacilda ainda podia enxergar o teatro como atividade temporária em sua carreira e voltar para a dança algum dia. Uma palestra de Roulien sobre curiosidades de Hollywood concluiu a festa, em clima de comemoração.

De São Paulo, a companhia viajou para Santos para um fim de semana no Teatro Coliseu. Cacilda volta para o palco santista, agora fazendo teatro em uma companhia profissional. Milton Carneiro descreve como foi a passagem da Companhia pela cidade de Cacilda⁴⁹: Lá conheci uma pessoa que me deixou completamente balançado, a Cleyde Yaconis, irmã de Cacilda. Era uma professorazinha recém-formada, e dona Alzira, uma senhora simpática, mãezona. Gostava muito da gente e tinha uma coisa que me chamava a atenção: o apoio incondicional a Cacilda para que prosseguisse na carreira. Era um olhar de mãe completamente diferente, por exemplo, do da minha mãe. Quando a gente falava sobre teatro, sentia fagulhas saírem, pelos olhos da mãe sobre a Cacilda, como quem diz ‘Essa vai...’. O ambiente da casa era simples. Fui almoçar algumas vezes lá e ficava conversando, à tarde, com a Cleyde, até a hora do espetáculo. Não houve tempo para haver um romance (PRADO, 2002, p. 158). Esse depoimento demonstra o apoio de Alzira a carreira teatral de Cacilda Becker. Sabemos que Alzira escrevia peças de teatro na adolescência, escrevia peças para serem

⁴⁹ Cleyde Yáconis: Iam todos em casa quando terminavam o espetáculo. Uma noite, a mamãe cozinhou qualquer bobagem num fogareiro para essa gente toda (Entrevista Prado, 1995, p. 158).

encenadas pelos seus alunos do Grupão de São Vicente e que manteve o interesse vivo quando Cacilda e Cleyde tornaram-se atrizes teatrais profissionais⁵⁰.

Em dezembro de 1942, Dirce e Cleyde, assim como sua irmã mais velha e a mãe, já possuíam diplomas de normalistas. Dirce começou trabalhar como professora primária no colégio hebraico de Santos. Cleyde também recebera o diploma de enfermeira pela Cruz Vermelha e sonhava com o curso de medicina e se preparava para o vestibular. Quando a Cia. Roulien voltou ao Rio, Cacilda permaneceu em Santos, em férias. A companhia só retomaria as atividades depois do carnaval. Foi nesse momento em Santos que Cacilda Becker escreveu a longa carta do início para o professor Roldão Lopes de Barros. “Alzira apoiava a carreira de sua filha, mas preocupada com sua saúde (que se debilitou bastante em quase um ano de turnê com a Cia Roulien), só aceitaria que Cacilda permanecesse com o grupo até o encerramento do contrato, em junho de 1942” (Prado, 2002, p. 158). Também nesse momento, Cacilda teve conhecimento da carta de seu pai para as filhas Dirce e Cleyde, reprovando mais uma vez sua carreira teatral. A carta é reveladora de um tipo de representação social que as mulheres que seguiam a carreira teatral possuíam. E mais uma vez a hipótese de que a ausência do pai foi central para que Cacilda Becker seguisse carreira artística se fortalece, devido ao moralismo do pai contra a profissão de atriz:

**Carta de Edmundo Iaconis às filhas Dirce e Cleyde
11 de Janeiro de 1942**

Minhas queridas filhas. (...) havia prometido a importância de 500\$, porém pode crer que vosso pai jamais fez sacrifício tamanho. Na verdade, poderia enviar os 500\$, porém teria que tomar emprestado. Porém para mim, no momento, aqui em Porto Alegre, não posso fazer isso, pois vocês estão longe de calcular minha posição. (...) Me surpreendeu as minhas filhas nada falarem da Cacilda. Por quê? Na última carta, Cleyde me disse que a Cacilda iria escrever-me. Pois bem: esta carta até hoje não a recebi. **Talvez ela se tenha magoado pela minha franqueza? Oxalá que me engane, mas estou seguro de que ela não tem feito para o teatro, pois a ele somente fazem sucesso as moças que colocam a arte acima de qualquer pudor. Somente assim é que se ganha fama com a imprensa, crítica e, positivamente, com empresários. Fora disto é muito difícil uma mulher vencer no teatro com suas qualidades artísticas; se assim acontecer com ela, será a primeira e única no mundo.** Enfim, seja o que Deus quiser, e que seja sempre protegida em toda a hora e momento da vida. (...) Carinhosamente, do pai querido, Edmundo Iaconis.

(Prado, 2002, p. 159 - grifo meu)

⁵⁰ Em 1969, depois que a Cacilda morreu e o meu casamento com o Stênio acabou, voltei a morar com a mamãe, numa casa no bairro Jabaquara, zona sul de São Paulo. Ela acordava muito cedo, fazia o café, comprava o jornal, ficava lendo o jornal de ponta a ponta e marcava com caneta o que interessava. Depois, ia me acordar no quarto, levava garrafa térmica, caneca de café pra mim e pra ela. Ficávamos tomando café, ela abria o jornal e me dizia “tá acontecendo isso, isso na Alemanha, na França, a posição econômica”. Mamãe era atenta, interessada no que acontecia no mundo, política, econômica, artística. Era uma crítica terrível de teatro. Era uma crítica sensata. Ela sabia tudo, onde estava o erro, porque errou ontem, ou se estava bem porque estava bem. Não era só “fantástico, maravilhoso”. Ela sabia o porquê. E não era de falar muito. Falava só o fundamental, falava quando precisava, mas não tinha o prazer de falar. Como nenhuma de nós quatro, ela não era uma faladeira. Mamãe morreu em 1984 e sinto muita saudade dela (Bastideores Khoury, 1994, [ver p.](#))

Um ano e meio após essa carta, em julho de 1943, Edmundo Iaconis faleceu na cidade de São Paulo, por estado grave de cirrose hepática, cuja causa não era advinda do álcool. Aos 48 anos, “seu Iaconis” ausentou-se para sempre da vida das filhas; o velório ocorreu na casa de suas irmãs em São Paulo. Foi sepultado no dia 6 de julho no Cemitério do Araçá. Alzira e as três filhas estiveram no funeral.

Voltando para Cacilda Becker, em fevereiro de 1942 ela reembarcou para o Rio de Janeiro para nova temporada com a Companhia Raul Roulien. Ela conseguiu o papel de protagonista na peça *Na Pele do Lobo* de Arniches e Estremera. Laura Suarez entrou em atrito com Roulien devido a isso e abandonou a companhia, sendo substituída pela dama-galã Aurora Borin. O conjunto estreia em 27 de fevereiro de 1942 no Teatro Regina, na Cinelândia, recebendo críticas negativas de ambos os Polos teatrais. Maria Jacinta escreve uma crítica bastante dura ao espetáculo e faz uma “chamada à ordem” pública do seu do Polo Amador-Moderno de circulação restrita para Cacilda Becker:

Outra estreia infeliz foi a de Raul Roulien. Infeliz na escolha da peça, ou melhor, na adaptação brasileira da peça; infeliz com a apresentação do elenco - mal ensaiado, incerto, desligado. (...) **Cacilda Becker, uma belíssima vocação teatral, cuja estreia no Teatro do Estudante foi assinalada de brilhante êxito - êxito que lhe valeu logo convites para o profissionalismo -, não revela o menor progresso.** Nem mesmo esse inteiro à vontade cênico, que se adquire com o treino (...) Por essas falhas não reparadas, Cacilda Becker ainda não entrou na inteira posse de sua personalidade artística. (...) **Bastará que cacilda Becker considere, por enquanto, sua permanência no profissionalismo como um estágio para aperfeiçoamento - e não ainda o seu momento de atriz. Esse momento virá a seu tempo, se não esmorecer.** Porque tem talento, beleza - e, a seu favor, uma esplêndida mocidade, que lhe faculta tempo para realizar-se artisticamente, com serenidade e com honestidade (Maria Jacinta na revista *Vida* in Prado, 2002, p. 164-165 - Grifo meu).

No Teatro Regina fazem ainda a peça *Sururu Aqui é Mato*, mudança de nome da peça *Trio em Lá Menor*, que resultou em um processo do autor Raymundo Magalhães Jr. A temporada termina na capital no início de Abril e a companhia - com retorno de Laura Suarez - viaja em turnê por três cidades do interior do Rio - Petrópolis, Niterói e Campos. As peças apresentadas foram reprises das temporadas anteriores. Cacilda narra em seus depoimentos que foi somente nesses últimos meses, devido a um acaso em ter acesso a um texto completo de uma peça, que foi tomar mais consciência do que era *a arte de representar* no teatro.

Foi em Campos que ocorreu o primeiro contato consciente com o teatro. Percebi como me expressar com a palavra. Naquela época, os atores não recebiam o texto completo. Só a deixa. Não era possível fazer do texto um todo homogêneo. Assim aconteceu na companhia Raul Roulien, na qual iniciei (Cacilda Becker, *A Cigarra*, 1959)

Continuei fazendo teatro com Raul Roulien durante uns dois anos, **até que um dia, casualmente, fazendo uma peça em Campos, que se chamava em português *Na Pele do Lobo*, me cai o texto inteiro na mão e eu, escondida do diretor de cena, levei-o para casa, porque esse texto pertencia ao diretor do espetáculo; os atores recebiam aquelas rubricas, apenas as deixas com suas falas. Li a peça e compreendi, então, o que era representar.** Estudei meu papel, fui para o ensaio e me lembro do Raul Roulien me olhar, com uma cara de grande admiração, dizendo: ‘Deu o estalo’ Até hoje ele não sabe porque deu o estalo; porque a luz tinha acendido... **É que eu tinha lido, pela primeira vez, um texto integral e, a partir daquele dia, passei a exigir os textos, para poder estudar** (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1967).

Ao fim dessa turnê acabaria o contrato de Cacilda de um ano na Companhia Raul Roulien. Roulien quer renovar o contrato com Cacilda, então ela envia uma carta para mãe tentando convencê-la a que a deixasse renovar o contrato:

Carta de Cacilda à sua mãe

04/07/1942

Ontem era para ter sido nosso último espetáculo, mas a pedido do público vamos ficar até domingo, dando *matinée* e *soirée* todo os dias. (...) Raul deixou de usar aqueles venenos comigo (também Sadi não o envenena mais contra mim, nem Laura, nem Tosita, nem Camara). Conversamos ultimamente sempre com sinceridade. Ontem, ele me disse que, hoje, iríamos conversar muito sobre o futuro. E que, assim que terminasse essa *tournee*, eu devia entrar em negociação com o Pepe, organizar a minha vida. Ele pretende daqui ir para o Teatro Copacabana fazer quatro meses. **Eu, então, aproveitei a maré e disse-lhe, com sinceridade, que me era totalmente impossível continuar trabalhando sem ajudar você, mãezinha.** Enfim não adianta eu lhe contar o que conversamos e, sim, o que dentro de poucos dias estará resolvido. Peço-lhes que esperem com calma, tenham confiança em mim, que não tomarei mais compromisso algum que não satisfaça minhas necessidades (...). A senhora não calcula quanto coisa tem sido esclarecida, quanta intriga! Ele afastou-se completamente do Sadi e do resto da cia. Está sempre comigo. De manhã cedo, vem me arrancar da cama para que eu não durma demais. Me faz andar e, na hora do almoço, me obriga a comer. **Agora mandou dizer a você, mãe, que não se preocupe com minha saúde, porque assim que chegar no Rio vai me levar ao médico que ele costuma ir e fazer um exame geral.** Eu vi o exame dele. Só o exame custa 200\$. Ele me prometeu, sob palavra de honra... E que, depois, irei me curar com umas feriazinhas em Santos. Tenho me sentido admiravelmente. Não sinto nada e estou virando uma melancia”

(Prado, 2002, p. 168-169)

“Mas Alzira não se deixou levar pelas “boas intenções” de Roulien e exigiu que a filha voltasse para a casa no fim do contrato” (Prado, 2002, p. 169). Apesar de Alzira apoiar a filha em seguir a carreira teatral, não a agradava nem a situação financeira e nem a situação de saúde debilitada que a filha se encontrava. Cacilda não renovou o contrato e Roulien não voltou ao Teatro Copacabana. A Companhia se dissolveu alguns meses mais tarde. “Em 1942, quando Getúlio Vargas autorizou os norte-americanos a estabelecerem base militar na cidade de Natal, no Nordeste, Roulien se transformou em uma espécie de “embaixador cultural”, criando o que chamou de “Teatro de Guerra”, um grupo que entretinha os hóspedes e enviados pelos EUA” (Prado, 2002, p. 169). Então mesmo que Cacilda convencesse a mãe de renovar o contrato, não existia mais companhia. Cacilda então se encontra em Santos, desempregada. Volta à estaca zero. Experimenta sua segunda derrota no universo artístico e a primeira no campo teatral.

O que significou essa primeira experiência teatral no polo profissional-Tradicional de circulação ampla de Cacilda Becker? Pela primeira vez, experimentou a dinâmica do teatro profissional: a) ficou em cartaz por um ano de terça a domingo de duas a três sessões por dia, estreou em nove peças diferentes, trabalhou com atores e atrizes de longa data, teve papel principal em várias peças e foi dirigida por um encenador – Cacilda já havia estreado no teatro amador, mas ficara apenas duas semanas em cartaz, só agora teve uma experiência longa de fato com o Teatro podendo aprimorar-se na carpintaria teatral; b) Cacilda teve contato com diversos agentes centrais tanto do Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla quanto do Polo Amador-Moderno de circulação restrita do Rio de Janeiro e de São Paulo; c) sofreu mais uma derrota no campo artístico, pelo fato de ser trãnsfuga, não conseguiria se manter no Rio de Janeiro à espera de outro trabalho em uma outra companhia teatral, teve que voltar para Santos para ajudar a mãe com os gastos da casa; essa outra derrota contribui para que Cacilda adquirisse mais senso de jogo no universo artístico do período; d) conheceu aquele com quem viria a se casar e conseguir sair de Santos e do seio familiar definitivamente. Para terminar esta seção, cabe um depoimento de Oswaldo Sampaio – cenógrafo da Cia de Roulien, outro trãnsfuga de classe – que sintetiza bem o que foi sua primeira experiência e, indiretamente, a de Cacilda Becker e sua formação como atriz no polo profissional do teatro do início dos anos 1940:

Roulien era um homem muito difícil, imprevisível, interferia sempre erradamente (...). O senhor Pepe [irmão de Roulien e empresário da companhia] era visceralmente desonesto, com a desculpas de estar protegendo o Roulien. Além de pagar mal, vivia a esconder os pagamentos. **Eles eram uma espécie de máfia infiltrada no teatro.** Fui vítima deles; passei dificuldades até para comer pela irresponsabilidade do Roulien e do sr. Pepe. Eu fazia cenários e os figurinos da companhia com grande dificuldade, porque as limitações eram muitas. **Hoje posso aquilatar que aquilo era quase criminoso, porque eles estavam se aproveitando do nosso entusiasmo.** Eu era um estudante muito pobre que reunia tostões para poder tomar uma média e encher o estômago. Morava em hotéis, quando havia possibilidade de se pagar um, mas cansei de dormir nos teatros, entre cenários, deitado no chão. **Cacilda tinha mais facilidade, sendo mulher e bonita. Mesmo assim, passava por dificuldades. Eu me vi em situação, algumas vezes, de pagar uma média para ela... Mas ela tinha uma garra extraordinária, topava qualquer parada, era uma profissional autodidata que aprendeu a fazer teatro fazendo. Foi um produto espontâneo, como a maioria de nós. O teatro moderno brasileiro foi feito a bofetada** (Oswaldo Sampaio in Prado, 2002, p. 148).

5.3 *Trabalho fora do universo artístico, aliança matrimonial e Cacilda radialista*

Cacilda Becker volta a Santos em julho de 1942. Além da família, reencontra a boa e velha roda de amigos santistas, enquanto procura um novo emprego, como era do desejo de sua mãe Alzira. Cacilda Becker organiza sua primeira produção teatral própria, a ser estreada nos palcos santistas. Divide a produção com sua velha amiga, a jornalista Rosinha Mastrangelo, e

Miroel Silveira - depois dos confrontos houve uma reaproximação entre os dois - co-dirigia o espetáculo. A peça escolhida foi *Dias Felizes* de Claude-André Puget, peça que fizera com o TEB no Rio, e realizada em benefício da conclusão das obras do novo Hospital Santa Casa de Misericórdia - mesmo modo de produção do movimento de renovação teatral da cidade de São Paulo. Os atores e atrizes eram amadores da cidade de Santos. A peça estreou em 29 de agosto de 1942 no Teatro Coliseu Santista para uma única apresentação. Essa foi a primeira experiência de diretora de Cacilda.

Porém, o teatro amador não permitia que Cacilda Becker ganhasse dinheiro para ajudar no sustento da família. E seu velho amigo de todas horas Velsírio Martins Fontes lhe dá uma solução, arrumando-lhe um emprego fora do universo artístico que lhe pagava bem. “Cleyde já estava trabalhando como secretária no escritório de corretagem de seguros da *V. Fontes & Cia.* A partir de setembro, Velsírio conseguiu uma vaga de caixa para Cacilda na *Cia. de Seguros Panamericana*, na capital São Paulo” (Prado, 2002, p. 172). Cacilda Becker escolheu residir em São Paulo, entre outros motivos porque tinha começado de fato o namoro com Tito Fleury enquanto esteve em Santos e, sem perderem tempo, haviam combinado de morar juntos na capital. A passagem de Cacilda por Santos não dura sequer três meses, em setembro arrumou as malas e foi morar em São Paulo com um emprego de secretária e uma casa que dividiria com seu namorado. Santos já havia ficado pequena para os desejos de Cacilda.

Ao deixar a companhia de Raul Roulien em 42, chamada pela **mamãe, que não queria mais que eu fizesse teatro porque a vida era extremamente penosa**, eu fixei residência em São Paulo. Lá, fui trabalhar como caixa no escritório de seguros de um amigo nosso santista, Alziro Martins Fontes, irmão do poeta Martins Fontes, que eu conhecia de menina daquela **roda de jovens artistas santistas** e ele me colocou no escritório dele como caixa dessa companhia de seguros (Cacilda Becker, *MIS*, 1967)

Cacilda Becker vai morar com Tito Fleury, mesmo sem uma aliança matrimonial oficial em um prédio da rua Visconde do Rio Branco, 97. O prédio estava em vias de ser engolido pelo grande projeto de reurbanização do centro de São Paulo - o Plano das Grandes Avenidas -, implantado pelo então prefeito Prestes Maia. O prédio já estava quase todo desocupado, vazio e rangia. Tito Fleury assim descreve esse primeiro momento junto a Cacilda Becker na cidade de São Paulo: “Fui visitá-la em Santos, reatamos o conhecimento e veio o namoro; ela resolveu vir para São Paulo e foi morar comigo na Avenida Rio Branco (...) Ali ficamos uns dois anos. Alugamos um apartamento com um quarto e um banheiro; comíamos na rua” (PRADO, 2002, p. 173). Tito e Cacilda se tornaram frequentadores assíduos de espaços da vida cultural da

cidade, como relata o ex-diretor dos Diários Associados, produtor cultural e amigo do casal, Fernando Severino: Cacilda era uma garota do século XX. Por volta de 1942, tínhamos uma certa amizade, porque nos encontrávamos com frequência num local que era ponto de encontro de artistas, a Pensão de Tia Maria, na rua 24 de Maio, 64, em frente ao Teatro Santana, onde se apresentavam grandes companhias, como as de Dulcina e Jaime Costa. (...) Houve um dia que fomos juntos ao cinema, no Art Palácio (PRADO, 2002, p. 173).

Foi Tito quem apresentou a Cacilda, nesse período, o grande astro francês Jean Sablon. Em São Paulo o francês atuava em rádios e na noite, ambos muito frequentados por Tito Fleury, fluente no francês - como era comum entre os jovens de classe média na época, como já vimos. Sablon se encantou por Cacilda e convidou-a em fevereiro de 1943 para ser “mestre de cerimônia” no programa que apresentava na Rádio Cultura. Golpe de sorte para Cacilda, porque nesse mesmo mês ela havia sido demitida da seguradora da família Martins Fontes, em suas palavras, por “incapacidade para o cargo”.

Mamãe me obrigou a largar o teatro, porque as condições de vida eram as piores possíveis e imagináveis. Fui ser caixa de uma companhia de seguros em São Paulo. Todos os dias fechava o expediente às três horas, sob o protesto dos credores e pagadores, pois necessitava de horas para fazer as contas que sempre me davam a sensação de que faltava ou sobrava dinheiro. Seis meses depois fui despedida por incapacidade para o cargo (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

Jean Sablon me pegou pela mão e me levou à Rádio Cultura, onde passei a ser mestre de cerimônias nos seus programas. **Meu horizonte começou a clarear enquanto dentro de mim sonhava o teatro** (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

Dos vinte e dois aos vinte e sete anos, no período de 1943 a 1948, por cinco anos, Cacilda Becker trabalhou em rádios, junto com seu namorado e depois marido Tito Fleury em diversas emissoras, principalmente nas paulistas, mas também em uma carioca. O rádio é, assim, o terceiro universo artístico que Cacilda se insere, depois da dança e do teatro. Essa atividade profissional artística de Cacilda, menos ainda do que a dança, não foi analisada por seus intérpretes, talvez por um preconceito pelo fato de o rádio ser uma “arte de segunda categoria”, “indústria cultural”: eu defendo que sua atuação no rádio é central para compreendermos sua trajetória nesses anos de aprendizagem no universo artístico. Cacilda já chega no Rádio com certa experiência de palco que lhe deu um trunfo; inseriu-se no universo do rádio nos anos 1940 na cidade de São Paulo, onde a atividade estava em expansão, abrindo-lhe muitas oportunidades e lhe proporcionando mobilidade social até então não conhecida pela

jovem artista. Foi a primeira vez que ela teve estabilidade financeira dentro de um universo artístico.

O rádio significou: sustento econômico; experiência profissional artística em um Polo Profissional de circulação ampla; desenvoltura e técnica vocal conseguida em diversos programas diários que apresentava nas rádios; experiência técnica teatral ao atuar como rádio-atriz; foi primeira e única vez que Cacilda atuou como dramaturga em peças teatrais radiofônicas, conseguindo assim maior consciência de textos teatrais; sociabilidade no universo artístico de São Paulo e do Rio; estabilidade econômica para poder atuar nas companhias amadoras teatrais sem remuneração; estabilidade econômica em poder voltar a qualquer momento nos intervalos em que atuava nas companhias profissionais teatrais. O Teatro ocupava talvez o último nível de hierarquia no universo artístico dos anos 1940: muitos dos radialistas eram oriundos de classes populares e os ouvintes certamente eram as classes mais baixas. A rádio foi mais um dos caminhos que a jovem trãnsfuga de classe tinha no universo dos possíveis para se inserir no meio artístico.

O quadro a seguir reconstitui a trajetória de Cacilda Becker no rádio. No período de 1943 a 1948, ela trabalhou em cinco rádios paulistas e uma carioca; assumiu funções de locutora, rádioatriz e redatora:

Tabela 17 - Trajetória radiofônica de Cacilda Becker

Data	Emissora de Rádio	Função	Cidade
1943 (<i>Fevereiro a Maio</i>)	Rádio Cultura	Mestre de cerimônias nos programas de Jean Sablon	São Paulo
1943 (<i>Maio a Julho</i>)	Difusora de São Paulo	Rádioatriz	São Paulo
1943 (<i>Julho</i>) a 1944 (<i>Setembro</i>)	Difusora e Rádio Tupi dos Diários e Emissoras Associados	Rádioatriz e Locutora	São Paulo
1945 (<i>Junho</i>) a 1946 (<i>Julho</i>)	Rádio América	Rádioatriz, Locutora e Redatora	São Paulo
1946 (<i>Agosto a ?</i>)	Rádio Nacional	Redatora	Rio de Janeiro
1948 (<i>Janeiro a Agosto</i>)	Rádio Bandeirantes	Rádioatriz e Locutora	São Paulo

Fonte: Elaboração própria. Informações retiradas de Prado, 2002.

Sua primeira atuação na Rádio Cultura, já lhe abriu diversas portas no universo cultural da cidade de São Paulo. Saíram reportagens sobre Cacilda em diversas revistas e jornais do

período: Guia Azul, Carioca (“uma garota do século XX, agora surge como gentil *announcer* do programa de Sablon”) e na revista Ilustração de março. Esta última descreve Cacilda Becker em um encontro ocorrido no Hotel Esplanada - um dos mais chiques da capital. A descrição é bem diferente da menina acanhada do depoimento acima de Alfredo Mesquita. Havia passado pouco mais de um ano e era outra ocasião, mas as diferenças de percepção de representação desse jornalista e de Alfredo são quase opostas. Aqui Cacilda aparece com um “desembaraço sem par” como um “tipo bem francês” e naquele momento em São Paulo era o estilo de vida das elites francesas que era perseguido pelas elites ilustradas paulistanas:

No ângulo final do Viaduto do Chá, divisei três figuras conhecidas: de um lado, um moço de estatura alta e corpo cheio - era Tito Lívio Fleury Martins, locutor da Rádio Cruzeiro do Sul -; de outro lado, um rapaz mais baixo e de óculos - Plínio Freire Campelo (publicitário) -; a terceira figura, colocada entre Tito e Plínio, era **Cacilda Becker, o cartaz feminino do dia; bem diz Jean Sablon: “Todos falam de Cacilda”. (...) Cacilda é um tipo bem francês. Atenciosa, delicada, brinda-a um desembaraço sem par; é quase teatral em suas atitudes e no falar.**

- Apartamento 112. batemos à porta. (...) surge Jean Sablon, com um amável “*bonsoir!*”, seguida de um “que calorrrr”... Jean, se bem que falando regularmente português, ainda encontra muitas dificuldades em exprimir-se no nosso idioma. E por isso aquela reunião foi *très originale*: falou-se de tudo e mal de todos, em quatro línguas. (...) Cacilda, a um canto, segurava um copo de gin; levantando a cabeça, despedia a fumaça, que ia subindo, devagar... De repente tornou-se o assunto da prosa. Comentou-se a sua atuação na Rádio Cultura, como locutora do programa de Sablon. Relembra-se as exclamações do auditório a seu respeito. **Cacilda diz que não tem medo das plateias. Que no palco da Cultura age como se não existisse assistência.**

- “**sei que muita gente não é capaz de fazer o que faço...**”

(Genperfil para a *Revista Ilustração* de Março de 1943 in Prado, 2002, p. 174-175).

“Em maio de 1943, Cacilda teve sua primeira oportunidade de atuar como radioatriz, pela emissora Difusora de São Paulo. Nicolau Tuma, pioneiro nas rádios paulistas, contratou-a para o radioteatro da manhã, transmitido pela PRF-3” (Prado, 2002, p. 176). Em julho de 1943, a carreira da iniciante rádioatriz Cacilda Becker ganha impulso intervisto: Assis Chateaubriand, o magnata dos Diários e Emissoras Associados, adquire o controle da Difusora, que passa a integrar a maior cidade latino-americana de rádio, com 28 estações. Chatô amplia as instalações da difusora e ali sedia a Radio Tupi, PRG-2. O complexo do Alto do Sumaré é batizado com o pomposo nome de Cidade do Rádio, copiado evidentemente a famosa *Radio City* estadunidense. Cacilda é absorvida no *cast*, agora único, dos Diários e Emissoras Associados, trabalhando ora na Difusora ora na Rádio Tupi, para o qual também é admitido seu namorado Tito Fleury (Prado, 2002, p. 176). É a primeira vez que o casal trabalhava junto profissionalmente.

De meados de 1943 até setembro de 1944, esteve imersa em trabalho integrando o exército profissional que punha em ação a fábrica de sons na Cidade do Rádio. O complexo formado pela Difusora e Tupi era composto por vários estúdios com equipamentos avançados

e um auditório para 200 pessoas. Cacilda atuava como locutora e radioatriz. Na difusora integrava o elenco de Octávio Gabus Mendes, um inovador das radionovelas e radioteatro. Cacilda era escalada para diversos programas na Rádio Tupi e Difusora, alternadamente. Durante mais de um ano Cacilda trabalhou diariamente como locutora, radioatriz e atuando em quadros diversos nos seguintes programas:

Na Difusora:

Diariamente às 16h30 - *Romance Valéry*, como cartomante analisando mãos de ouvintes.

Diariamente às 17h - *Teatro Ivany* (Ribeiro), um “teatro cego”.

Quintas às 21h - *Grande Teatro*, radioteatro.

Domingos às 21h - *Cinema em Casa* - um “cinema sem imagens”.

Na Tupi:

Diariamente às 13h30 - *Bocado de amor*, locutora.

Terças às 21h30 - *Instantâneos Sinfônicos Shenley*.

Segundas às 22h - *Inspiração*.

Cacilda era, no entanto, apenas uma no mar de vozes que disputavam a simpatia do ouvinte: O time era enorme: Tito Fleury, Geraldo Castilho, Lourdes Maias, Homero Silva, José Rubens, Dionísio Azevedo, Heitor de Andrade, Cassiano Gabus Mendes, as irmãs Daisy e Gessy Fonseca e muitos outros... Inclusive Maurício Barroso que vai trabalhar mais tarde com Cacilda Becker no TBC.

Mas não demorou muito para que Cacilda Becker trocasse o império de Chateaubriand por uma nova aventura teatral. Em setembro de 1944 ela e Tito embarcaram para o Rio de Janeiro, contratados pela recém formada Cia. de Comédia de Bibi Ferreira – mais uma experiência teatral intermediada por Miroel Silveira, que era o diretor artístico da Companhia de Bibi. Antes disso Cacilda Becker e Tito atuaram no Grupo Universitário de Teatro em São Paulo no ano de 1943 e 1944, porém sem se desligarem dos Diários e Emissoras Associadas (Essas duas experiências teatrais serão analisadas nas próximas sessões), mas agora era uma companhia profissional e necessitava de um contrato, e a diretoria das Emissoras Associadas cederam aos “dois astros do firmamento radiofônico brasileiro, Tito Fleury, o criador do *Homem-pássaro*, e Cacilda Becker, locutora e radioatriz – cuja voz e graça encantam milhares de ouvintes” –, se afastaram doze meses da rádio para assinar o contrato com a Companhia de Bibi Ferreira” (Diário da Noite, SP, 18/09/1944). O salário para atuar na companhia Bibi era

igual ou maior do que ela ganhava na rádio: Cr\$ 3.500. Pouco antes da partida uma surpresa: Cacilda estava grávida! O momento era o menos propício. Tito comenta sobre o caso: “naquele tempo não havia muitos métodos para não engravidar. Fomos, então, consultar um médico para fazer uma raspagem. Mesmo porque ‘ficaria muito feio’, ela dizia. ‘Como é que vamos ter um filho? Não somos casados!’ Nesse ponto eu era meio preconceituoso e também achei que não iria dar certo. Hoje, me arrependo” (PRADO, 2002, 191).

Veremos na seção seguinte que Tito e Cacilda abandonaram a companhia de Bibi Ferreira em maio de 1945, antes do contrato de doze meses chegar ao fim, por atritos com a dona da companhia. O casal recomeçava outra vez, em São Paulo. O apartamento em que moravam havia sido demolido, então Tito voltou para a casa dos pais no bairro paulistano de elite Itaim Bibi. Os pais de Tito não aceitaram que eles morassem juntos sem uma aliança matrimonial oficial. Cacilda vai morar na Pensão São Jorge, na rua Dona Veridiana. As pensões constituíam uma boa opção para estudantes, pessoas em trânsito, enfim, para quem desejasse casa e comida a custo acessível. “Sem contrato com a Diário e Emissoras associados, e precisando trabalhar, em meados de 1945, o casal é contratado pela Rádio Cosmo, PRE-7, recém adquirida pelo empresário santista Carlos Bacará (também dono da Atlântica, de Santos), passando a se chamar Rádio América” (Prado, 2002, p. 204).

Cacilda volta novamente para a profissão de radioatriz e locutora. Além de interpretar a radionovela *Caminho do Céu*, de José Roberto Penteadó, Cacilda tem agora um programa só seu: o *Consultório Amoroso*, “um programa feminino de variedades, música, entrevista, dicas e conselhos médicos (a cargo de um especialista no tratamento do coração das mulheres, o terceiranista de Medicina na USP e futuro compositor de sambas Paulo Vanzolini)” (Prado, 2002, p. 205). Uma colega de Cacilda do GUT, Maria José Carvalho, foi parar também no microfone da Rádio América no programa *Consultório Amoroso*, para cantar canções francesas.

Porém, o que quero destacar são os programas de Cacilda Becker na Rádio América, *Fantasia* e *Os Mais Belos Contos Universais*, programas de teatro infantil, nos quais ficava responsável pela dramaturgia. Tito Fleury relata o cotidiano da atividade de Cacilda Becker como dramaturga: “Me lembro que Cacilda escrevia um teatrinho infantil, três vezes por semana (*Fantasia* e *Os mais belos contos universais*. Não representava, apenas escrevia. Tinha ideias fantásticas. Dia sim, dia não, fazia umas pecinhas de 15 minutos, no joelho, escritas em cima da hora. Tinha dias que ela acordava e dizia: ‘Puxa, estou com a cabeça ruim, não vou conseguir fazer a peça’. Quando chegava lá pelo meio-dia, dava um estalo e ele dizia: ‘Me lembrei de uma coisa’” (PRADO, 2002, , p. 204). Essas atividades como dramaturga, certamente contribuíram para aprimorar a arte teatral de Cacilda Becker, conferindo-lhe maior

domínio no estudo do texto nas encenações. Nenhum intérprete de Cacilda valoriza esse aspecto de Cacilda como dramaturga radiofônica. E além de adaptar peças já existentes, ela criava novas peças a partir de contos infantis e conteúdos da história mundial e brasileira – herança do bom diploma escolar da Associação José Bonifácio. Cacilda era uma escritora exímia. Infelizmente, não encontramos na pesquisa nenhuma dessas suas peças radiofônicas, mas percebe-se o domínio da técnica da escrita em sua atividade epistolar.

Fui para São Paulo trabalhar em rádio fazendo um programa para crianças, adaptando histórias infantis e História do Brasil. Essas histórias eram radiofonizadas? A história do Brasil era uma das coisas mais destituídas de encanto durante todo o período que fui estudante. Era uma matéria massuda e sem encanto com os professores apresentando nossos homens como personagens desinteressantes. **Achei que alguma coisa deveria estar errada, e no meu programa de rádio pintava aqueles homens como personagens teatrais, imaginando facilitar o caminho da criança na História do Brasil**” (Cacilda Becker, *MIS*, 1967).

Nesse período Cacilda Becker recebe uma proposta da Atlântica Cinematográfica para ser protagonista em sua nova produção com a expectativa de começar as filmagens no Rio de Janeiro em Agosto. Tito conta que recebeu uma ligação de Celso Guimarães convidando Cacilda para participar da película. “Celso era um dos *speakers* e radioatores mais famosos do *cast* da Rádio Nacional, além de ter sido galã em películas da Cinédia e da Atlântida” (Prado, 2002, p. 215). O universo radiofônico abriu oportunidade para Cacilda ser atriz de cinema. Licenciados da Rádio América, ela e Tito partiram para o Rio de Janeiro em agosto. Novamente, para tentar uma carreira artística no Rio de Janeiro, Cacilda acabara de enfrentar mais uma experiência traumática de aborto – o segundo.

Mais uma vez no Rio de Janeiro (quarta vez de Cacilda na capital federal) e agora para sua quarta inserção no universo artístico, o cinema, Cacilda e Tito alugam um quarto num hotel bem modesto - Hotel Tiradentes, na Praça Tiradentes. Cacilda começa os ensaios e gravações do filme da Atlântida (a experiência de Cacilda no cinema será analisada na seção seguinte) e Tito Fleury começa a trabalhar na Rádio Tupi/Tamoio, como galã de novela esportiva do Ari Barroso. Em São Paulo, ganhava Cr\$ 500 e no Rio, Cr\$ 1500. É nesse período que Tito e Cacilda – ambos ganhando melhor do que em São Paulo – planejam finalmente o casamento e a compra de um apartamento. Porém, o dinheiro não era suficiente, e com boa experiência em rádios paulistas, o casal se envolveu na criação da Companhia Nacional de Propaganda, que propunha produzir programas e publicidades para rádios. Tito se transforma no chefe de escritório e Cacilda escrevia programas para vender às emissoras radiofônicas cariocas. Entrou no ar em uma emissora de rádio uma série que havia sido inteiramente criada por ela: *Uma*

Velha Amizade, integrando Teatro Variado Neocid, era transmitida pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, aos domingos, e abordava “todos os assuntos que interessam às filhas de Eva” (PRADO, 2002, p. 221). No entanto a Companhia Nacional de Propaganda que dera certo nos primeiros meses acabou não vingando e sequer chegou a sobreviver ao ano de 1946.

As filmagens do filme para Atlântida de Cacilda no Rio encerraram no final de 1946. Em Janeiro de 1947, Cacilda e Tito, ainda no Rio, voltam para uma companhia teatral, são contratados pela Companhia *Os V Comediantes*, que Miroel Silveira chefiava no momento. Os V Comediantes estavam localizados no pólo profissional e moderno/erudito ao mesmo tempo (A experiência de Cacilda nos Comediantes será analisado na seção seguinte). A primeira temporada dos Comediantes que o casal participa é no Teatro Municipal de São Paulo. Aproveitam esse momento para finalmente se casarem. Em 15 de março de 1947, depois de cinco anos juntos, ocorre a cerimônia de casamento, “a atriz foi entregue pelo seu tio Paulo a Tito Fleury no altar da Basílica de Nossa Senhora Aparecida em Aparecida do Norte. Foi um casamento discreto: apenas as famílias dos casais estiveram presentes. Isso foi mais para acalmar os ânimos da família Fleury, conta Tito. Depois disso eles podem finalmente morar na casa dos Fleury juntos na Rua Paes Araújo, no Itaim Bibi” (Prado, 2002, p. 240). Durante a temporada dos comediantes em São Paulo, Cacilda e Tito residem na casa dos pais de Tito. Depois disso, voltam ao Rio de Janeiro para nova turnê com os Comediantes e, em seguida, retornam para São Paulo em Janeiro de 1948, após a falência da Companhia.

Em 1948, novamente em São Paulo e residindo na casa dos pais de Tito, no Itaim Bibi, a relação do casal já se desgastava com vários atritos, que aumentaram quando foram morar na casa dos pais de Tito. O casal procura novamente emprego nas rádios, porto seguro financeiro de muitos anos. Cacilda Becker é contratada como radioatriz em uma emissora em que não havia ainda trabalhado, a Rádio Bandeirantes. Como veremos na seção seguinte, 1948 é o ano em que Cacilda Becker finalmente se estabilizará no universo teatral. Nesse ano ela é contratada como professora da recém criada Escola de Arte Dramática (EAD) e passa a ser a primeira atriz profissional remunerada do recém criado TBC. Cacilda começa dar aulas na EAD em 12 de maio de 1948, mas a escola não a remunerava o suficiente, por isso ela precisava continuar como radioatriz na Rádio Bandeirantes. Apenas quando é contratada pelo TBC para atuar na estreia na peça *A Mulher do Próximo* – em 11 de outubro de 1948 – é que ela pediu licença da Rádio Bandeirantes. Sua amiga Dayse Fonseca tem um relato sobre esse episódio:

Estávamos novamente juntas na Rádio Bandeirantes, na Líbero Badaró. Cacilda estava eufórica. Finalmente, ela iria viver a grande aventura do teatro de verdade. Mas estava presa a um contrato na rádio que a impedia de tomar parte em qualquer outro espetáculo. E, com um ar quase infantil, lembro-me de quando entrou certa tarde na sala para pedir, emocionada e com marcas de cansaço no rosto, para que

Rebello Júnior, então diretor-presidente da Bandeirantes, consentisse que ela participasse dos espetáculos do TBC, quebrando a cláusula do contrato. E, como não perdia uma parada, a cláusula foi quebrada” (City News, 5/1969 in Prado, 2002, p. 1969)

Ela recebeu um valor fixo pela participação na peça - um contrato de longo prazo acabaria vindo, mas algum tempo depois (como veremos na seção seguinte). O TBC acabaria por afastá-la completamente de suas atividades radiofônicas, apesar de o rádio ter sido importantíssimo para a trajetória de Cacilda havia chegado a hora de dedicar-se totalmente ao teatro que ela realmente gostaria de fazer, e com uma remuneração que permitisse uma dedicação exclusiva. Mas nas próximas seções, vamos acompanhar as experiências teatrais no Polo Amador-Moderno de circulação restrita e do Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla para ver como foi possível Cacilda chegar no TBC.

5.4 *Cacilda Becker no “movimento de renovação teatral” da cidade de São Paulo: experiência no Grupo Universitário de Teatro*

No início do ano de 1943, Cacilda Becker trabalhava na “Cidade do Rádio” que pertencia ao “Diário e Emissoras Associados”, quando é convidada para participar da primeira formação do Grupo Universitário de Teatro – principal grupo amador ao lado GTE na “renovação” do teatro em São Paulo. Essa seria a primeira participação de Cacilda Becker no “movimento de renovação teatral” da cidade de São Paulo: como atriz de um dos principais grupos do Polo Amador-Moderno de circulação restrita teatral de São Paulo. Essa experiência significava também para Cacilda a volta aos palcos, depois das experiências cariocas com o TEB e Raul Roulien. Primeira experiência teatral na cidade de São Paulo, terceira em sua trajetória teatral e segunda no Polo Amador-Moderno de circulação restrita.

O GUT, como vimos era um grupo de estudantes da Faculdade de Direito e da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, liderados por Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado – professor da FFCL-USP –, que vinham ensaiando desde maio de 1943 para estreiar três peças que representavam seu “resumo evolutivo da dramaturgia brasileira”: *Auto da barca do inferno* de Gil Vicente (Cacilda no papel de Brízida Vaz); *O irmão das almas* de Martins Pena (No papel de Eufrazia) e; *Pequenos serviços em Casa de Casal* de Mário Neme (Papel de Alzira). Cacilda Becker e Tito Fleury, também estudante de direito da USP, foram convidados a integrarem o GUT. Décio de Almeida Prado, afirma que “quem me falou da Cacilda foi Waldemar Wey”, integrante do GUT, “Ele me disse que ela estava livre e poderia trabalhar, sem ganhar” (PRADO, 2002, p. 180). Cacilda Becker era uma trãnsfuga de classe em

meio a todos aqueles estudantes da Faculdade de Direito e da Faculdade de Filosofia. Na biografia de Luís André do Prado e depoimentos dos membros do GUT, o convite de Cacilda Becker para integrar o GUT aparece como um acaso, mas não podemos esquecer de pelo menos três motivos que poderiam ter contribuído para seu ingresso no GUT: a) Décio certamente sabia da passagem de Cacilda no movimento modernizador do teatro no Rio de Janeiro: TEB; b) Décio assistiu a atriz na temporada da Companhia Raul Roulien no Boa Vista em 1941; c) Cacilda estava morando com Tito Fleury, estudante da Faculdade de Direito e provavelmente colegas dos membros do GUT.

Um dos trechos do texto de Décio de Almeida Prado, *Cacilda: Paixão e Morte*, reconstitui esse primeiro contato de Cacilda com o GUT de como viera a conhecer a atriz e trata dos primeiros ensaios de Cacilda no GUT – o trecho é revelador de como o crítico via as rádioatrizes:

Conheci-a pessoalmente em 1943, ao organizar uma companhia amadora sob os auspícios da Reitoria da Universidade de S. Paulo. Waldemar Wey, ainda dividido entre o teatro e a advocacia, que infelizmente para nós terminou por predominar, falou-me de Cacilda. Ela se achava livre de compromissos, após a sua curta experiência profissional. **Tinha 22 anos e vivia obscuramente como atriz de rádio-teatro** (Décio de Almeida Prado in FERNANDES;VARGAS, 1983, p. 90).

Já nos ensaios “Cacilda se mostrava superior aos outros amadores” nas palavras de Décio. Não podemos esquecer que Cacilda Becker, diferente de seus colegas amadores, possuía quase dois anos de experiência teatral (nos polos amador e profissional), além de sua experiência na dança em Santos e nas rádios paulistas como locutora e radioatriz. Já nos ensaios, Cacilda conquistou de vez o chefe do movimento de renovação teatral e futuro crítico de teatro.

O GUT estreou em 24 de julho, na cidade de São Carlos e, nos meses seguintes, percorreu outras quatro cidades do interior: Araraquara, Piracicaba, Marília e Bauru. Os atores nada recebiam além de uma diária. Estavam acompanhados por um professor ou pelo reitor da USP, Jorge Americano, que falava da importância do Fundo de Pesquisas que financiava o grupo. Em 19 de outubro apresentaram no Teatro Municipal, sob auspícios da Sociedade de Cultura Artística. Era a primeira vez que Cacilda se apresentava no palco do Municipal, o que era um grande feito (pouquíssimas pessoas de sua origem social conseguiram essa façanha).

Com a última récita no Municipal, o GUT concluiu sua temporada considerando a missão cumprida: o dinheiro investido na produção havia sido integralmente retornado aos cofres do Fundo Universitário. Dois dias depois, Alfredo Mesquita, criador do GTE, promoveu em sua casa um encontro entre os integrantes dos dois grupos amadores para uma ceia, para

comemorar o sucesso da temporada - como era de praxe entre os grã-finos de São Paulo. Em meio ao luzes de velas que dava à prosa um élan sugestivo, o cronista Blim da *Folha da Noite* (Bilm era a assinatura de Irene de Bojano, membro do Grupo de Teatro Experimental) registrou uma presença especial: “Vinícius de Moraes, excelente poeta, revelou-se também cantor: fez-se ouvir em lindas canções de nosso folclore, interpretando ainda muito bem os negros *spirituals*, com uma voz romântica e agradável” (PRADO, 2002 p. 185). Aqui lembra as rodas de Santos em que Cacilda participava. Alfredo Mesquita destaca a participação de Cacilda nesse jantar “nessa noite reatei relações com Cacilda, **muito mais desembaraçada, senhora da situação, guardando porém toda sua adorável simplicidade, naturalidade e alegria**” (MESQUITA, 1950, p. 14 - grifo meu). Afinal, Cacilda Becker já estava acostumada a essas reuniões da elite ilustrada desde sua sociabilidade em Santos.

E foram essas as apresentações do GUT no ano de 1943. Cacilda se volta para sua profissão como radialista na Digusora e Tupi. Em junho de 1944, Cacilda volta novamente ao GUT para uma apresentação da peça *Pequenos Serviços em casa de Casal*, de Mário Neme, em benefício dos prisioneiros de guerra franceses. Essa foi sua segunda participação no GUT, encerrando sua primeira participação no Polo Amador-Moderno de circulação restrita de São Paulo. Os depoimentos de Cacilda Becker sobre essa experiência no GUT são reveladores: apesar de reconhecer a importância dessa experiência para sua trajetória teatral, afirma que no momento em que fez a peça não chegou a adquirir consciência dessa importância e que não se interessava por esses textos.

Particpei do Teatro Universitário, com Décio de Almeida Prado. **Não cheguei a adquirir aí a consciência de problema porque não me interessava pelos textos de Gil Vicente e Martins pena. Só mais tarde compreendi o valor dessa experiência** (Cacilda Becker, A Cigarra, 1959).

[Em 1943] fazia o meu trabalho teatral com o grupo Universitário de Teatro, dirigido pelo Décio de Almeida Prado, da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, que **foi a minha primeira experiência séria de teatro, não contando a minha estreia no Teatro Estudante do Brasil**. Eu passei a fazer com Décio de Almeida Prado o teatro de Gil Vicente e Martins Pena e muito bem acompanhada e educada pelos diretores desse grupo que na ocasião eram Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado e o nosso pintor lá de São Paulo, Clóvis Graciano que era o cenógrafo deste. O reitor da universidade era o Jorge Americano. **Fazíamos esses espetáculos e foi a minha primeira base que eu tive para o desenvolvimento teatral, foi nesse teatro de estudantes universitários. Foi muito importante no começo da minha carreira** (Cacilda Becker, MIS, 1967).

Em depoimento de Décio de Almeida Prado concedido ao biógrafo de Cacilda, ao comentar essa primeira experiência de Cacilda no GUT, destila dele um preconceito social

muito grande sobre ela: Prado marca sua diferença social pelo título universitário e chega a afirmar que “Cacilda não era uma pessoa de cultura”:

Ela achava meu repertório meio estranho. Gostava mais do que tinha feito no Rio de Janeiro, com o Teatro do Estudante: peças ligeiras, comédias francesas escritas para serem representadas por gente jovem. Então, insistia comigo para que fizéssemos comédias mais leves, de mais repercussão junto ao público, como eram também as que tinha feito com Roulien. **Eu tinha uma formação universitária, queria fazer coisas mais difíceis. Cacilda não era uma pessoa de cultura, mas era muito intuitiva, muito viva e desse lado ia muito bem.** Era uma principiante; não propriamente técnica, porque já tinha alguma experiência. Nunca houve problema de disciplina de trabalho. Não era estrela; aliás, não havia estrelas naquele conjunto (Décio de Almeida Prado in Prado, 2002, p. 186 - Grifo meu).

A próxima apresentação de Cacilda no GUT ocorre quase um ano depois da apresentação na casa do adido cultural, em março de 1945. De setembro de 1944 a abril de 1945, Cacilda Becker esteve na Companhia Bibi Ferreira (que será analisada na seção seguinte). Na ocasião do encerramento da temporada de Bibi Ferreira no Teatro Boa Vista em São Paulo, houve o Grande Festival de Bibi Ferreira – um show de variedades. Além de números de canto de Bibi Ferreira, de *sketches* humorísticos a cargo de Miroel Silveira, foram encenadas três peças de um ato: *Antes e Depois*, *Mãe Benta*, ambas de Carlos Laje, e *Pequenos serviços em casa de casal*, apresentada pelo GUT de Décio de Almeida Prado. “Fizemos esse espetáculo junto com a Bibi, por influência da Cacilda. Foi um dia só, uma coisa extra”, relata Décio (PRADO, 2002, p. 202). Cacilda se reaproximará do GUT, ao mesmo tempo que se afastará da Cia. de Bibi Ferreira, última companhia do Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla em que trabalha, saindo após vários atritos. Isso demonstra que nesse período Cacilda já pendia mais para o teatro feito no Polo Amador-Moderno de circulação restrita.

Como vimos, em maio de 1945, Cacilda e Tito saem da Companhia de Bibi Ferreira e recomeçam a vida em São Paulo. Nesse momento é que se consolida a reaproximação de Cacilda Becker com o GUT, o que já rendia um novo espetáculo, que começou a ser ensaiado em abril do mesmo ano, sem Cacilda. Porém, ela conseguiu se integrar aos ensaios e participar do espetáculo seguinte do GUT. Dessa vez, apenas Cacilda participava, Tito se dedicava apenas as emissoras de rádios. A peça era novamente de Gil Vicente: *A Farsa de Inês Pereira*, em adaptação de Décio que incluía também *A farsa do escudeiro*. Em outubro, Cacilda Becker estreia como protagonista de *A Farsa de Inês Pereira e do Escudeiro* pelo GUT, como Inês Pereira. A matéria do Jornal de S. Paulo de 7 de outubro, anunciando a estreia do espetáculo, é reveladora da sociabilidade de ensaios do GUT:

Vinte pessoas reunidas em torno de um diretor de cena jovem e bem humorado: assim é o Grupo de Teatro Universitário. Ensaios no Teatro Municipal, ensaios nos ateliês de pintores amigos, na casa dos próprios artistas, este teatro de moços para gente que queira ver bom teatro cresceu com o esforço conjunto deste

ovens e de Décio de Almeida Prado. Treinaram, ensaiaram desde Abril até agora. No dia 10 de outubro, no Teatro Municipal, darão um espetáculo em benefício do Educandário Santo Antonio, de Campos do Jordão (Jornal de S. Paulo - 07/10/1945 - Prado, 2002, p. 206)

A verba veio mais uma vez do fundo de pesquisas da USP, que não estava muito bem financeiramente e seu elo com o GUT acabou após essa apresentação. O espetáculo ainda tinha a peça *Amapá* de Carlos Lacerda, da qual Cacilda não participava. Estreou no Municipal numa quarta-feira, 10 de outubro, cercada por boa divulgação. Mas a crítica não demonstrou entusiasmo. O Próprio Décio não guardou avaliação positiva desse segundo espetáculo: “não funcionou muito bem, embora Cacilda tenha feito bem seu trabalho, mas foi inferior a Brízida Vaz” (PRADO, 2002, p. 207). O espetáculo foi reprisado no domingo e em vespéral no Teatro Coliseu, em Santos, por iniciativa de Cacilda, e assim encerrou a temporada. Essa é a terceira vez que Cacilda apresenta um espetáculo teatral na cidade de Santos: em 1941 com a Companhia Roulien; em 1942 com produção própria e agora em 1945 com o GUT. Essa apresentação demonstra também a influência de Cacilda no GUT – além de protagonista, já era a segunda vez que Cacilda encontrava um espaço para o Grupo se apresentar.

Em maio de 1946, Cacilda volta a se apresentar com o GUT em um evento emblemático do grã-finismo em que o Grupo estava envolvido. “A apresentação nesse ano não foi em um palco teatral, mas na residência do casal Carlton e Elizabeth Sprague-Smith, ele adido cultural americano em São Paulo. Em uma das várias festas de despedida oferecidas à “sociedade paulistana” pelo casal, que retornaria a seu país natal. O GUT representou *A farsa de Inês Pereira e do Escudeiro*. Segundo Décio, foi ali, na sala dos Sprague-Smith, que o espetáculo logrou seu melhor resultado: “um dos representantes me disse num aparte curioso: ‘este São Paulo é engraçado, os amadores fazem teatro profissional e os profissionais fazem teatro amador’, registrou o cronista, crítico de teatro e professor da USP Paul Vanorden Shaw no Estado de S. Paulo em 17 de maio” (Prado, 2002, p. 214). Mais duas apresentações da peça *A Farsa de Inês Pereira e do Escudeiro* são feitas em locais inusitados nesse ano de 1946: em 15 de Julho na sede da União Cultural Brasil - Estados Unidos em 17 de Julho uma apresentação em benefício dos *Friends Relief Service* localizado na Europa - acompanham o programa, *Mofina Mendes e Todomundo e Ninguém*, do outro grupo amador do movimento de renovação *English Players*.

Após essas apresentações em 1946, Cacilda Becker só voltará a trabalhar com o GUT em novembro de 1948 na peça *O Baile dos Ladrões* de Jean Anouilh, entreia do GUT no recém criado Teatro Brasileiro de Comédia (será analisado na seção seguinte). Cacilda Becker

trabalho com o GUT durante toda sua existência atuando em todos espetáculos do grupo - menos na peça *Amapá* -, de 1943 a 1948, ocupando o papel de principal atriz do grupo.

Fiz rádio até 1946, e em 46 assinei novo contrato com o Teatro do Estudante do Brasil agora em São Paulo e com Paschoal Carlos Magno. Logo depois substituí Bárbara Heliodora na montagem de Sérgio Cardoso de *Hamlet* (Cacilda Becker, MIS, 1967).

As ideias teatrais de Cacilda Becker acerca do Polo Amador-Moderno de circulação restrita e do Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla

O Jornal *A Noite* organizou uma mesa redonda para debater o teatro amador em 29 de novembro de 1945 em São Paulo na residência do pintor Walter Levy. Estavam presentes Cacilda Becker, Mario da Silva Brito, Geraldo Campos, Amauri de Moraes, Ruth de Sousa, Henrique Hirshfeld, Aureo Nonato, o repórter e Abdias do Nascimento. Selecionei as falas de Cacilda Becker acerca do teatro amador e teatro profissional e do cinema [Consultei a edição do jornal físico *A Noite* no Acervo Estadual do Estado de São Paulo].

Abaixo reproduzo os trechos onde Cacilda Becker entrevistou no debate. As falas entre colchetes são dos demais participantes da mesa.

Falas de Cacilda Becker:

O teatro amador tem uma função didática e é, por isso, que não temos um grupo cem por cento. Em primeiro lugar, acho que falta direção, mas direção absoluta, no sentido geral da palavra.

A intuição não me parece que seja suficiente. **A cultura deve ser o elemento indispensável.** Entretanto, desde que se possua gosto artístico, com um plano organizado de estudos, pode-se chegar a ótimos resultados.

Já tive momento no teatro profissional **em** que não entendia o texto e o diretor dizia: “quer dizer isto; vamos então fazer...”

Acho que o diretor é a parte principal do teatro amador...

Mas os profissionais não oferecem nada...

Os profissionais poderiam dar peças acessíveis melhores e os amadores não podem dar somente *Pássaros* [comédia grega de Aristófanes representado aquele ano pelo GTE]. **O público fica entre um extremo e outro. Toda aprendizagem tem que ir do começo ao fim; não pode dar um salto...**

O caso não é este. Eu não me refiro só à aprendizagem da peça. É necessário todo o abecedário. Desde o “A”. Não pode ser “ab”, depois “po” e voltar novamente para “cd”.

Ouvi dizer que um tradutor tornou a peça excessivamente popular para conseguir resultados. Isso é errado. Deve-se montar a peça como ela é, sem usar expressões como ‘sair de fininho’, ‘eu pensei que você fosse machão’ etc. Uma peça clássica não pode ser alterada desse modo. Essa liberdade vai até certo limite.

Décio de Almeida Prado pegou Gil Vicente e atualizou, mas dentro de certo limite. Ele quis conseguir um resultado - tornar a peça mais atual. Quando, porém essa atualização ultrapassa o limite, passa a ser coisa de rádio.

Por outro lado, não há o amparo da imprensa.

[Nesse momento o repórter do jornal que estava conduzindo a mesa, interrompe Cacilda: a acusação não tem fundamento. **Em verdade, o teatro amador não é levado a sério nem pelos próprios amadores, ou a**

maioria deles. A imprensa, parece-me, não tem obrigação de descobrir grupos de amadores que vivem na sua maioria embuçados. Desorganizados inteiramente, eles não possuem nem mesmo um pequeno departamento de publicidade. **Em conclusão, sei de grupos de amadores em São Paulo que preferem não aparecer nos jornais. A família não suportaria a vulgaridade de uma fotografia na seção teatral, e a maioria desses moços evita repórteres.** A imprensa – com raras exceções – nem recebe convite para certos espetáculos de certos grupos amadores. Como querem que ela se preocupe?]

Sou elemento de rádio, atualmente, mas quando eles não têm um grã-fino para fazer o papel, pedem o meu auxílio. Me sinto mal no meio deles e, no caso de aparecer uma cozinheira de talento, eles não põem no grupo. É preciso que tenha um sujeito de peito para quebrar esses horríveis preconceitos. Durante os ensaios, os grã-finos param para tomar “cock-tail”. Fulana não pode comparecer porque foi tomar chá com o barão tal ou a condessa tal. Assim não é possível fazer teatro.

[*Fala de Henrique Hirshfeld:* Henrique - Eu creio que o paulista não demonstra maior interesse pelo teatro por viver numa terra materialista, terra de trabalho. E o sujeito que sai de uma fábrica não se sente com coragem para ir a um teatro]

Se o paulista fosse assim, não iria ao cinema, e os cinemas de São Paulo vivem cheios. **Todos os que trabalham necessitam de diversões.**

Até 1941, tínhamos péssimos cinemas, mas agora temos os melhores. Assim, quem vai ao Teatro Boa Vista sentar naquelas cadeiras horrorosas? O problema principal é a falta de teatros. Acredito que por isso também não temos companhias, enquanto o Rio possui várias.

[*Fala do repórter:* quer dizer que se os amadores conseguissem um teatro às segundas-feiras para os seus espetáculos, poderíamos criar uma mentalidade teatral em São Paulo? Neste caso vamos lançar aqui um apelo às administrações para que possibilitem aos amadores uma casa de espetáculo cada segunda-feira, para suas representações]

Seria uma maravilha...

De cada espetáculo se tiraria uma parcela destinada à caixa para alugar um prédio onde funcionassem todos os grupos amadores. Acho isto uma necessidade imperiosa que poderia inclusive atingir a construção de um teatro, uma escola de arte para diretores, cenógrafos, atores.

Assisti Santa Joana (refere-se a *Joana D'Arc*, de Bernard Shaw, com Dulcina) no Municipal, no Rio, e no Santana, em São Paulo. Foram duas coisas completamente diferentes. Em São Paulo, cortou um personagem. Todas as personagens dramáticas foram chanchadas e o público explodiu de rir, quando devia chorar. Osvaldo Mariano comprou o livro e perguntou-me: ‘Foi isso aqui que eu vi?’ Em verdade, eram duas coisas diversas. **E tudo porque não há respeito pelo texto. Se bem que o diretor, como criador de belezas, tenha certa liberdade, não lhe assistiu matar o autor e aparecer em seu lugar. E mais ainda truncando o sentido da peça.**

Na peça “Anfitrião 38”, Dulcina botou um balcão na Grécia quando o balcão era romano.

[Diante de todo esse debate que rolou essa noite que demonstra o quão aguçadas eram as ideias teatrais de Cacilda Becker, Décio de Almeida Prado afirma: “não guardo repercussões dessa mesa-redonda e garanto não teve repercussão, porque se tratava de gente, em maioria, pouco ligada ao teatro e de um jornal de menor importância” (Prado, 2002, p. 207).

5.5 Última incursão de Cacilda Becker no teatro antes do TBC: Bibi Ferreira e os Comediantes (a derrota final)

No polo profissional, antes de ingressar no TBC, além da experiência na Companhia Raul Roulien, nos anos de 1941 e 1942. Cacilda Becker ainda participaria da Companhia Bibi Ferreira entre 1944 e 1945 e na fase profissional dos Comediantes entre, janeiro e novembro de 1947. Diferentemente da experiência na Companhia Raul Roulien, desta vez Cacilda não precisou se indispor com os amigos do Polo Amador-Moderno de circulação restrita para participar de companhias profissionais de teatro. Um dos motivos era que seu amigo Miroel Silveira estava na direção artística da Companhia Bibi Ferreira e era o diretor geral dos V Comediantes. Foi novamente intermediado por Miroel, que Cacilda Becker se vincula a essas duas companhias.

Como vimos, no ano de 1944 Cacilda e seu então namorado Tito Fleury, trabalhavam no império de rádio de Chateaubriand, em São Paulo e pediram uma licença do Diários e Emissoras Associados para participarem da recém formada Companhia de Comédias Bibi Ferreira, no Rio de Janeiro. Em setembro de 1944, ela e Tito embarcaram para o Rio de Janeiro – mais uma experiência teatral intermediada por Miroel Silveira, que era o diretor artístico e sócio da Companhia de Bibi. O repertório e o ideário da nova companhia ficava a meio termo entre o Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla e o Polo Amador-Moderno de circulação restrita. Nem podia ser diferente: Bibi não podia negar o legado do seu pai, Procópio Ferreira, o maior bufão da cena brasileira, homem afinado com a voz das massas; no entanto, sua jovialidade e formação a colocavam *pari passu* com as inovações do movimento modernizador do teatro no Rio de Janeiro e em São Paulo. A escolha por Miroel Silveira como parceiro denotava essa afinidade, mas a verdade é que ele não tinha aptidão e nem preparo para dirigir uma companhia teatral. De dramaturgos populares e comerciais como Ernani Fornari, Raymundo Magalhães Júnior a eruditos como Oscar Wilde, Oneill, Nelson Rodrigues, Dias Gomes - tudo era encenado por Bibi.

A Companhia possuía uma estrutura de divisão dos atores e atrizes por papéis fixos e Cacilda Becker foi contratada para ser a segunda-ingênuo. “Além de Bibi Ferreira como estrela absoluta, a companhia ainda contava com Suzana Negri - atriz de prestígio. Esse excesso de notáveis era fórmula certa para conflitos” (Prado, 2002, p. 196). Era a segunda vez de Cacilda Becker nos palcos da principal cidade teatral do Brasil naquele período: o Rio de Janeiro. Estreia em 3 de outubro de 1944 no Teatro Phoenix, substituindo Bibi Ferreira que pegou uma forte gripe, no papel principal de *É proibido suicidar-se na primavera*, de Alejandro Casona. Cacilda participa de mais três peças na temporada da Companhia Bibi Ferreira no Rio. Diversos críticos nos jornais do Rio notam a sua reestreia na capital depois de participar da Cia Roulien. Encerram a temporada no Rio de Janeiro na primeira semana de dezembro de 1944.

Em 1944, trabalhando com Bibi Ferreira, não era diferente a situação, com o mesmo sistema de trabalho [mesma dinâmica e estrutura das “velhas” companhias teatrais] (Cacilda Becker, *A Cigarra*, 1959)

Em 1944, eu voltei para o teatro profissional porque não resisti ao trabalho de escritório era humanamente impossível. Trabalhei em Rádio e, por seis meses, na recém-fundada companhia da Bibi Ferreira, mas não havia lugar no elenco para uma atriz tão jovem quanto a Bibi, que era a primeira figura da Companhia. Ela sempre foi muito minha amiga, muito simpática, querendo dar oportunidade para o meu desenvolvimento. Porém, ela também tinha que se desenvolver como atriz. Eu me desliguei da companhia da Bibi e fui para São Paulo trabalhar em rádio (Cacilda Becker, *MIS*, 1967).

O conjunto transfere-se para o Teatro Boa Vista, em São Paulo e, às vésperas do *réveillon*, Cacilda volta ao palco em que estivera com Roulien. Seria a terceira vez de Cacilda nos palcos paulistas (a primeira com Roulien a segunda com o GUT). “Durante a temporada paulista, as coisas ficaram feias nos bastidores do Boa Vista: Cacilda Becker queixa-se a Bibi que estava sempre relegada a papéis menores e que a dona da companhia pulava partes do texto à sua conveniência, reduzindo ainda mais as poucas falas da coadjuvante” (Prado, 2002, p. 201). A Companhia fica em cartaz no Boa Vista até abril de 1945. Depois disso o grupo segue em turnê para Campinas – Cacilda e Tito vão juntos. No entanto, os conflitos se acirram, fazendo com que Cacilda Becker e Tito tentem se desligar da Companhia sem precisar pagar multa por rescisão de contrato. Não o conseguem, mas mesmo assim saem da companhia, pois a situação no grupo lhes estava intolerável. Junto com o casal sai também Miroel Silveira. Os motivos alegados – além da falta de papéis centrais para Cacilda – eram a falta de qualidade em técnica teatral de Tito Fleury e que Bibi Ferreira insistia nesse período em apostar em peças mais comerciais. Essa seria a terceira derrota artística de Cacilda e a segunda no teatro. Cacilda e Bibi, alguns anos mais tarde, fariam as pazes e manteriam um relacionamento cordial.

Após a derrota no universo teatral, Cacilda e Tito passam o ano de 1945 em São Paulo trabalhando em rádios. Como vimos Cacilda participa do GUT novamente nesse ano e em meados de 1946 recebe a proposta Atlântica Cinematográfica para ir para o Rio de Janeiro estrelar um filme. Novamente no Rio de Janeiro, quarta vez de Cacilda na capital, e agora para sua quarta inserção no universo artístico, o cinema, Cacilda e Tito alugam um quarto num hotel bem modesto - Hotel Tiradentes, na Praça Tiradentes. Em outubro de 1946, perto do fim das filmagens ocorre um episódio pouquíssimo conhecido e comentado da trajetória de Cacilda Becker: a tentativa – já em 1946 – de criar uma Companhia Teatral própria. Nesse período Cacilda já havia se reaproximado de Bibi Ferreira. A informação está na carta de Cacilda enviada para sua família neste mês:

**Carta de Cacilda Becker à sua família
31 de Outubro de 1946**

O filme está quase terminando. Passarei apenas a próxima semana na Gávea fazendo cenas de exterior e pronto. (...) Eu e Tito temos estado quase diariamente com Bibi. **Acredito que, depois do Carnaval, saia pelo Brasil em excursão a Cia. de Teatro Cacilda Becker.** Bibi tem sido uma amabilidade extraordinária! (...) As minhas possibilidades na Atlântida são absolutamente seguras. Pensa-se em outros filmes comigo e em programas de rádio.”
(Prado, 2002, p. 222 - Grifo meu)

No entanto, Cacilda Becker só conseguirá criar uma Companhia própria em 1958, mais de dez anos após a ideia inicial, e o curioso é que com o mesmo nome imaginado na carta: Cia. de Teatro Cacilda Becker (TCB). Não será em uma companhia própria, mas terminado as filmagens do filme no final do ano de 1946 (e ainda no Rio de Janeiro) Cacilda Becker e Tito ingressam na Companhia V Comediantes, novamente por intermédio de Miroel Silveira - essa seria a terceira vez que Cacilda ingressaria no universo teatral por intermédio de Miroel.

Cacilda Becker estava no Rio de Janeiro quando *Desejo* dos V Comediantes estava em cartaz no Teatro Ginástico, com sucesso de público e crítica, ficando muito tempo em cartaz. Porém nesse momento estava envolvida com os *sets* de filmagem do seu filme na Atlântida, Os V Comediantes, fazem a peça *Rainha Morta*, de Montherlant, e tiveram prejuízo. Voltaram com *Desejo* em uma temporada popular. “E foi durante essa temporada popular de *Desejo* que Miroel reencontra Cacilda fazendo o espetáculo do TEN, em dezembro de 1946. Nesse período Miroel foi diagnosticado com tuberculose, mas mesmo assim decide continuar à frente do grupo” (Prado, 2002, p. 233). Cacilda então é convidada a entrar no grupo para ensaiar uma nova remontagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembinski. Ela não teve o papel principal destinado a Maria della Costa e fez a personagem Lúcia. Ocorria nesse momento o encontro dos quatro maiores agentes daquilo que se convencionou chamar de “teatro moderno brasileiro”: o dramaturgo Nelson Rodrigues, o diretor Ziembinski, o cenógrafo Santa Rosa e a atriz Cacilda Becker.

Neste momento, Miroel Silveira, junto com Brutus Pedreira, vêm para o Rio fundar Os Comediantes como companhia profissional e chamam a mim e a Tito Fleury, que foi o meu primeiro marido e pai do meu filho Luiz Carlos. **Nesta companhia tive contatos importantíssimos com os diretores Ziembinski e Zygmunt Turkow** (Cacilda Becker, *MIS*, 1967).

Foi só quando entrei para os “Comediantes”, em 1946, que recebi a primeira peça completa na minha vida. Era “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues. O diretor Ziembinski explicava o texto integral. Era esse o caminho lógico. **Antes, havia tomado contato com o público, aprendido a chegar até ele, mas sem um entendimento preciso do teatro** (Cacilda Becker, *A Cigarra*, 1959).

A entrada de Cacilda no V Comediantes gerou ciúmes nos atores mais antigos do grupo. Tito Fleury – que também foi contratado pela companhia – conta que o grupo dividiu-se em dois blocos: Cacilda de um lado e Maria Della Costa de outro.

Em 28 de Fevereiro de 1947 os V Comediantes vão para São Paulo realizar sua segunda turnê no Teatro Municipal – a primeira como vimos na Parte I foi em 1944. Essa seria a segunda vez de Cacilda no palco do municipal. No desembarque, Cacilda encontrou Alzira a sua espera que participou do coquetel para a imprensa, artistas e intelectuais no hotel marabá, entre os convidados estavam Oswald de Andrade, Camargo Guarnieri, Carlos Prado e vários outros intelectuais. A temporada dos V Comediantes seria o acontecimento cultural desse Polo Amador-Moderno de circulação restrita daquele ano em São Paulo. “Uma temporada de arte no municipal”, estampava o *Estado de S. Paulo*. Essa foi a primeira vez que uma companhia nacional profissional fazia temporada no Teatro Municipal de São Paulo. “A estreia foi com *Desejo* de O’neill sem Cacilda Becker no elenco e provocou um grande *frisson* nos meios intelectuais: ocorreu um debate após o espetáculo com Monteiro Lobato, Oswald de Andrade e o jovem crítico do *Estado de S. Paulo* Décio de Almeida Prado” (Prado, 2002, p.239). A peça se mantém em cartaz até abril, e durante muitas semanas até mesmo para as companhias profissionais do polo comercial, quando entra em cartaz *Vestido de Noiva*, em 18 de abril de 1947 – era a estreia de Cacilda Becker. Foi um sucesso de público e crítica.

Ao final da temporada no Teatro Municipal, como o grupo só teria o Ginástico no Rio, novamente em julho, começam a realizar apresentações diversas nos teatros das cidades de São Paulo e Santos. A companhia ainda fez turnê no Teatro Boa Vista - terceira vez de Cacilda Becker nesse teatro - com *Era uma vez um preso* de Anouilh, que não fez sucesso. Depois disso, foram ainda para no Teatro Santana com *A Rainha morta*, desta vez sem Cacilda. Por último foram ao teatro Coliseu em Santos. Cacilda substitui Olga Navarro (que se afasta do elenco) em *Desejo*. Nesse momento, o elenco dos V Comediante já estava desfalcando: Maria Della Costa reclama que o elenco não foi pago na temporada de São Paulo. Nesse período, Miroel ficou em Santos para cuidar da tuberculose, que entrara em estado grave. Sem ele o grupo passa por uma crise de liderança. Brutus Pedreira – personalidade singular – mostrou-se pouco hábil para a tarefa.

Informação interessante – e também pouquíssimo explorada – é que Franco Zampari queria patrocinar o grupo, para que ele se transformasse em um elenco estável na cidade de São Paulo. Porém Cacilda convence o grupo a voltar ao Rio, porque o autor Edgar da Rocha

Miranda – “membro de família tradicional, financeiramente bem situada no mercado imobiliário carioca e casado com Envagelina Guinle (socialite carioca que integrara a primeira montagem dos comediantes) - patrocinaria o grupo se eles encenassem sua peça *Não sou eu...*” (Prado, 2002, p. 249). E era no Rio de Janeiro, e não São Paulo, que “as coisas aconteciam” no universo teatral. Além da peça de Rocha Miranda, o ator do grupo Graça Mello adaptou para o teatro o romance *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado. Com esses planos, o elenco volta ao Rio. Porém não conseguem estreiar devido a problemas financeiros. Surgem então culpados por todos os lados, e o grande culpado fica sendo Miroel Silveira: havia contra ele uma acusação de roubo de dinheiro de toda temporada de São Paulo, e essa foi a versão que se consagrou no período. Cacilda Becker afasta-se de Miroel Silveira (seu amigo, mentor cultural e iniciador do mundo teatral) após um desentendimento, e os dois somente viriam a se reaproximar em meados da década de 1950. Cacilda nunca comentou publicamente sobre essa desavença.

Cacilda, Brutus e outros atores do V Comediantes denunciaram Miroel através da imprensa. Não havia dinheiro para estrearem no Ginástico do Rio. A intenção era ver se Miroel conseguiria levantar dinheiro para o grupo. Sem a liderança de Miroel, o grupo – para conseguir manter-se financeiramente – decide então formar uma cooperativa teatral (talvez surja assim a primeira companhia cooperativada do Brasil). Os V Comediante é rebatizado de Os Comediantes Associados. Ziembinski não se associa ao grupo, e Brutus se afasta no início. Cacilda e Tito ganham então centralidade e liderança nessa nova configuração dos Comediantes. Podemos entender os Comediantes Associados como a possibilidade que Cacilda Becker teve de liderar uma Companhia Teatral – foi o mais próximo que chegou, até então, de ter uma companhia própria. A partir daí, Cacilda e Tito deram tudo de si para que os Comediantes Associados obtivessem sucesso. Porém, nesse momento acirram-se as divisões internas dos Comediantes. Tito narra como as decisões eram tomadas nessa cooperativa teatral dividida internamente.

“A primeira montagem que o Comediantes Associados preparou foi a adaptação de *Terras de sem fim*, de Jorge Amado. A preparação aconteceu a toques de caixa, por causa da urgência financeira” (Prado, 2002, p. 246). Havia um número de macumba e era preciso um coro de trabalhadores negros na peça negros recém libertados na peça. Então o grupo faz parceria com o TEN de Abdias do Nascimento para viabilizar o espetáculo (essa foi uma das primeiras vezes que uma companhia brasileira de atores brancos do Polo Moderno não se utilizou da técnica do *black face* para representar personagens atores negros). A trilha sonora levou assinatura de Dorival Caymmi e a direção foi do polonês participante do movimento de

renovação teatral do Rio, Zygmunt Turkow. O próprio Jorge Amado acompanhou de perto a montagem.

Cacilda envia uma carta para a família, comentando a estreia da peça, onde fica clara a posição que o Comediantes ocupava entre a elite ilustrada e o campo do poder no Rio. Comenta também a situação financeira do grupo e a sua e do Tito - Cacilda ainda tinha que mandar dinheiro para a mãe e as irmãs, mesmo encontrando-se em dificuldades financeiras na capital:

Carta de Cacilda à sua família

11 de Agosto de 1947

Hoje é dia 11! Salve! (...) Quanta compilação, quanto trabalho. Os ensaios sobressalentes, mudanças de cenários.. Um inferno! Estreamos! **Casa repleta; deputados, senadores, embaixadores.** Quadros lindos, aplaudidíssimos; quadros fracos, mudanças de cenários horríveis; a macumba maravilhosa! Cacilda agradou completamente na Margot, todas as críticas, sem exceção, absolutamente elogiosas! (...) Esperamos que a peça fique em cartaz pelo menos dois meses, embora muita gente assegure que o público está gostando ainda mais dela do que de *Desejo!* **Ah! Se essa peça ficasse uns três meses ficaríamos cheios de dinheiro! Por falar em dinheiro, não sei como farei para lhes mandar algum, ainda por esses dias. Ainda não recebemos nada, absolutamente! Não temos feito outra coisa senão pagar as dívidas. Tenho tido dinheiro na bolsa somente para comer.** Conseguimos pagar mais uma quinzena da pensão. **Tito ficou de penhorar hoje o relógio de ouro. Se ele fizer isso, me deve 500 cruzeiros que me pagará e, então, remeterei esse dinheiro para Santos.**

(Prado, 2002, p. 248 - *Grifo meu*)

Contrariando as expectativas de Cacilda, *Terras do sem fim* ficou apenas um mês cartaz. Não agradou nem à crítica e nem ao público. Devido às dívidas dos Comediantes Associados que só aumentavam, o grupo apressava o lançamento de outro espetáculo que “tinha na manga”: *Não sou eu...* de Edgard da Rocha Miranda. Desta vez, Cacilda Becker era a protagonista; na montagem anterior, o papel central feminino ficara a cargo de Maria Della Costa. A direção ficou por conta de Ziembinski. *Não sou eu...* obteve sucesso de crítica e Cacilda Becker foi elogiadíssima por diversos árbitros do Polo Amador-Moderno de circulação restrita. Essa foi a primeira vez que Cacilda é reconhecida como “a maior atriz brasileira” por agentes importantes da arbitragem cultural do campo teatral.

Dois dos renovadores do teatro europeu que se encontravam no Rio de Janeiro no período, a elogiaram muitíssimo,: Silvio D’amico e Hoffman Harnisch. Silvio D’amico, fundador e presidente da Academia Dramática Italiana e o grande responsável pela “modernização do teatro” em seu país - estava no Rio a convite da ABCT e de Paschoal Carlos Magno para uma série de palestras que escreveu no Correio da Manhã uma frase que o D’amico teria dito para ele após ver Cacilda no palco: “Essa Cacilda Becker é a maior atriz dramática do Brasil”, posição compartilhada pela jornalista inglesa Agnes Claudius que se encontrava no Rio para uma série de palestras sobre arquitetura moderna brasileira (PRADO, 2002, p. 253). A crítica de Harnisch é comentada pela própria Cacilda Becker em carta à sua família,

animadíssima com a estreia do espetáculo, com um certo retorno financeiro e com as críticas que estavam surgindo - carta é reveladora também para a situação de carência material por quais os atores do polo profissional passavam no Rio de Janeiro:

Carta de Cacilda à sua família

06 de Outubro de 1947

Parece que dessa vez posso lhe mandar melhores notícias. Depois de quatro meses, recebi o primeiro dinheiro dentro dos Comediantes: 370 cruzeiros! A peça tem sido maravilhosamente recebida; críticas todas favoráveis e casas quase cheias. Esperamos enchentes para a semana. **Começamos a pagar as dívidas da cia. e, provavelmente, dentro de um mês estaremos recebendo o suficiente para casa e comida. Muita gente já estava passando fome.** Se tudo correr como esperamos, ninguém mais nos segura. Fizemos um enorme sucesso. Fomos todos, sem exceção, elogiadíssimos. (...) O autor da peça está deslumbrado! Ziembinski felicíssimo. **Paschoal Carlos Magno e Gustavo Dória me põe nas nuvens!** Agostinho chorou! O público aplaude freneticamente. **Um ensaiador alemão de nome difícilimo, discípulo de Max Reinhardt, foi me cumprimentar em grande entusiasmo.** Miss Claude, representante da Paramount ora no Brasil, disse em altas vozes para quem quisesse ouvir, num coquetel que nos foi oferecido, **que eu era a maior atriz brasileira** e, por último, mestre D'amico, maior sumidade em teatro da Europa, de passagem pelo Rio, assistiu a convite especial nosso espetáculo e, no fim do segundo ato, não resistiu: desceu até os camarins e mandou me chamar, exaltado! Na frente de todo mundo da cia. disse que eu era uma das atrizes mais naturais que ele tinha conhecido nos últimos tempos e, no dia seguinte, Paschoal Carlos Magno foi me ver para dizer que D'Amico tinha lhe telefonado para dizer que mlle. Becker era um assombro. Então, que tal? **Meu dia, meu grande dia está próximo e o que é meu meu será!**

(Prado, 2002, p. 252-253 - Grifo meu)

Porém, toda essa alegria expressa na carta, durou pouquíssimo. Apesar de boas críticas o espetáculo não teve público. A carta de Cacilda é significativa da triste situação financeira que ela e Tito se encontravam ao insistirem em fazer teatro no Rio de Janeiro - Cacilda lamenta por não poder ajudar a família e pede um conselho: continuar ou desistir mais uma vez da carreira teatral:

Carta de Cacilda à sua família

20 de Outubro de 1947

Hoje, apesar de estar passando o dia em casa sossegadamente, ouvindo música, estou muito tranquila e triste. **Arranjei 100,00 emprestados com d. Rosa para Tito poder ir à cidade pôr um anúncio no jornal, para ver se conseguimos vender a máquina (de retratos).** Temos pensão, casa e comida paga. Porém, nem mais um vintém para nada! Isso é uma calamidade. Não por nós, que enfim escolhemos essa vida. Mas porque não podemos fazer nada do que queremos. **A situação atual de vocês, por exemplo, está me amargurando. Como estarão passando? (...) A situação do teatro no Rio é de absoluto fracasso. Todas as companhias estão atravessando uma fase lastimável. Não sou eu...** alcançou um sucesso espetacular. Só se fala na peça e, apesar disso, onde está o público? Ontem, domingo, fizemos apenas 3.000 cruzeiros. Tivemos déficit. Só a folha de empregados é 1.500, fora propaganda e outras coisas... Não recebemos um tostão... É por isso que lhes escrevo hoje. **Quero um conselho, e o mais depressa possível! Devemos largar tudo (A Cia., pelos nossos créditos, é quase minha e do Tito) ou devemos, isto é, podemos ainda lutar?** Não nos faltam empregos em rádios. Estamos com um cartaz impressionante. Eu, então, estou num ponto que não entro em lugar nenhum sem dar... autógrafos! (...) **Agora um pedido à Cleyde. O verão chegou, estou completamente sem roupa. É, por mais incrível que pareça. Peço socorro! Mãe, você nunca poderá ter esquecido o tamanho da sua estrelinha fracassada! Reforme o que a Cleyde quiser me dar e mande-me..."**

(Prado, 2002, p. 256)

Os comediantes tentariam uma última cartada: em 7 de novembro de 1947, voltaram com o carro chefe, peça que consagrou o grupo e que era sucesso de público e crítica *Vestido de noiva* no Teatro Carlos Gomes. Dezesesseis dias depois viria o naufrágio definitivo. O Comediantes Associados decidiu encerrar suas atividades de vez. E o destino dos integrantes: Sandro Polloni e Maria della Costa se associam novamente a Miroel Silveira e colocam de pé o finalmente no Teatro Popular da arte. A perspectiva de capitanear uma companhia própria não existia para Tito e Cacilda: optaram por retornar a São Paulo, onde teriam a casa dos Fleurys para viver e poderiam pleitear empregos na rádio. Pela terceira vez Cacilda retornava derrotada da Capital Federal, sem ter realizado seu sonho de estrelato. Cacilda é derrotada em seu projeto em si: “Mais uma vez o estômago derrotava a arte”.

Depois de uma temporada no Rio, “Os Comediantes” entram na sua crise final. Voltamos para São Paulo. E tudo novamente voltava na minha vida ao ponto morto. O estômago mais uma vez derrotava a arte (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964)

Os comediantes faliram logo depois porque não tinham dinheiro e nenhuma assistência do governo, nem de ninguém para continuar (Cacilda Becker, *MIS*, 1967)

(...) Com os “Comediantes”, passei um ano, de vida material difícil e praticamente sem receber nada, por causa da crise que se atravessava (Cacilda Becker, *A Cigarra*, 1959)

**CACILDA BECKER NO CENTRO DO PALCO DAS ELITES (TBC):
ARTÍFICE DA PROFISSIONALIZAÇÃO DO “TEATRO MODERNO” DE SÃO
PAULO**

Esta quinta derrota no universo artístico e terceira no teatro, teve efeitos mais intenso para Cacilda Becker. Em 1948, Cacilda e Tito recomeçam mais uma vez na cidade de São Paulo. Daquela vez, Cacilda pensou mesmo em entregar os pontos, decide investir em um caminho fora do universo artístico, porém no universo intelectual, e começou a preparar a papelada para retomar os estudos e tentar uma vaga em um curso de direito. Isso demonstra que a universidade não estava excluída do universo dos possíveis de Cacilda Becker – vale ressaltar que nesse mesmo ano sua irmã Cleyde Yáconis se muda para São Paulo e se matricula em um cursinho pré-vestibular para Medicina. Os cursos pretendidos pelas irmãs ocupavam a alta hierarquia do ensino superior na cidade de São Paulo, isso revela que a formação escolar na Associação Instrutiva José Bonifácio e suas trajetórias permitiam que elas apostassem grande.

A atividade que vai garantir sustento econômico à Cacilda é novamente a atividade radiofônica. Em Janeiro de 1948, como vimos, consegue um emprego de locutora e radioatriz na Rádio Bandeirantes. Com um emprego garantido, começa a organizar o retorno aos estudos após oito anos distante de instituições escolares, com intuito de ingressar na Faculdade de Direito da USP. A primeira coisa que faz é se matricular no 2º ano clássico do recém-criado Colégio Rio Branco, na rua Dr. Vila Nova, no centro de São Paulo, e prepara um requerimento de transferência para sua antiga instituição escolar, a Associação Instrutiva José Bonifácio:

Cacilda Becker Fleury Martins, casada com o dr. Tito Lívio Fleury Martins, e que em solteira assinava Cacilda Becker Yaconis, tendo sido diplomada em 1938 por essa associação, vem muito respeitosamente

requerer a V.S. a sua transferência para o Colégio Rio Branco, na Capital do Estado. Nestes termos, pede deferimento. Santos, 27 de janeiro de 1948 (Prado, 2002, p. 258).

Com matrícula requerida no Colégio Rio Branco, e emprego garantido na Rádio Bandeirantes, como radioatriz, Cacilda seguiu de férias para Fazenda Santa Cruz, em Campinas, propriedade de família de Tito. De Campinas envia uma carta para Ângelo Labanca, o ator responsável pela tarefa de administrar o espólio dos Comediantes Associados – nela se mostra descrente da reorganização dos Comediantes e informa de seus planos de estudo:

**Carta de Cacilda à Ângelo Labanca
30 de Janeiro de 1948**

... quero apenas lembrá-lo de nossas jóias penhoradas, cujo vencimento das cautelas será no dia 25 de fevereiro. (...) **Aqui de longe tenho acompanhado as atividades teatrais dos nossos queridos colegas.** Não acredito mais na reorganização do nosso grupo. (...) Matriculei-me no 2º ano clássico e vou estudar seriamente (...), **pois agora resolvi cursar Direito.** Acho que aprender nunca é demais (...). De volta a São Paulo, também vou trabalhar. Já tenho emprego em rádio.
(Prado, 2002, p. 258-260)

Em fevereiro de 1948, Cacilda morava com Tito na casa dos sogros em Itaim Bibi, e iniciou seus estudos no Colégio Rio Branco e seu emprego na Rádio. Estar em São Paulo em 1948, após sua maior derrota teatral no Rio de Janeiro, foi uma casualidade que causou uma reviravolta imensa nos planos de Cacilda: foi o ano de criação da Escola de Arte Dramática e do Teatro Brasileiro de Comédia. Cacilda foi figura central nas duas instituições marcos do chamado “teatro moderno brasileiro”.

Os dados biográficos deste capítulo foram retiradas além dos depoimentos de Cacilda Becker do capítulos 12 da biografia *Cacilda Becker: fúria santa* de Luís André do Prado (2002).

6.1 *Cacilda Becker professora na Escola de Arte Dramática*

Me permito transcrever aqui um longo depoimento, porém sintomático, em que Alfredo Mesquita narra como surgiu a ideia de convidar Cacilda Becker para ser a primeira professora de interpretação na recém-criada EAD:

Dado o êxito do teatro amador em São Paulo, veio-me a ideia de abrir a EAD - Escola de Arte Dramática, destinada a formar atores e atrizes para o futuro agora próximo, tinha certeza – teatro paulista, quiçá – brasileiro...

A esse respeito conversei várias vezes com o próprio Décio, perguntando-lhe se toparia ser professor de História do Teatro na nova escola. Topou. A grande, imensa, cantora e amiga Vera Janacópulos – a meu ver “A Arte” personificada, conforme escrevi em dedicatória num de meus livros – fez idêntica proposta. Queria aceitar a cadeira de voz e dicção? (...) Com a sua maravilhosa bondade e

modéstia, Vera logo aceitou o convite. Para ensinar expressão corporal, mímica e improvisação, apelei para outra amiga, a deliciosa Chinita Ullman, com quem já trabalhara e que era, sem dúvida, a maior professora de dança de São Paulo. Um moço desconhecido, mas de imensa boa vontade, o Professor Luiz Contier – desde então meu amigo – animadíssimo com a fundação da Escola, veio espontaneamente se oferecer para me ajudar, fosse lá no que fosse. (Pois é: ainda há gente assim.) Nada sabia de teatro; muito, porém, de francês que ensinava. Continuaria ensinar essa utilíssima língua na EAD... **Em se tratando de teatro, nada existia publicado em português; o pouco existente, em francês, cujo conhecimento poderia, assim, ajudar muitíssimo os futuros alunos nos seus estudos.** Assim foi. Outras matérias – e quantas! foram posteriormente acrescentadas ao nosso currículo, à medida que novas necessidades iam surgindo.

Não é preciso dizer que todos esses, e mais alguns, professores da EAD iam trabalhar por amor à arte, isto é, sem receber honorários...

Nessa primeira equipe de colaboradores desinteressados faltava ainda um professor de interpretação, matéria básica do curso. Para tal cadeira eu sonhava em arranjar um diretor vindo do teatro profissional. Mas qual!... se nem o TBC fora fundado?! mais uma vez foi o amigo Décio, a quem confiava minhas dificuldades de incipiente e bisonho diretor de escola, a me sugerir: **porque não tentava aquela atrizinha tão admirada no papel de Brizida Vaz?** No momento, ela não tinha contrato algum no teatro comercial. Decerto aceitaria, feliz, a minha proposta. **Só que, no seu caso, devia ser remunerada. Trabalhava como locutora de uma rádio, o que não impedia estar, como sempre, em situação financeira bastante precária. dava-se um jeito, aqui esci.** Urgia, porém, falar logo com ela: as aulas estavam prestes a começar. O amigo queria encarregar-se disso? Queria.

Tanto assim que, poucos dias não eram passados, e lá me apareceu ele na [Livraria] Jaraguá, informando-me ter marcado encontro com a jovem para aquela mesma tarde. palavras não eram ditas e ouvimos à porta da livraria voz e riso muito peculiares e não de todo desconhecidos.

– É ela, avisou o Décio.

Pelo jeito, a grande intérprete de Gil Vicente havia mudado. **Vinha alegre, animada, expansiva.**

– Acha que assim deve ser toda verdadeira atriz, explicou-me o diretor do GUT, conhecendo-a de perto.

Cacilda entrou. **A mesma mocinha modestamente vestida**, de basta cabeleireira alourada, magérrima, olhos negros e brilhantes; não o que se diz bonita, melhor, viva, um azougue, expressiva, atraente. O pescoço, comprido e fino, fazia-a mais alta do que realmente era, enquanto os movimentos bruscos da cabeça davam-lhe um ar de pássaro inquieto. **Chegava animadíssima, excitada mesmo, ligeiramente arquejante, falando alto, dicção exageradamente precisa, no velho estilo Dulcina, modos desembaraçados à moda de Laura Suarez, as grandes vedettes do momento.** A entrada chamou a devida atenção dos frequentadores da Jaraguá.

– Vocês já se conhecem, não é mesmo?, indagou o Décio.

Claro. Quem não havia de conhecer a maravilhosa intérprete de Gil Vicente?

– Você acha mesmo, Alfredo?

– Não foi o que lhe disse na noite em que nos conhecemos durante o espetáculo do GUT?

– Sim, mas nós já nos conhecíamos anteriormente. Daquela reunião no apartamento do Di, não se lembra?

Era ela! aquela atrizinha tímida de dar dó, a quem eu me dirigia sem o menor êxito...

– Como não? Até que procurei conversar com você e você nem me respondeu.

– **Que vergonha! Se você soubesse, Alfredo! tanto me senti feliz ouvindo suas palavras na coxia do Municipal, quanto sofri na recepção do casal Cavalcanti...** Interrompeu-se e, sem transição: tem um cigarro?

Não fumo, Décio também não. Alguém ofereceu-lhe um.

– Obrigada - outro logo acendeu – outro obrigada – e a futura grande atriz deu uma tragada que logo saiu entre seus lábios em forma de fumaça azulada que me envolveu...

Ao se abrirem as aulas da EAD, já era Cacilda sua professora de interpretação

(Alfredo Mesquita in FERNANDES; VARGAS, 1983, pp. 85-86).

Sintomática a maneira que Alfredo Mesquita descreve Cacilda Becker em comparação com os outros professores contratados da EAD. Do primeiro quadro de professores da EAD, Cacilda Becker era a única oriunda de classes populares (Ver capítulo 2). Significativo também, o fato de Cacilda Becker assumir novamente a função de professora – já havia sido professora

de dança e de ensino primário em Santos. Alfredo subdividiu o curso de interpretação em duas cadeiras, Drama e Comédia, assumindo a primeira e passando a segunda para Cacilda. Percebe-se nessa divisão a hierarquia de gênero/classe agindo em relação à hierarquia de gêneros teatrais: o drama era superior a comédia para os membros do movimento de renovação teatral na cidade de São Paulo. Ao assumir a profissão de professora na EAD, Cacilda agora dividia suas tarefas naquele ano de 1948, entre aluna no Rio Branco, às manhãs; locutora e rádioatriz, às tardes, e; professora de teatro em um curso técnico para formação de atores, às noites.

Fui para o Liceu Rio Branco para me preparar para a Faculdade de Direito. Mas Alfredo Mesquita me chamou para lecionar Comédia na sua Escola de Arte Dramática e passo um ano trabalhando Molière e Coward (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

Depois da falência dos “Comediantes”, voltei para São Paulo, tendo sido convidada por Alfredo Mesquita e Décio de Almeida Prado para lecionar na Escola de Arte Dramática. Lá, preparei com os alunos “Escola de Maridos”, de Molière, “Week-End”, de Noel Coward, e “O irmão das Almas, de Martins Pena. O trabalho foi intenso e muito importante para mim (Cacilda Becker, *A Cigarra*, 1959).

Em abril de 1948, Cacilda Becker inicia suas atividades como professora da EAD. Primeira tarefa: selecionar os alunos para a nova escola. Cacilda Becker foi da banca examinadora da primeira seleção dos alunos da EAD. Havia 120 inscritos e foram selecionados 40 – apenas sete conseguem se formar três anos depois. De início, a EAD funcionava no Externato Elvira Brandão na Alameda Jaú, que durante o dia funcionava um curso primário – sugestivo o fato de Cacilda ter formação de professora primária mas dar aulas em um curso técnico em uma instituição de ensino primário. A aula inaugural da EAD, no dia 2 de maio de 1948, ocorreu com pompa, na Biblioteca Municipal, ministrada por um convidado especial, Paschoal Carlos Magno, que estava em São Paulo preparando a estreia no Municipal da peça Hamlet, com a trupe do TEB – em que Cacilda iniciou sua carreira teatral. Armando Paschoal, um dos alunos ingressantes, prestou o seguinte depoimento sobre esse dia e o início das aulas de Cacilda na EAD: “Eles apresentaram os professores e, de repente, levamos um susto. Tínhamos ali a nata, gente da melhor qualidade. Mas minha maior surpresa foi ter Cacilda como professora. E logo na primeira aula, ela disse: ‘Eu deveria estar aí com vocês e não aqui’”. Era jovem como nós, por uma diferença de três, quatro anos: tínhamos uns 20 e poucos, ela 27 recém-completados. Eu a associei aos Comediante e também lembrei do programa sentimental que ela fazia na [Rádio] Bandeirantes; dava conselhos, essas coisas... No primeiro dia de aula ela me deu uma fotografia autografada, que eu pedi” (PRADO, 2002, p. 264). Também é

sugestivo o depoimento de Odilon Nogueira, outro aluno ingressante da EAD: “No primeiro dia de aula, fui tomar o bonde na praça da Bandeira e estava lá a Cacilda Becker, com um casaco de pele. Era uma noite fria, mas não era habitual as pessoas usarem sempre casacos de pele. Isso já era uma coisa de estrela; ela se aprimorou para a primeira aula... Me sentei na mesma fila do bonde e aproveitei a descida, na rua Augusta, até o Externato Elvira Brandão, para me aproximar e me apresentar” (Idem, p. 264).

O cotidiano de Cacilda estava difícil dividido entre o trabalho na rádio, aulas no Liceu e na EAD. Como nos conta no depoimento abaixo – utilizo com licença metodológica – esse ano ela conseguiu uma “emancipação financeira”. Porém a situação estava bem ruim em seu casamento com Tito e em sua relação na casa dos sogros:

Habitualmente, de seis da manhã à meia noite, estava em atividades. Tinha muito pouco da companhia do meu marido. Habitualmente, era conduzida a casa pelos meus ex-alunos da 1ª turma da EAD. **Ambicionava um lar.** Não tinha boas relações com meu sogro; minha sogra era mulher enérgica de grandes qualidades, principal responsável pela fortuna feita pelo casal. Tito não ganhava a não ser para seu sustento. **A falta de apoio financeiro total da parte do meu marido e a minha completa emancipação financeira, resultante do meu trabalho, e a falta de proteção que ele me dispensava criaram os primeiros choques...**” (Depoimento sem fonte in Prado, 2002, p. 272 - Grifo meu).

Cacilda Becker estava responsável para preparar três peças com os alunos: *Escola de Maridos*, de Molière; *Week-End*, de Noel Coward; e *O irmão das Almas*, de Martins Pena. Cacilda já havia representado a peça de Martins Pena com o GUT e de Noel com Bibi Ferreira. Certamente, Cacilda teve que estudar o texto de Molière para dar suas aulas na EAD. Alguns alunos da primeira turma haviam desistido do curso na EAD, e mais algumas vagas são abertas, nesse momento que entra dois alunos que se tornaram atores importantes da década de 1940 no teatro paulista: José Renato Pécora e Leonardo Villar. Cacilda Becker tem um depoimento interessante – utilizo com licença metodológica – sobre o ingresso desses alunos que demonstra diferenças de percepção artística/pedagógica com o seu parceiro professor de interpretação e diretor da EAD, Alfredo Mesquita:

No meio do ano, Alfredo Mesquita chegou para mim, depois de um fim de semana em que eu estava ausente, e me disse: “Olha, recebemos dois alunos extraordinários. Um deles tem um talento excepcional, o outro é mais fraco, mas bom”. No dia seguinte eu fui dar minha aula de comédia. Fazia um Molière, com os rapazes. Um dos alunos era Zé Renato, o outro era o Leo Villar. Então, distribuí a cada um dos papéis, fiz uma leitura... Passa-se a primeira semana e eu encontro com o Alfredo Mesquita e digo: “Realmente, Alfredo, temos lá um excelente ator”. Ele diz: “Não é? Pena que ele não tenha muito estatura”. Eu digo: ‘Como não tem estatura? ele é bastante alto’. O Alfredo falava do José Renato e eu do Leo Villar. Algum tempo depois, eu disse ao José Renato: ‘Você é um homem que tem imaginação para escrever teatro’. E parece-me que ele escreveu, com muitas possibilidades. Hoje é um diretor de teatro. E o Leo Villar, que não demonstrava para a maioria das pessoas possibilidades como ator, é o ator que vocês todos conhecem” (Depoimento sem fonte in Prado, 2002, p. 273).

Em agosto de 1948, a EAD é transferida para o segundo andar do prédio, ainda em reformas, do futuro TBC, na rua Major Diogo, no bairro Bela Vista. A estreia do TBC estava prevista para outubro daquele ano, mas os grupos amadores já haviam começado os ensaios para a estreia no mês de agosto. Cacilda Becker é convidada para participar da estreia do TBC, como veremos na seção seguinte. O que me interessa aqui é que Cacilda Becker, que já estava atarefadíssima, se envolve em outra atividade que lhe ocupa ainda mais o tempo.

A avaliação dos alunos na finalização do ano letivo da EAD era composta, além de provas teóricas, pela apresentação dos alunos das peças ensaiadas durante o ano com seus professores de interpretação, em Drama com Alfredo Mesquita e em Comédias com Cacilda Becker. As apresentações eram avaliadas por uma banca composta por todos professores da EAD e convidados externos. Mais uma vez recorro ao depoimento de Alfredo Mesquita para a descrição dos exames finais feito pelos alunos dos cursos de Cacilda Becker, onde Alfredo faz um balanço da docência de Cacilda na EAD – demonstrando mais uma vez uma distinção de classe impressionante – utilizando palavras próximas ao de seu colega Décio ao afirmar que faltava cultura em Cacilda Becker:

[O curso de Cacilda na EAD foi] nada brilhante. Seu talento era teatral, não didático. Faltava-lhe também, cultura. Representara poucas peças, talvez não tivesse lido nenhuma. Pouco ficou na escola. Um semestre, se tanto... Ah! os exames que apresentou no fim do ano letivo! Todos os alunos e alunas repetindo invariavelmente a mesmíssima cena de Weekend, de Noel Coward, interpretada pela mestra, creio, no Rio. O público da EAD, muito amigo, a princípio aguentou firme. Do meio pro fim, porém, mal se levantava o pano e lá vinha o mesmo diálogo, desatou em gargalhadas (Alfredo Mesquita in FERNANDES, VARGAS, 1983, pp. 86-87 - grifo meu).

Em outra ocasião, Alfredo Mesquita comenta novamente sobre a atividade de docência de Cacilda na EAD: “Tanto não tinha (orientação) que, se eu tivesse experiência, teria apoiado mais Cacilda, e talvez o curso dela tivesse sido bom. Porque foi um fracasso total. (...) Eu não dei o menor apoio. Eu tinha confiança nos professores e os soltava. Com o tempo, cheguei à conclusão de que poderia tê-la ajudado e ela também poderia ter feito um curso melhor” (Depoimento sem fonte, in Prado, 2002, p. 283). Em texto para o programa da peça do TBC *Filhos de Eduardo* de 1950, Alfredo Mesquita adota tom diferente sobre a atividade de docência da EAD de Cacilda Becker. No texto comenta também a saída de Cacilda da EAD para integrar o TBC que ocorreu no fim de 1948:

[Durante a docência na EAD] Ficamos nos conhecendo melhor, mais de perto. Nasceu e se fortificou a nossa grande amizade. E aí foi também que mais admirei Cacilda Becker. Porque Cacilda não possui apenas os dotes mas também as qualidades que devem (há tantas outras totalmente diferentes...) completar uma verdadeira artista: a honestidade, o amor total e desinteressado à arte (mal se toca em qualquer assunto que se relacione com o teatro, ela entra em estado de euforia, em transe quase, diria, o que, seja

dito de passagem, tolda-lhe às vezes o julgamento); a capacidade de trabalho (ela não se contenta em ser o que é: uma artista talentosa e, apesar de tão moça, de grandes recursos técnicos. Não. Ela quer aperfeiçoar-se, progredir sempre, fazer melhor; (Quantos, entre nós, como ela?) a consciência profissional, sem falar na solidariedade humana, na encantadora cordialidade e no completo dom de si mesma não só no que toca ao trabalho como às pessoas, que atinge às vezes as raias da ingenuidade. De tudo isso tive sabejas provas durante aquele ano que Cacilda trabalhou comigo na “Escola de Arte Dramática”. E era um prazer vê-la ensinar com uma seriedade, um esforço bem orientado, um interesse não só pela Escola como por cada aluno, em particular, que deles fazia mais do que um amigo, quase um filho. (Ah! A “torcida” lacrimajante durante os primeiros exames públicos!)

Confesso que fiquei deveras desconsolado quando, ao cabo de um ano apenas, deixou-me para ingressar, a convite de Franco Zampari, no “Teatro Brasileiro de Comédias”. Senti como diretor da Escola. Como amigo, como admirador, como entusiasta do teatro nacional, fui, porém, o primeiro a aconselhá-la aceitar o convite, a me alegrar por saber que, por essa grande porta inesperadamente aberta, Cacilda ia reintegrar o teatro nacional, que tanto precisava da sua presença e onde está talhada para fazer a grande carreira a que nasceu predestinada (Alfredo Mesquita, 1950, pp. 18-19)

Termino o ano letivo na EAD, Cacilda Becker deixa a atividade de docência para se dedicar integralmente ao TBC, atividade que já vinha realizando desde outubro daquele ano!

6.2 *Cacilda Becker e o Teatro Brasileiro de Comédia*

Em meados de 1948, ia de vento à popa o projeto de Franco Zampari de dar aos amadores paulistas um palco permanente, o Teatro Brasileiro de Comédia – o TBC (Ver capítulo 2). Cacilda Becker nesse momento estava dividida entre as aulas no Liceu e na EAD e o emprego na rádio. Por enquanto estava fora de todas preparações do TBC. Em agosto desse ano, os grupos amadores paulistanos iniciaram os ensaios e preparativos dos espetáculos que ocupariam, alternadamente – como fora proposto – o TBC. O GTE com *A mulher do próximo* de Abílio Pereira de Almeida, programada para inaugurar o teatro; o GUT optou em encenar seu primeiro texto estrangeiro, *O Baile dos Ladrões* do francês Jean Anouilh.

Cacilda Becker, como de praxe, reintegrou-se ao GUT, assumindo a protagonista da peça de Anouilh, autor já encenado pela atriz no Comediantes. Mais uma tarefa para o cotidiano atarefado de Cacilda. Facilitava as coisas o fato das aulas da EAD e os ensaios do GUT acontecerem no mesmo prédio em reformas do TBC. Um dia, Cacilda Becker estava na EAD ou durante os ensaios com o GUT ou lecionando, quando surge Abílio Pereira de Almeida – dramaturgo e ator da peça *A mulher do próximo* do GTE programada para ser a estreia do TBC – e propõe uma troca entre a protagonista do GUT e do GTE: Nydia Lícia iria para o GUT e Cacilda Becker para o GTE. Esse episódio é um dos mais curiosos e se tem diversas versões sobre o mesmo caso. Em depoimentos, Cacilda Becker revela que Nydia Lícia, “moça da sociedade”, se recusava a dizer a palavra “amante” no palco e por isso que a troca teve que ser realizada.

Voltei para São Paulo e o Alfredo Mesquita me convidou para lecionar comédia na Escola de Arte Dramática, fundada no fim de 47. **Nesta escola aconteceu o fato mais importante da minha vida teatral.** A escola estava localizada na Rua Major Diogo, num prédio velho, onde estava sendo construído um teatro por um senhor chamado **Franco Zampari.** Este senhor pretendia reunir os grupos amadores de São Paulo para fazer somente teatro amador. Evidentemente que ele não tinha interesse por uma atriz profissional como eu, mesmo porque, nessa época e em São Paulo, teatro como profissão era desabonador para uma moça. É uma verdade um pouco melancólica, um pouco triste, mas uma verdade que deve ser dita. E eu estava lecionando quando, uma noite, a aula foi interrompida por Abílio Pereira de Almeida, que era amador de teatro e me convidou para inaugurar o teatro na mesma noite em que o teatro seria inaugurado por Madame Morineau, com *A Voz Humana*, eu faria o segundo espetáculo, que era a peça dele, *A Mulher do Próximo*. **Esse convite me foi feito apenas porque a atriz que deveria fazer o papel, que era uma moça da sociedade, se recusava a dizer a palavra ‘amante’, é muito bom dizer tudo isso para ver o que aconteceu no teatro paulista que foi muito importante.** A moça fazia um teatro amador, um teatro clássico, mas no momento que teve que fazer um teatro moderno, a peça do Abílio, dizer a palavra amante, não diria (Cacilda Becker, *MIS*, 1967)

Nesta altura a escola [EAD] passou a funcionar no prédio onde estava sendo projetado o TBC. Ensaivavam *A mulher do próximo*, com um grupo amador. **A Nydia Lícia, que era amadora, cabia a responsabilidade da protagonista, quando por motivo particular renunciou ao papel e o TBC, que tinha por ambição apenas apresentar grupos amadores, me convidou para o papel e participei excepcionalmente, porque naquela altura já era uma profissional** (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

O fato é que Cacilda Becker deixou o GUT e pela primeira vez integrou o GTE, sob a direção de Alfredo Mesquita, e com a incubência do papel principal da peça que inaugurou o famigerado TBC. Uma responsabilidade muito maior surgiu para Cacilda Becker e ela aproveitou a oportunidade que se abriu com todas as forças. Seria seu grande retorno aos palcos teatrais, após a grande derrota com os Comediantes e da decisão de abandonar o teatro de vez. Em seus depoimentos, Cacilda Becker faz questão de se diferenciar das atrizes amadoras: ela se vê como “única atriz profissional” disposta a participar desse novo empreendimento teatral que era o TBC. Conta também que só aceitaria fazer a peça, para espanto de muitos atores do *Polo Amador-Moderno de circulação restrita* aos partidários da arte pela arte, sob a condição de ser remunerada pelo seu trabalho, afinal era uma atriz de teatro profissional. É visível nos depoimentos de Cacilda Becker uma certa ambiguidade perante os primeiros momentos do TBC, que pode ser explicada pela ambiguidade de Cacilda, que sempre esteve entre o *Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla* e o *Polo Amador-Moderno de circulação restrita* do teatro: ela sempre buscou fazer a síntese entre o teatro de arte e a profissionalização deste. Ao mesmo tempo que Cacilda se identifica com o projeto político/estético do TBC, ela também se distancia. Arrisco dizer que Cacilda Becker estava mais próxima dos ideais de empreendedorismo artístico de Franco Zampari do que do diletantismo dos líderes dos grupos amadores. Cacilda Becker então foi a primeira atriz “paga”, profissional, desse teatro que

pretendia, por princípio, acolher apenas o diletantismo. Ela recebeu um valor fixo pela participação na peça de estreia do TBC.

Então eu fui convidada para fazer essa peça [*A mulher do próximo*] e aceitei o convite diante de uma proposta financeira, que não era um trabalho, mas que ia ganhar, eu não era amadora mais. Aí eu teria, em 47 tinha 26 anos né?: ‘Quero ganhar, eu não sou amadora’. Então com vinte e seis anos, entrei para esse grupo ganhando e naturalmente, não era vista com muita simpatia porque eu ganhava para fazer teatro (Cacilda Becker, *MIS*, 1967)

Não havia naquela época, em São Paulo, nenhuma companhia profissional, e creio mesmo que a única profissional era eu, morando aqui e desvinculada de qualquer projeto de atuar novamente (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964)

Cacilda Becker assinou contrato com Franco Zampari e os ensaios da peça que estrearia no TBC ocorriam normalmente até que aconteceu um outro episódio no mínimo curioso. Vários relatos confirmam que poucos dias antes da estreia d’*A Mulher do próximo* no TBC, surge uma atriz profissional do Rio de Janeiro oferecendo dinheiro para estrear no lugar de Cacilda. “O valor acertado entre Cacilda e o TBC era de 5 mil cruzeiros por um mês de trabalho, ou seja, um quinto do que fora oferecido por essa mulher para que Cacilda desistisse do papel. Cacilda não aceita o dinheiro, o episódio é resolvido e a peça pode estrear com Cacilda no papel principal” (Prado, 2002, p. 278).

Depois de ter feito os primeiros ensaios, aconteceu um fato muito curioso. Surgiu na minha casa uma senhora que me ofereceu uma quantia vultosa para que eu abandonasse o papel em favor dela. É que, na noite de estreia do TBC, imaginava no palco reconquistar o seu amante, que estaria na plateia e, dessa forma, poderia apreciar melhor os seus encantos. **Desta feita, tive que optar entre o dinheiro e o teatro. É lógico que não havia escolha. Eu adivinhava que o TBC havia de ser um acontecimento importante dentro do panorama brasileiro** (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

Comédia de costumes, *A mulher do próximo* de Abílio Pereira de Almeida – a peça retrata o mundinho frívolo de dois típicos casais paulistanos de classe média alta dos anos 1940– estreia o TBC no dia 11 de outubro de 1948. Antes da peça, a atriz Henriette Morineau inaugurou o TBC com o monólogo *A Voz humana* de Jean Cocteau – a peça foi encenada na língua francesa, isso demonstra o tipo de público típico do TBC, a elite ilustrada paulistana aficionada pelos franceses. No programa de estreia do TBC, o nome de Cacilda, grafado

“Cacilda Becker Fleury Martins”, segui todos os outros nomes dos atores e atrizes grafados com três sobrenomes – maioria herdeiros quatrocentões ou de novas elites. O casamento para cima de Cacilda a permitia também ter um sobrenome pomposo. *A mulher do próximo* teve boa repercussão de crítica e público. Também gerou muitas polêmicas na alta sociedade paulistana, o que certamente contribuiu para que a peça fosse vista por um número considerável de pessoas para um grupo amador. Estima-se que cerca de 4.500 pessoas a tenham visto em 15 dias. Cacilda Becker teve uma performance elogiadíssima, afinal de contas possuía sete anos de experiência nos palcos e em boas companhias teatrais.

Entrei assim no Teatro Brasileiro de Comédia no dia 11 de outubro de 1948. **Surpreendeu-me verificar que tinha consciência do trabalho teatral.** Via a personagem com inteira coerência e já havia adquirido técnica suficiente para assimilar o papel. Inicialmente, servia-me do instinto, mas, como tudo estava no começo, sobrava-me tempo para construir em paz. **Todas as minhas forças, boas e más, eu coloquei a serviço do teatro. Conquistei a confiança de Franco Zampari, de Adolfo Celi, dos colegas e todos me deram muita força** (Cacilda Becker, *A Cigarra*, 1959).

A temporada do GTE terminou no TBC e Cacilda retornou a sua antiga rotina entre as aulas do Liceu e da EAD e o emprego no rádio. Em depoimento, Cacilda se mostra feliz por seu desempenho e pela repercussão da peça, mas se dizia frustrada pelo fato de que o projeto estético/político do TBC estivesse ligado a uma instituição destinada a abarcar somente o teatro diletante amador na cidade de São Paulo e que ela era excluída por ser uma atriz profissional – aqui já aparece em Cacilda, talvez antes de todos membros envolvidos no TBC e até mesmo no empresário Franco Zampari, a ideia de profissionalização do TBC. A partir desse momento Cacilda concentraria forças na profissionalização do TBC.

E terminada essa temporada de 15 dias [temporada de *A mulher do próximo*], que foi muito feliz, eu voltei para minha profissão, mas absolutamente frustrada, melancólica e triste, porque **aquele teatro lindo** que o Franco Zampari havia prometido dar a São Paulo em três meses, e que foi inaugurado no dia em que a construção completou três meses, **não era o meu teatro. Eu era uma profissional e aquele era um teatro de amadores** (Cacilda Becker, *MIS*, 1967)

Outra brecha é aberta para a trajetória teatral de Cacilda Becker. Nydia Lícia não faria mais a segunda peça que entraria em cartaz no TBC, *O Baile dos Ladrões* do GUT – Cacilda Becker é convidada então a retornar ao GUT para o papel de protagonista em que havia participado dos primeiros dias de ensaio. Em depoimento, Cacilda Becker diz que o motivo de Nydia Lícia não participar da peça do GUT foi novamente o pudor da atriz em não dizer

palavrões no palco. De todo modo, o que importa destacar é que dessa vez Cacilda Becker – demonstrando que possuía o senso do jogo no universo teatral – soube aproveitar melhor ainda essa nova oportunidade a seu favor: conta que em um “encontro terrível” com o diretor do TBC, o empresário Franco Zampari, disse que aceitaria substituir Nydia Lícia no papel com uma condição “ser contratada como atriz permanente para esse teatro, com um salário”. Assim, um contrato de longo prazo entre Cacilda e o TBC foi assinado durante a temporada dessa peça do GUT. O que quero frisar aqui é que Cacilda Becker – dentre outros motivos – foi uma influência central para que Franco Zampari mudasse sua estratégia de um teatro para abrigar grupos amadores para o de manter um grupo de profissionais fixos em seu teatro – talvez Cacilda teve mais influência do que os líderes dos grupos amadores do período, que estavam satisfeitos com a dinâmica inicial do TBC, Cacilda foi então a primeira atriz contratada desse novo empreendimento, e pôde assim se afastar de uma vez por todas de suas atividades radiofônicas, o que permitia que se dedicasse integralmente às aulas da EAD e às peças do TBC – neste momento, ainda continua nas aulas do Liceu com o projeto de realizar a Faculdade de Direito.

Veio o segundo espetáculo do TBC [*O Baile dos ladrões*] e a mesma atriz se recusou a dizer, novamente, a palavra amante (gargalhada). **Então, o outro diretor veio buscar a profissional de teatro para dizer o ‘amante’,** numa peça de Anouilh, que é *O Baile dos Ladrões*, e eu, ao voltar, **tive um encontro terrível com Franco Zampari. Eu disse: ‘Volto sim, mas com uma condição. O senhor me contrata como atriz permanente para esse teatro, com um salário’.** E eu fui a única atriz contratada e a primeira atriz, extremamente ambiciosa, objetiva e prática. **Eu queria fazer teatro como profissão e fui uma mulher terrível durante os nove anos que trabalhei no TBC,** esse teatro construído por Franco Zampari. **Terrível não para profissionais de teatro, mas comecei fazer teatro com gente que era advogado, engenheiro, com vocação para diplomata, com vocação literária e que caía dentro do teatro com uma ferazinha ambiciosa que queria fazer teatro como profissão, que era exigente e desagradável. Mas era a única possibilidade que eu tinha para me formar como atriz** (Cacilda Becker, *MIS*, 1967).

Após a estreia [de *O Baile dos Ladrões*], Franco Zampari me ofereceu um contrato de primeira atriz do TBC. Aceitei e a luta começou (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

Baile dos Ladrões estreou em novembro de 1948 e também teve uma temporada de 15 dias. A ficha técnica da peça é intrigante, contava com duas importantes figuras intelectuais da FFCL: Antonio Candido traduziu a peça e Maria Isaura Pereira de Queiroz fez a contra-regragem. A peça também obteve sucesso de crítica e público. Cacilda Becker mais uma vez foi ovacionada. E antes de terminar 1948, mais três espetáculos amadores entram em cartaz no TBC, seguindo seu plano original: *A margem da vida* de Tennessee Williams pelo GTE; *I Have beens here befores* de J. B. Priestley, apresentado na língua inglesa pela Sociedade de Amadores Ingleses e; *Esquina Perigosa* também de Priestley com os Artistas Amadores Madalena Nicol

e Paulo Autran. Cacilda Becker, mesmo contratada pelo TBC, esteve fora de todos eles porque estava às voltas com a finalização do ano letivo da EAD. Aqui entra uma hipótese interessante: ao sair da EAD para se dedicar integralmente ao TBC, parece que para Cacilda ser uma atriz profissional estava mais nos seus projetos do que ser uma professora de um curso de formação de atores; dois motivos fortalecem essa hipótese: o contrato com um bom salário que permitia ter dedicação exclusiva no TBC e em depoimento de Alfredo Mesquita de 1950 que diz que não foi tranquilo para ele a transferência da EAD para o TBC. A tese de Alfredo Mesquita de que Cacilda Becker saiu do TBC porque o seu curso foi uma derrota e que ela não tinha qualidades didáticas foi construída em depoimentos a posteriori.

Dezembro de 1948. Tendo encerrado suas aulas na EAD e pedido demissão na Rádio Bandeirantes, Cacilda Becker, primeira atriz contratada pelo TBC com um salário fixo, se dedica integralmente ao teatro. Nesse momento que Cacilda Becker abandona seus planos de cursar a Faculdade de Direito. Não obstante, tendo passado um ano estudando no Liceu do Colégio Rio Branco, seu nível de instrução escolar formal fora ainda mais elevado.

Depois de esgotar as peças dos grupos amadores, Franco Zampari e os demais membros do TBC resolvem criar um núcleo profissional para estrear a próxima peça no teatro. O núcleo passou a se chamar Grupo de Arte Dramática e além de Cacilda foi contratado mais dois atores: Madalena Nicol e Maurício Barroso. Maurício, natural de São Paulo, estava trabalhando como locutor na Rádio Tupi do Rio, quando recebeu o convite. Madalena Nicol, líder do grupo amador Artistas Amadores que integrava o movimento de renovação teatral na cidade de São Paulo e que foi o quarto grupo que esteve em cartaz no TBC, era a única oriunda de classes abastadas dos três primeiros contratados do TBC. Isso demonstra que o fato do teatro ainda ser uma atividade desprestigiada entre as elites ilustradas, as primeiras pessoas recrutadas para a profissionalização desse teatro erudito foram pessoas oriundas das classes populares, nesse momento as elites preferiam apostar em carreiras culturais mais consolidadas e menos incertas.

A comédia romântica *Ingenuidade* de John Van Druten foi a peça escolhida para ser montada por esse primeiro núcleo profissional do TBC. A indicação viera de Alfredo Mesquita, que trouxe a peça de uma viagem aos EUA – sucesso na Broadway em 1943. Madalena Nicol, que assinava a direção das produções de seu grupo amador, ficou encarregada da direção da nova peça. Os cenários ficaram a cargo de Aldo Calvo, cenografista contratado por Franco Zampari. Cacilda Becker envia uma carta para Claude Vincent, inglesa que conhecera no Rio conversando sobre a preparação de *Ingenuidade*, onde comenta os limites e potencialidades do amadorismo no teatro, volta ao tema sempre constante em suas cartas e depoimentos do sofrimento interno de transfuga de classe e diz que por, incrível que pareça, anda absolutamente

em paz consigo mesma – o salário que o TBC lhe pagava para se dedicar exclusivamente ao teatro permitia com que Cacilda pela primeira vez conseguisse fazer teatro sem ter um outro emprego ou sem passar por dificuldades financeiras:

**Carta de Cacilda à Claude Vincent
26/ de Dezembro de 1948**

Querida Claude. Você não pode fazer uma ideia do que foi para mim este segundo semestre do ano! (...) **Rescindi meu compromisso com a rádio e assinei com eles (o TBC) um ótimo contrato. Os espetáculos têm sido muito bons, naturalmente com todas as características do amadorismo - as boas e as más.** A direção do Teatro tem se empenhado, de todos os modos possíveis, na realização perfeita das montagens, como também em estimular o interesse pelo teatro. Enfim, acredito que essa iniciativa já esteja plenamente vitoriosa. Dia 6 de janeiro, voltará à cena *A Mulher do Próximo*, dia 15 estrearéi *The Voice of Turtle* (farei o papel de Sally). Tenho muito medo dessa peça; você conhece bem as dificuldades que ela oferece... não é? Além delas, a dificuldade maior é a que começamos a ensaiar a peça há quatro dias... menos de um mês até a estreia. É horrível não é? (...) **Continuo sempre aflita, nervosa, descontente, contente e não poucas vezes idiota... No entanto - isso é a primeira vez que acontece - ando em absoluta paz comigo mesma. Estou começando a me querer bem e o meu amor próprio é reconfortante...**

(Prado, 2002, p. 283-284 - grifo meu)

Ingenuidade estreia em 18 de janeiro de 1949 e foi um triunfo de crítica e público. O público lotou o teatro por cinco semanas, superando as temporadas anteriores do TBC, que não ultrapassaram três semanas. *Ingenuidade* deu a Zampari e aos membros do TBC a hipótese de que a profissionalização era o melhor caminho a ser tomado. E é nesse momento que surge a ideia em contratar um diretor estrangeiro para dirigir esse grupo profissional. O italiano Adolfo Celi, que se encontrava na Argentina no período, foi o diretor escolhido. Sua vinda foi tratada pelo cenógrafo Aldo Calvo – fora ideia sua a contratação de um diretor estrangeiro. Adolfo Celi chegou no dia seguinte da estreia de *Ingenuidade*. Carlos Vergueiro, o administrador do TBC, recebeu Celi e conta que ele não gostou muito da peça que estava em cartaz no TBC, *Ingenuidade*.

Na última semana de *Ingenuidade*, um incidente: Madalena Nicol abandona o elenco por motivos pessoais e só avisa em cima da hora. Cacilda lembra-se que Célia Biar, a secretária do TBC, havia assistido a todos ensaios, e substituiu Madalena Nicol. Em abril de 1949, Cacilda Becker então com 28 anos, e ainda em cartaz com *Ingenuidade* no TBC, descobre que está grávida. Seu marido, Tito Fleury, também participara desse primeiro momento do TBC integrando a montagem de Priestley do grupo Artistas Amadores de Madalena Nicol, porém era a rádio a atividade em que se dedicava integralmente. O casal ainda vivia na casa dos pais de Tito.

Foi nessa época também que Dona Alzira, Cleyde e Dirce mudaram de Santos para São Paulo. Alzira Leonor Becker havia conseguido transferência da escola de São Vicente para uma

escola no bairro da zona leste de São Miguel. Dirce casou em seguida e saiu de casa. Cleyde se matriculou no ensino científico para ingressar na Faculdade de Medicina. Com o salário que ganhava no TBC Cacilda pôde ajudar mais a família. A Família Becker compra uma casinha em Santo Amaro e depois de 19 anos retornam para a cidade de São Paulo, em uma situação totalmente distinta de quando abandonaram a cidade em 1930. No depoimento a seguir – com licença metodológica – Cacilda fala da mudança da família para São Paulo:

Com enormes economias, elas conseguiram comprar uma casinha em Santo Amaro. Minha irmã Dirce estava noiva e prestes a se casar. Casou-se poucos meses depois, casamento felicíssimo, com o senhor Nilze, da família Paiva Magalhães, de Santos. Cleyde, a irmã caçula, começara na época a fazer o curso científico para ingressar na faculdade de medicina e realizar aquele que sempre fora seu ideal. (...) **Minha mãe, então, mulher extraordinária, lecionava em São Miguel.** Saía de casa às cinco da madrugada e retornava à uma e meia da tarde, exausta e sofrida. **Eu, felizmente, já podia ajudá-la bastante nos seus encargos. Trabalhava no TBC com ordenado muito superior ao do meu marido nas suas funções radiofônicas** (Depoimento sem fonte in Prado, 2002, p. 291 - grifo meu).

Dirce ao se casar em meados daquele ano terá poucos contatos, a partir daí, com as irmãs e mesmo com a mãe; não terá filhos.

Em meados de maio de 1949, Franco Zampari reúne os elementos dos diversos grupos que ocupavam o TBC e informa ter decidido que seria impossível manter, apenas com amadores, um teatro de alto nível técnico. Explicou que, para custear as despesas fixas, precisaria ter programação regular assim como as companhias profissionais em outros teatros. É evidente que a presença de Celi foi fundamental para que ele chegasse a essa conclusão: “o Celi chegou dizendo: ‘não dirijo amadores; quero profissionais, porque quero exigir, e de amadores não posso exigir’” conta Waldemar Wey (PRADO, 2002, p. 292). Porém a luta pela profissionalização do TBC já estava sendo travada desde o final do ano anterior. Em seu depoimento ao MIS, Cacilda Becker conta que a luta pela profissionalização do TBC era travada até mesmo contra o Franco Zampari, aliado com o teatro diletante dos grupos amadores, dos partidários da arte pela arte. Em sua narrativa, ela se coloca “modestamente” e “como toda mulher hábil” como responsável pelo convencimento de Franco Zampari pela profissionalização do TBC juntamente com o cenógrafo Aldo Calvo e o diretor italiano Adolfo Celi. A ideia da profissionalização não veio dos líderes e elementos oriundos do movimento de renovação teatral da cidade de São Paulo. Defendo que toda trajetória de Cacilda Becker, de uma trânsfuga de classe no universo teatral, a levou a defender essa posição político/estética de profissionalização do “teatro de arte”: posição que estava a meio termo do *Polo Amador-Moderno de circulação restrita* e do *Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla*, como foi marcada toda sua trajetória de trânsfuga de classe.

O Franco Zampari, homem maravilhoso, extraordinário - a quem sou profunda e eternamente grata -, **entrou em choque comigo. Claro, nunca fui uma pessoa, nos primeiros contatos, fácil para aquele homem que queria fazer um teatro dileitante para uma classe rica de São Paulo e que podia manter o teatro, mas se viu frustrado nos seus planos, pois era realmente impossível manter um teatro amador para um público de mil pessoas, de 1500 pessoas ricas.** No fundo, ele queria mesmo era fazer teatro também. Ao lado de Franco Zampari estava Aldo Calvo que, com sua visão e experiência teatral inestimáveis, propôs ao Franco Zampari a profissionalização do teatro, mandando chamar em 1949, da Argentina, o Adolfo Celi. **Adolfo Celi Chega, Franco Zampari, Aldo Calvo e eu me incluo modestamente nisso, mas como toda mulher hábil - e eu acho que todas as mulheres são hábeis -, armei um jogo: propus um cocktail com esses atores amadores e propus ao Celi e ao Calvo, insinuando que deveria realmente pagar o trabalho, compreende? E encontrei abertura para uma proposta tão honesta como essa num homem de teatro como Celi, e num homem de teatro como Calvo. E se profissionalizou, semiprofissionalizou o elenco do TBC, em 1949.** Trabalhámos todos igualmente com a mesma dedicação, uma média de doze, quatorze horas por dia. **De modo que a profissionalização impôs ao TBC** (Cacilda Becker, *MIS*, 1967).

Em maio de 1949, finalmente a “luta pela profissionalização” é vencida dando início assim a “fase profissional” do TBC. A primeira medida de Franco Zampari é contratar um grupo fixo de atores e técnicos teatrais com contrato de um ano: o Grupo de Arte Dramática (Grupo Permanente do Teatro Brasileiro de Comédia). A peça escolhida para estrear a “fase profissional” do TBC foi *Nick Bar, álcool, brinquedos e ambições* do estadunidense William Saroyan. No programa da peça há a ficha técnica onde encontrei informações da primeira equipe artística fixa contratada do TBC:

Diretor artístico: Adolfo Celi.

Cenógrafo-supervisor: Aldo Calvo.

Cenógrafo: Bassano Vaccarini.

Elenco fixo: Cacilda Becker, Madalena Nicol, Maurício Barroso e Célia Biar.

(Programa do TBC de Nick Bar - Junho de 1949)

Os demais membros do elenco eram classificados como oriundos dos Grupos Amadores que colaboram com o Teatro Brasileiro de Comédia: Grupo de Teatro Experimental; Grupo Universitário de Teatro; Sociedade de Artistas Amadores, de São Paulo; Grupo de Artistas Amadores (em inglês). Todo o elenco nesse período era remunerado, mas sem contrato fixo de um ano como os do Grupo de Arte Dramática. Os demais atores e atrizes que participaram da primeira montagem profissional do TBC são os seguintes: os atores Tito Fleury (marido de Cacilda), Abílio Pereira de Almeida, Haroldo Gregory, Milton Ribeiro, Gustavo Nonnenberg, Maury Lopes, Carlos O. Junqueira, Fredi Kleeman, José Expedito de Castro, Thales de Castro

Maia, Carlos Vergueiro, Ricardo Campos, Moysel Leiner, Waldemar Wey e Ruy Afonso; e as atrizes Marina Freire Franco, Ondina Motta, Maria Augusta Costa Leite, Rejane Milliet e Hollanda Maria; ao todo 16 atores e sete atrizes (*Programa do TBC de Nick Bar - Junho de 1949*). Embora as mulheres fossem menos da metade do elenco, no grupo fixo que era composto por quatro integrantes, eram três. A maioria dos atores amadores dividia o palco com uma profissão formal em outro espaço: geralmente profissionais liberais. Interessante notar que nesse primeiro momento, as mulheres foram a maioria a assinar um contrato de exclusividade com o meio teatral.

No programa de *Nick Bar*, há uma pequena biografia do elenco. Cacilda Becker é apresentada como “primeira atriz” do TBC:

Cacilda Becker, primeira atriz do Grupo de Arte Dramática do Teatro Brasileiro de Comédia estreou, como amadora no Teatro do Estudante do Brasil, onde Raul Roulien foi buscá-la com um contrato que lhe abriu a carreira de atriz profissional. Posteriormente trabalhou com Bibi Ferreira e fez parte dos Comediantes, sob a direção artística de Ziembinski. Em 1948 lecionou comédia na Escola de Arte Dramática.

Silvio D’Amico, entrevistado por Pascoal Carlos Magno, disse o seguinte: “Esta Cacilda Becker é a maior atriz dramática do Brasil”.

Na peça de Saroyan, Cacilda cria uma Kitty Duval que, certamente, significará mais uma etapa de sua brilhante carreira (*Programa do TBC de Nick Bar - Junho de 1949*).

Dois coisas merecem destaque nessa pequena biografia de Cacilda Becker no primeiro programa de uma peça profissional do TBC (e primeira dirigida por um diretor estrangeiro): ela é apresentada como primeira atriz do TBC – fato curioso para o Polo Amador-Moderno de circulação restrita que apostava em um elenco não hierárquico e horizontal; certamente isso advém das antigas companhias profissionais a qual o movimento de renovação teatral combatia. Cacilda Becker ser a primeira atriz e protagonista de todas peças que participaria de *Nick Bar* em seguida mostra que essa foi uma marca deixada por Cacilda Becker devido à sua ambiguidade entre os Polos. No primeiro programa profissional do TBC já é apresentada como a maior atriz dramática do Brasil e legitimada por Silvio D’Amico.

Nick Bar estreou em 8 de junho de 1949. Teve carreira excelente: 50 apresentações em quatro semanas. Desempenho melhor que a maioria dos elencos profissionais em cartaz nos teatros da época. Porém devemos atentar ao fato que o TBC só possuía 365 lugares, bem menor do que a maioria dos outros teatros de São Paulo e do Rio de Janeiro.

O entrosamento entre diretor Adolfo Celi e a principal atriz do elenco começava a ultrapassar os limites do profissional. No período que Cacilda e Celi se aproximam, ela estava grávida e era casada com Tito. Depoimento de Cacilda: “Celi transmitia técnica e, sobretudo, desenvolvia em nós uma capacidade de trabalho que fugia às comodidades que o amadorismo

facilitava” (Sem fonte - Prado, 2002, p. 293). Investigar a hipóteses que Cacilda e Celi são os agentes centrais no primeiro momento da construção do TBC. Os elementos oriundos do amadorismo foram ficando para trás.

No TBC foi que vim a conhecer Adolfo Celi. Nesta altura, o TBC estava empenhado em dar novo sentido e impulso ao teatro brasileiro. Eu estava inteiramente integrada neste movimento quando vim conhecer **Adolfo Celi que era um moço, artista ambicioso como eu, que também começava como eu, e decidimos nos ajudar e ajudar o TBC com o nosso trabalho e o nosso amor.** E assim foi por três anos. Tudo tem seu preço e isso não me custou barato. **E outra vez tive que optar entre a carreira e uma situação. Preferi a carreira.** Eu saí disto tudo uma mulher diferente. Os primeiros fios de cabelos brancos começaram a aparecer. Adquiri uma grande dose de paciência. Eu não tinha tempo para os outros, a carreira absorvia tudo. No fundo eu era sozinha, sem ajuda de ninguém e sem ter de ajudar ninguém. Comecei a me deter sobre mim mesma e ver que alguma coisa não estava certa. E pensei na primeira vez que fiz uma opção, opção esta que vinha se repetindo sempre e verifiquei que estava na hora exata de pôr em prática o que havia ficado muito distante. **Um dia eu ainda teria um lar e a carreira.** E comecei a me preparar para isso, sem pressa, a sentir como entrosar estas partes tão difíceis e tão fáceis quando encontrasse de fato o amor. Não o amor do adolescente, não o amor de moça sonhadora, mas o amor sem ânsias, tranquilo, aninhado, o amor como a bonança que vem depois de muitas tempestades. Não um amor comodista, covarde ou acomodado, mas um amor feito de compreensão, ternura, concessões mútuas, filho de uma experiência vivida. O amor das personagens de Anouilh, que têm um passado, e o mistério está em amar a despeito deste passado. Ou é o primeiro ou é o último (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

O cartaz seguinte do TBC foi *Arsênico e Alfazema* de Joseph Otto Kesselring, estadunidense. A estreia foi em 14 de julho, mais sucesso ainda. 20 mil ingressos vendidos. Cacilda Becker fez novamente a protagonista. Estava grávida e a barriga ajudou Cacilda a compor seu personagem, que era uma velhinho. Sucesso de crítica. Cacilda Becker só se afastou do TBC devido à gravidez ao fim da temporada de *Arsênico e Alfazema*, em setembro com a gravidez já avançada. E mesmo afastada Cacilda Becker frequentava muitas vezes os ensaios do TBC. Cacilda Becker não descuidou um só minuto de seu lugar de atriz central conquistado após muitas lutas e derrotas.

E como foi possível Cacilda Becker ter conseguido ser a primeira atriz do TBC? Em outras palavras, como ela, oriunda das classes populares, conseguiu desbancar as outras atrizes, todas oriundas de classes abastadas? Para compreendermos essa questão, a primeira coisa a ser feita é desenhar o universo das atrizes concorrentes de Cacilda Becker. Temos então 12 atrizes que seriam as possíveis concorrentes de Cacilda Becker, pois participaram do primeiro momento do TBC, ficaram em cartaz nas primeiras peças no TBC em sua “fase amadora”. Eram as seguintes: Marina Freire Franco, Nydia Lícia e Helenita Queiroz Matoso, integrantes do GTE; Mira Lifchitz, Lúcia Corrêa, Sílvia Lúcia Alayon, integrantes do GUT; Marta Extein, Esther Guimarães, Eva Lieblich e Thalma de Oliveira, integrantes dos Artistas Amadores e; Mary Ress, Mary Durrell, integrante do Grupo de Artistas Amadores (em inglês). O caso da

atriz Célia Biar merece destaque pois ela entra no TBC como integrante do Grupo de Arte Dramática em sua fase semi-profissional em abril de 1949, Cacilda Becker nesse período já era a primeira atriz do TBC.

A primeira triagem é resultado das escolhas das próprias atrizes amadoras que resolvem abandonar o teatro quando a direção do TBC resolveu profissionalizar o elenco. Das 12 possíveis concorrentes sobraram apenas três: Marina Freire Franco, Nydia Lícia e Madalena Nicol.

Primeira disputa: A primeira disputa se deu entre Cacilda Becker e Nydia Lícia. Aconteceu antes da profissionalização do elenco do TBC. Cacilda Becker vence pois Nydia Lícia, devido a constrangimentos de seu meio social e por ter um emprego em um estabelecimento comercial da elite paulistana, optou por abrir mão do protagonismo das duas peças de estreia do TBC. Como já vimos, Cacilda Becker agarrou essas duas oportunidades e encarregou-se dos papéis principais de *A mulher do próximo* e de *Baile dos ladrões*; foi, inclusive, durante essas temporadas que assinou o contrato com Franco Zampari da primeira atriz remunerada e fixa do TBC. Nydia Lícia só entraria tempos depois no elenco fixo do TBC abrindo mão do seu emprego.

Segunda disputa: A segunda disputa foi uma “disputa velada”; se deu entre Cacilda Becker e Marina Freire Franco. O principal motivo de desvantagem de Marina Freire Franco era sua idade avançada em relação às outras três concorrentes. Naquele momento do teatro brasileiro, as peças quase sempre exigiam atrizes jovens. Também contou o fato de Marina Freire demorar bastante para largar o emprego formal e tomar a decisão definitiva de ser uma atriz profissional do TBC. Ela só entraria no elenco fixo em tal data.

Terceira disputa: Essa foi a disputa mais acirrada e se deu entre Cacilda Becker e Madalena Nicol. Preciso desenvolver ela melhor do que essas duas. Em depoimento para o biógrafo de Cacilda Becker, o ator do TBC Ruy Affonso, afirma que Madalena Nicol, naquele primeiro momento do TBC, era a única atriz do grupo “que poderia fazer sombra a Cacilda” (Prado, 2002, p. 299). Comparações entre as duas tornavam-se frequentes nas críticas jornalísticas aos espetáculos do TBC. A rivalidade entre as atrizes caminhava para um impasse quando Cacilda Becker teve que se afastar do TBC em setembro de 1949 para ter seu filho. Como já vimos, Cacilda não se afasta totalmente do TBC, possivelmente porque não poderia deixar o caminho livre para Nicol, protagonista absoluta da peça que entrou em cartaz no TBC, *Luz de Gás* de Patrick Hamilton. A estreia desta se deu no dia 15 de setembro, dirigida por Celi.

Como precisavam de uma outra atriz para o elenco, a jovem Elizabeth Henreid, primeira atriz selecionada por testes para o elenco de Zampari e quarta atriz contratada do TBC, ficou a cargo de protagonizar a peça.

Voltando a disputa entre Cacilda Becker e Madalena Nicol. Os aspectos de Madalena Nicol que garantiam um bom lugar na disputa eram os seguintes: estudos fora do país; experiência de cantora lírica em diversos palcos; boa experiência teatral; liderar um grupo amador; ser diretora. Porém a disputa é resolvida de uma maneira drástica. No final da temporada de *Luz de gás*, com sucesso de público e de crítica, principalmente elogiosa à Madalena Nicol, estoura a bomba: Madalena é demitida do TBC. Diversas e divergentes versões para o episódio. Uma das hipóteses: a motivação de Zampari para demitir Madalena também denota um crivo ideológico anti-comunista a ser outras vezes ratificada, no futuro, pela administração do TBC.

Com licença metodológica, essa entrevista de Cacilda comentando o caso:

Dizem que prejudiquei a carreira de Madalena Nicol no Brasil e que ela foi para a Inglaterra por minha causa. Não é bem essa a história. Nosso caso foi apenas uma aborrecida questão de dinheiro. Eu tive de me afastar por algum tempo, pois esperava meu filho. Foi o bastante para que ela pretendesse salário mais alto do que o meu. Isso foi uma tolice. Naquele tempo eu não podia ser superada por ninguém na folha de pagamento. **Depois que havia conquistado meu lugar, não me distrairia a ponto de perdê-lo.** (Entrevista a *Manchete*, 1958 - Prado, 2002, p. 303 - grifo meu)

Cacilda tinha motivo para se manter em autodefesa: estava consciente de ter nas mãos, finalmente, a chance de realizar sua ambição artística: estava no lugar certo, na hora certa. O TBC ia muito além do previsto. Zampari avançava na profissionalização do grupo, aumentava a equipe e já queria ter mais um diretor, de forma a organizar dois elencos e viabilizar uma “linha de produção”; Ruggero Jacobi é contratado, e ao mesmo tempo, vem com ele do Rio o talentoso e magricela que estava sendo apontado como a maior promessa de sua geração: Sérgio Cardoso, ambos advindo da malograda experiência do Teatro dos Doze. Ruggero estreou no TBC no dia 10 de outubro, dirigindo *Ele*, de Alfred Savoir e depois *O Mentiroso*, de Goldoni: ambas peças protagonizados por Sérgio Cardoso. Cacilda, nessas alturas, curtia tranquilamente o filho recém-nascido. Sérgio podia brilhar a vontade: não ameaçava seu posto de primeira estrela de TBC....

Luiz Carlos Becker Fleury Martins nasceu em 30 de outubro de 1949, na Maternidade Filomena Matarazzo, coroando aquele ano generoso, um dos mais relevantes na carreira da atriz. Cacilda Becker construiu um *Livro do bebê* e no dia do nascimento do filho está escrito:

“No quarto dia após o nascimento recebe uma visita do avô Ary. O pai não aparece e nem telefona. Os padres dominicanos, nessa época, fizeram uma ação de graças por mim e me deram força moral e coragem, pois meu casamento era falido” (PRADO, 2002, p. 305).

A 30 de outubro de 1949 nasce o meu filho Luiz Carlos, que eu amo acima de todas as coisas. Logo depois do nascimento de Luiz Carlos, e nesta época eu já fazia parte do Teatro Brasileiro de Comédia, **eu tive novamente de optar entre o lar e o teatro. E novamente optei pelo teatro** (Cacilda Becker, *Revista Cláudia*, 1964).

Apesar da crise do seu casamento Cacilda Becker nunca esteve tão bem estruturada em termos financeiros; podia se aguentar sozinha. E a separação com Tito veio logo após o nascimento do filho. Nesse momento Tito abandona o elenco do TBC e trabalha somente na rádio; como vimos, havia participado de *Nick bar* e ainda ensaiou *Arsênico e alfazema* com Celi. Depois de muitos anos, Cacilda volta a morar com sua mãe e Cleyde em um apartamento na Rua Santo Amaro no Bixiga. No livro do bebê tem um diálogo de Cacilda com seu bebê que vale a pena ser reproduzido aqui. Sem medo de parecer anacrônico, afirmo que na carta percebe-se uma consciência feminista bastante aguçada de Cacilda Becker:

**Diálogo de Cacilda com o bebê
13 de janeiro de 1950**

Filhinho querido: o que mamãe vai escrever aqui lhe diz respeito, muito, muito de perto. Por motivos que só quando você for grande poderá saber e compreender, mamãe e papai, hoje, diante de um juiz muito sério, e com um certo espanto diante das surpresas da vida, assinaram um desquite amigável. (...) Pensamos muito em você, creia. Papai muito preocupado com a sua educação, mamãe ainda mais, porém confiante no amor que lhe tem. Seu pai deu-me garantias morais que você ficará sempre aos meus cuidados, desde que atenda em amor, carinho e cuidados às tuas necessidades materiais e morais. Prometemo-nos viver o melhor possível, em função de você e de sua felicidade. (...) Oh, meu amor, mamãe sofrerá muito se você julgá-la egoísta, se não compreendê-la. Lembre-se disso, sempre, porém! Os casamentos no Brasil estão hoje quase falidos ou resultam num amontoado de sujeiras ocultas, debaixo de uma covarde hipocrisia, em virtude de a educação masculina ser a mesma do século passado, quando as mulheres nessa terra eram analfabetas, incultas, sem ideais e sem idéias. Os homens são bons, as mulheres também, mas tão diferentes na sensibilidade e tão iguais nos sonhos e nos direitos humanos. Não há “ser superior”. Tanto a borboleta como a rã, o homem ou a mulher têm os mesmos direitos de viver, com a mesma luz, o mesmo ar, a mesma água e a mesma intensidade. A vida é uma só para um mundo inteiro! Mamãe e papai hoje assinaram um desquite amigável... Só Deus sabe o que tá escrito no livro dos destinos.
(Prado, 2002, pp. 306-307).

No natal de 1949, deu-se mais um passo para a profissionalização completa do TBC. Franco Zampari programou uma confraternização e anunciou os nomes dos integrantes do primeiro conjunto permanente da casa: 12 atores com contratos anuais e salários mensais fixos. Dessa vez, o elenco é mais paritário em relação ao gênero: sete atores Carlos Vergueiro, Waldemar Wey, Maurício Barroso, A. C. Carvalho, Ruy Affonso, Abílio Pereira de Almeida,

Sérgio Cardoso e as mulheres Cacilda Becker, Célia Biar, Marina Freire Franco, Elizabeth Henreid, Nydia Lícia; Três diretores: Celi e Jacobbi e Salce.

Nesse período, Marcos Rey, redator da Rádio Elxcesior, teve a ideia de aproveitar na rádio a fama do TBC, que era tremenda. Então foi bolado o Grande Teatro Duchen para ser apresentado nas noites de terça-feira com os atores e peças do TBC. Cacilda era a responsável do TBC para os programas

Em janeiro de 1950, Cacilda Becker voltou ao TBC após a licença maternidade. Foi o ano de consagração total da atriz: primeira atriz e protagonista de todas as peças que se seguiram naquele ano: *Entre quatro paredes* de Sartre, estreia em 24 de janeiro de 1950 com direção de Adolfo Celi; *Um pedido de casamento* de Tchekov, estreia em 24 de janeiro com direção de Celi; *Os filhos de Eduardo* de Marc-Gilbert Sauvajon com direção de Cacilda Becker e Ruggero Jacobbi (única direção de Cacilda - significa sinal de prestígio), estreia em 14 de março de 1950; *A Ronda dos malandros* de John Gay sob direção de Jacobbi estreia em 17 de maio de 1950; *A importância de ser prudente* de Oscar Wilde sob direção de Luciano Salce /, estreia em 5 de julho de 1950; *O Anjo de Pedra* de Tennessee Williams sob direção de Salce, estreia em 16 de agosto de 1950 e finalmente seu maior êxito enquanto atriz e que seria seu carro chefe a vida inteira *Pega-fogo* de Jules Renard sob direção de Ziembinski em 04 de dezembro de 1950.

Neste ano Cacilda já era reconhecida a maior atriz pelos dois maiores árbitros da instância de consagração teatral do período da cidade de São Paulo e antigos colegas de movimento: Décio de Almeida Prado e Alfredo Mesquita.

E por fim naquele ano de 1950, houve por parte de Cacilda Becker seu auto-reconhecimento como grande atriz. No primeiro ano do seu filho ela escreve no livro do bebê:

Diálogo de Cacilda com seu bebê

30 de outubro de 1950

Sua mamãe, durante este ano, trabalhou desesperadamente e, hoje, é oficialmente reconhecida uma grande atriz...

(Prado - p. 332)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do “movimento de renovação teatral” e da gênese do “teatro moderno” na cidade de São Paulo na década de 1940 a partir de uma perspectiva sociológica permitiu ressaltar aspectos da dinâmica do universo teatral paulistano que se encontra fora do que chamei de “historiografia teatral clássica” e de estudos das ciências sociais que tomam como única base essa bibliografia. Me levou a questionar como, por quem e para que a história de um universo artístico é contada. Aqui estaria em operação o que Raymond Williams chama de processos de “tradição seletiva” que “tende a reduzir” os fenômenos históricos, “buscando sempre uma linha única de desenvolvimento” (WILLIAMS, 2011, p. 79). Arriscaria afirmar que a rede de instâncias de produção, circulação e consagração forjadas na década de 1940 por uma série de agentes na cidade de São Paulo estariam presentes no universo teatral até o presente, e a existência de espécie de “guardiões de uma história única” que produz silenciamentos, apagamentos e que ao interpretar fenômenos históricos a partir de uma linha de desenvolvimento “modernizante” serve para a continuidade e legitimidade da existência dessa modalidade teatral.

Como afirmo na Introdução, o mote do qual parti para esta pesquisa era o de compreender os motivos que levaram um grupo da elite ilustrada paulistana – insatisfeita com o teatro vigente na cidade – lançar um autointitulado “movimento de renovação teatral”, com o objetivo de “modernizar” a cena teatral, então dominada pelas companhias de comédia profissionais, consideradas antiquadas pelos chamados “renovadores”. Os primeiros frutos sólidos desse “movimento de renovação” foram duas instituições criadas em 1948 – consideradas marcos do “teatro moderno brasileiro” – o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a Escola de Arte Dramática (EAD). Em outras palavras, me propus a estudar a gênese do que a historiografia clássica do teatro brasileiro convencionou chamar de “teatro moderno” na cidade de São Paulo.

A partir de pesquisa exaustiva em diversas fontes primárias, busquei na primeira parte da dissertação (capítulos 1 e 2) reconstituir todo universo teatral que ficava de fora da narrativa clássicas da historiografia teatral. Agora na conclusão percebo o quanto foi difícil encontrar referências sobre as companhias paulistas do Polo Profissional-Tradicional de circulação ampla da primeira metade do século XX que constituía os artistas com maior quantidade de público da época, nomes como Nino Nello, Lyson Gaster, Sebastião Arruda, Genésio Arruda, João Rios etc. Não se tem acervos organizados desses agentes teatrais, biografias, livros dedicados as suas atividades, notícias nos jornais são escassas etc. Não é meu objetivo julgar a qualidade estética

dos espetáculos teatrais criados por essas companhias, gostaria apenas de frisar que todo universo artístico pulsante, produtivo e com diversos lastros sociais foi ignorado e muitas vezes combatido desde o início pelo chamado “movimento de renovação teatral” e continua até hoje. Portanto a tese que apresentei na primeira parte da dissertação em que o que a historiografia teatral clássica chama de “modernização” do teatro na cidade de São Paulo significou, na verdade, uma *elitização* da atividade teatral em todas suas instâncias: financiamento, agentes, preço dos ingressos, teatros em que se apresentavam, público, repertório etc. quero frisar que essa elitização também significa um apagamento de todo um universo teatral que não é para justificar e legitimar a própria tradição única.

Na segunda parte da pesquisa busquei reconstituir a trajetória da atriz mais renomada que surgiu no bojo do “movimento de renovação teatral” na cidade de São Paulo: Cacilda Becker. Ao perceber a diferença de origem social de Cacilda para os demais membros “renovadores” do teatro, investiguei a partir da categoria analítica de *trânsfuga de classe*, a contribuição que Cacilda Becker teve na conformação do chamado “teatro moderno” na cidade de São Paulo. A tese que defendi é Cacilda Becker não foi apenas a atriz que soube incorporar o “programa” e os “ensinamentos” dos renovadores teatrais, mas foi uma das principais artífices na configuração do “teatro moderno” na cidade de São Paulo e a figura central na “profissionalização” do *Polo Amador-Moderno de circulação restrita* ao propor a profissionalização do Teatro Brasileiro de Comédia e inaugurando assim uma nova fase no universo teatral da cidade de São Paulo: o *Polo Profissional-Moderno de circulação ampla*. Arrisco afirmar agora na conclusão que os silenciamentos, apagamentos e reinterpretação produzidos pela historiografia teatral clássica não se deu apenas com os agentes teatrais do polo antagônico mas com membros do próprio polo ao não reconhecer toda contribuição que Cacilda Becker teve na configuração do “teatro moderno” na cidade de São Paulo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, Rui. Depoimento. Coleção Depoimentos , vol. IV. Rio de Janeiro: SNT, 1978.

ALMEIDA, Maria Inês Barros de. *Panorama visto do Rio: Teatro Cacilda Becker*. Rio de Janeiro, Inacen, 1987.

ALVIM, Ricardo Cravo; AYALA, Wladmir. Depoimento para Posteridade de Cacilda Becker. Acervo do Museu da Imagem e Som do Rio de Janeiro - MIS-RJ - feito em 26 de dezembro de 1967.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura. São Paulo no meio século XX*. São Paulo: Edusp, 2015

AUERBACH, Erich. “La cour et la ville”, in *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

AUTRAN, Paulo. Depoimento. Coleção Depoimentos, vol. IV. Rio de Janeiro: SNT, 1978.

_____. Entrevista. *Atrás da máscara II: Segredos Pessoais e Profissionais de Grandes Atores Brasileiros; Depoimentos Prestados a Simon Khoury*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. Paulo Autran. FUNDACEN, 1987.

_____. Entrevista. *Bastidores*. V. Jotanesi, 1997.

_____. Paulo Autran: Sem Comentários. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

AZEVEDO, Elizabeth. O teatro em São Paulo. In: PORTA, P. (org.) *História de São Paulo*. vol. 1. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

AZEVEDO, Fernando. Necrológico - Professor Roldão Lopes de Barros (1884-1951). Em *Revista de História*, São Paulo, Vol 3, nº 8, Dez. 1951.

BERNSTEIN, Ana. A crítica cúmplice. Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BESSA, Virginia de Almeida. A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934). 2012. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BOURDIEU, Pierre. As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____ (org.). *A miséria do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.

CAMPOS, Ceiza. Abilio Pereira de Almeida: das origens aos palcos. 2009. 2 v. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

CHARLE, Christophe. A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COSTA, Hebe C. Boa-Viagem A.. Resgatando a memória dos pioneiros em psicologia: Roldão Lopes de Barros - Cadeira nº 25 (* 30/01/1884 - 30/08/1951). Em *Bol. - Acad. Paul. Psicol.*, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 17-22, jun. 2007.

DÓRIA, Gustavo A. Moderno Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Civil. Brasileira, 1975.

DUARTE, Eunice. Entrevista com Cacilda Becker. Em *Revista Anhembi*, Ano XII - São Paulo, Junho, Vol. XLVII, nº 139, 1962.

FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (Org.). Decio de Almeida Prado: um homem de teatro. São Paulo: Edusp, 1997.

FERNANDES, Nancy; VARGAS, Maria Thereza. Uma Atriz: Cacilda Becker. São Paulo: Perspectiva, 1984.

FERNANDES, Waldemar Iglesias. Lyson Gaster, a Piracicabana que o Brasil Aplaudiu e Nunca Esqueceu. Piracicaba: Cootur, 1978.

FOGUEL, Israel. *Dos sonhos nascem os mitos*. São Paulo, Clube dos Autores, 2018.

FRANKFURT, Sandra Herszkowicz. *As práticas das festas escolares na Escola Normal de Pirassununga (1931-1950)*. 204 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita: um grã-fino na contramão*. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

GOLDENBERG, Mirian. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. Rio de Janeiro, Record, 1995.
_____. “Leila Diniz e Cacilda Becker: dois estilos de ser atriz”. Em: ESTERCI, Neide; FRY, Peter; GOLDENBERG, Mirian (orgs.). *Fazendo antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GUZIK, Alberto. *Paulo Autran, Um Homem no Palco*. São Paulo: Boitempo, 1998.

HECKER, Heloísa Hirai. *Alfredo Mesquita: Teatro e crítica na São Paulo de 1940 a 1960*. 2009. 100 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86884>>.

HOGGART, Richard. Capítulo X: *Molas deslassadas - uma nota sobre os desenraizados e os ansiosos* (p. 159-190). Em *As utilizações da cultura: aspectos da vida da classe trabalhadora*. Lisboa: Editorial Presença, 1973b. v. 2.

LÍCIA, Nidia. *Depoimento*. Coleção Depoimentos, vol. IV. Rio de Janeiro: SNT, 1978.

MAGALDI, Sábato. *Memória: confissões de Cacilda Becker*. Na revista *Cigarra*, São Paulo, edição de julho de 1959.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/MEC, 1962

_____.; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MESQUITA, Alfredo. Na Europa. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1937a.

_____. Na Europa fagueira. Rio de Janeiro: J. Olympio Ed., 1942.

_____. Notas para a história do teatro em São Paulo. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1951.

_____. Origens do teatro paulista. Revista de Comunicações Culturais, São Paulo, 1967.

_____. Depoimento. Coleção Depoimentos , vol. II. Rio de Janeiro: SNT, 1977.

MESQUITA, Esther. Um livro de memórias sem importância. São Paulo, 1981.

METZLER, Marta. Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MICELI, Sergio. Poder, sexo e letras na república velha (estudo clínico dos anatólios). In: Intelectuais à brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45). In: Intelectuais à brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NASCIMENTO, Lúcia Tavares. *A Escola Normal livre de Santos: uma realização da Associação Instrutiva José Bonifácio 1928-1933*. 124 f. ; (Dissertação de Mestrado) - Universidade Católica de Santos, Programa de Mestrado em Educação, 2016.

NELLO, Nino. Grandezas e misérias do teatro em São Paulo. Original manuscrito. São Paulo, 1963, p. 190.

NICOL, Madalena. Depoimento. Coleção Depoimentos , vol. IV. Rio de Janeiro: SNT, 1978.

NOGUEIRA, Oracy. O desenvolvimento de São Paulo através de índices demográficos, demográfico-sanitários (“vitais”) e educacionais. *Revista de Administração*, São Paulo, (30): 1-140, maio de 1963.

NOSELLA, Paolo; BUFFA, Ester. *Schola Mater: A Antiga Escola Normal de São Carlos, 1911-1933*. São Carlos, EdUFSCar/FAPESP, 1996.

PALLOTTINI, Renata. *Cacilda Becker: o teatro e suas chamadas*. São Paulo, Arte & Ciências, 1997.

PEREIRA, Luiz. *O magistério primário na sociedade de classe - contribuição ao estudo sociológico de uma ocupação na cidade de São Paulo*. Boletim nº 277, Sociologia I - nº 10, São Paulo, 1963.

PONTES, Heloisa. A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga. *Tempo Social*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 231-262, Junho de 2004.

_____. *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. "A evolução da literatura dramática". In: COUTINHO, Afrânio (org). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana/Livraria São José, 1955, pp. 249-283.

_____. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Martins, 1956.

_____. *O teatro em São Paulo*. In: MARCONDES, J. V. F. São Paulo: espírito, povo, instituições. São Paulo: Pioneira, 1968, p. 431-445.

_____. *Depoimento*. Coleção Depoimentos, vol. II. Rio de Janeiro: SNT, 1977.

_____. *Procópio Ferreira - A graça do velho teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *Seres, coisas, lugares - Do teatro ao futebol*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - Edusp, 1999.

PRADO, Luis André. *Cacilda Becker: fúria santa*. São Paulo, Geração Editorial, 2002.

RAMOS, Argeu. É preciso que não se criem barreiras entre o teatro amador e o profissional. No jornal *A Noite*, São Paulo, 29 de novembro de 1945.

SANTOS, Jacqueline Pithan dos. *Miroel Silveira - um homem de teatro no espírito do seu tempo*. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SILVA, Lafayette. História do teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SOUSA, J. Galante de. O teatro no Brasil – vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

SOUZA, Joceley Vieira de. *Cacilda Becker: política como exercício da liberdade (1958-1964)*. Dissertação de mestrado em História Social na Universidade de São Paulo, 2006.

SUCENA, Eduardo. *A Dança teatral no Brasil*. Fundação Nacional de Artes Cênicas, Ministério da Cultura, 1988.

TANURI, Leonor Maria. *O ensino normal no estado de São Paulo: 1890-1930*. São Paulo: Faculdade de Educação da USP, 1979.

VAN JAJA. Cacilda Becker na primeira pessoa do singular. *Claudia*, São Paulo (34): 67-73 e 147, julho, 1964.

VARGAS, Maria Thereza. "A idade do teatro paulista". São Paulo, *Folhetim*, 16.8.1981.

_____. *Cacilda Becker: uma Mulher de Muita Importância*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2013.

_____; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Uma atriz: Cacilda Becker*. São Paulo, *Perspectiva*, 1995.

VENEZIANO, Neyde. *De pernas pro ar: teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. Parthian. 2011.

APÊNDICE 1

Tabela com o mapeamento dos espetáculos teatrais de Janeiro de 1939

					Gênero		
Dia	Teatro	Companhia	Título da Peça	Sessões	Classificação	Imprensa	Autor do Texto
JANEIRO							
01/01/1939 [Domingo]	Boa Vista	Companhia Procópio Ferreira	O rei do câmbio	3	Teatro declamado	Comédia	J. Carlos Lisboa
01/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	O marreco vem ahi	3	Teatro musicado	Burleta/Revista	Alda Garrido, H. Cunha e Milton Amaral
01/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	Boa noite Rio	3	Teatro musicado	Revista	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli
03/01/1939	Boa Vista	Companhia Procópio Ferreira	O rei do câmbio	2	Teatro declamado	Comédia	J. Carlos Lisboa
03/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	O marreco vem ahi	2	Teatro musicado	Burleta/Revista	Alda Garrido, H. Cunha e Milton Amaral
03/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	Boa noite Rio	2	Teatro musicado	Revista	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli
04/01/1939	Boa Vista	Companhia Procópio Ferreira	O rei do câmbio	2	Teatro declamado	Comédia	J. Carlos Lisboa
04/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	O marreco vem ahi	2	Teatro musicado	Revista	Alda Garrido, H. Cunha e Milton Amaral
04/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	Boa noite Rio	2	Teatro musicado	Revista	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli
05/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	O marreco vem ahi	2	Teatro musicado	Burleta/Revista	Alda Garrido, H. Cunha e Milton Amaral
05/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	Boa noite Rio	2	Teatro musicado	Revista	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli
06/01/1939	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	60 beijos por minuto	2	Teatro declamado	Comédia	César Ladeira
06/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Diamante Negro	2	Teatro musicado	Semi-opereta; semi-revista e Burleta-revista	Freire Júnior
06/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	É de colher	2	Teatro musicado	Revista	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli
07/01/1939	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	60 beijos por minuto	2	Teatro declamado	Comédia	César Ladeira

07/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Diamante Negro	2	Teatro musicado	Semi-opereta; semi-revista e Burleta-revista	Freire Júnior
07/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	É de colher	2	Teatro musicado	Revista	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli
08/01/1939 [Domingo]	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	60 beijos por minuto	3	Teatro declamado	Comédia	César Ladeira
08/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Diamante Negro	3	Teatro musicado	Semi-opereta; semi-revista e Burleta-revista	Freire Júnior
08/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	É de colher	3	Teatro musicado	Revista	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli
10/01/1939	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	60 beijos por minuto	2	Teatro declamado	Comédia	César Ladeira
10/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Diamante Negro	2	Teatro musicado	Semi-opereta; semi-revista e Burleta-revista	Freire Júnior
10/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	É de colher	2	Teatro musicado	Revista	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli
11/01/1939	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	60 beijos por minuto	2	Teatro declamado	Comédia	César Ladeira
11/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Diamante Negro	2	Teatro musicado	Semi-opereta; semi-revista e Burleta-revista	Freire Júnior
11/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	É de colher	2	Teatro musicado	Revista	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli
12/01/1939	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	60 beijos por minuto	2	Teatro declamado	Comédia	César Ladeira
12/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Diamante Negro	2	Teatro musicado	Semi-opereta; semi-revista e Burleta-revista	Freire Júnior
12/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	É de colher	2	Teatro musicado	Revista	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli
13/01/1939	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	O perfume de minha mulher	2	Teatro declamado	Comédia	Léo Leuz (Trad. Matheus da Fontoura e Santos Junior)
13/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Orgia	2	Teatro musicado	Revista	Luiz Peixoto e Gilberto Andrade
13/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	O homem da luva preta	2	Teatro musicado	Drama-opereta-revista-comédia-fantasia-tragédia-mysterio	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli
14/01/1939	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	O perfume de minha mulher	2	Teatro declamado	Comédia	Léo Leuz (Trad. Matheus da Fontoura e Santos Junior)
14/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Orgia	2	Teatro musicado	Revista	Luiz Peixoto e Gilberto Andrade

14/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	O homem da luva preta	2	Teatro musicado	Drama-opereta-revista-comédia-fantasia-tragédia-mysterio	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli
15/01/1939 [Domingo]	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	O perfume de minha mulher	3	Teatro declamado	Comédia	Léo Leuz (Trad. Matheus da Fontoura e Santos Junior)
15/01/1939	Casino Antartica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Diamante Negro	3	Teatro musicado	Semi-opereta; semi-revista e Burleta-revista	Freire Júnior
15/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	O homem da luva preta	3	Teatro musicado	Drama-opereta-revista-comédia-fantasia-tragédia-mysterio	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli
17/01/1939	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	O perfume de minha mulher	2	Teatro declamado	Comédia	Léo Leuz (Trad. Matheus da Fontoura e Santos Junior)
17/01/1939	Casino Antartica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Diamante Negro	2	Teatro musicado	Semi-opereta; semi-revista e Burleta-revista	Freire Júnior
17/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	O homem da luva preta	2	Teatro musicado	Drama-opereta-revista-comédia-fantasia-tragédia-mysterio	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli
18/01/1939	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	O perfume de minha mulher	2	Teatro declamado	Comédia	Léo Leuz (Trad. Matheus da Fontoura e Santos Junior)
18/01/1939	Casino Antartica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Diamante Negro	2	Teatro musicado	Semi-opereta; semi-revista e Burleta-revista	Freire Júnior
18/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	O homem da luva preta	2	Teatro musicado	Drama-opereta-revista-comédia-fantasia-tragédia-mysterio	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli
19/01/1939	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	O perfume de minha mulher	2	Teatro declamado	Comédia	Léo Leuz (Trad. Matheus da Fontoura e Santos Junior)
19/01/1939	Casino Antartica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Diamante Negro	2	Teatro musicado	Semi-opereta; semi-revista e Burleta-revista	Freire Júnior
19/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	O homem da luva preta	2	Teatro musicado	Drama-opereta-revista-comédia-fantasia-tragédia-mysterio	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli
20/01/1939	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	O homem que nasceu duas vezes	2	Teatro declamado	Comédia	Oduvaldo Vianna
20/01/1939	Casino Antartica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Diamante Negro	2	Teatro musicado	Semi-opereta; semi-revista e Burleta-revista	Freire Júnior
20/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	O homem da luva preta	2	Teatro musicado	Drama-opereta-revista-comédia-fantasia-tragédia-mysterio	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli
21/01/1939	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	O homem que nasceu duas vezes	2	Teatro declamado	Comédia	Oduvaldo Vianna
21/01/1939	Casino Antartica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Diamante Negro	2	Teatro musicado	Semi-opereta; semi-revista e Burleta-revista	Freire Júnior
21/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	O homem da luva preta	2	Teatro musicado	Drama-opereta-revista-comédia-fantasia-tragédia-mysterio	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli

22/01/1939 [Domingo]	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	O homem que nasceu duas vezes	3	Teatro declamado	Comédia	Oduvaldo Vianna
22/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Orgia	3	Teatro musicado	Revista	Luiz Peixoto e Gilberto Andrade
22/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	O homem da luva preta	3	Teatro musicado	Drama-opereta-revista-comédia- fantasia-tragédia-mysterio	Jardel Jercolis e Geisa de Boscoli
24/01/1939	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	O homem que nasceu duas vezes	2	Teatro declamado	Comédia	Oduvaldo Vianna
24/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Orgia	2	Teatro musicado	Revista	Luiz Peixoto e Gilberto Andrade
24/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	Bom Dia S. Paulo	2	Teatro musicado	Revista	Francisco Sá
25/01/1939	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	O homem que nasceu duas vezes	2	Teatro declamado	Comédia	Oduvaldo Vianna
25/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Orgia	2	Teatro musicado	Revista	Luiz Peixoto e Gilberto Andrade
25/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	Bom Dia S. Paulo	2	Teatro musicado	Revista	Francisco Sá
26/01/1939	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	O homem que nasceu duas vezes	2	Teatro declamado	Comédia	Oduvaldo Vianna
26/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Orgia	2	Teatro musicado	Revista	Luiz Peixoto e Gilberto Andrade
26/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	Bom Dia S. Paulo	2	Teatro musicado	Revista	Francisco Sá
27/01/1939	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	A Dictadora	1	Teatro declamado	Comédia	Paulo de Magalhães
27/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Orgia	2	Teatro musicado	Revista	Luiz Peixoto e Gilberto Andrade
27/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	Bom Dia S. Paulo	2	Teatro musicado	Revista	Francisco Sá
28/01/1939	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	A Dictadora	1	Teatro declamado	Comédia	Paulo de Magalhães
28/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Orgia	2	Teatro musicado	Revista	Luiz Peixoto e Gilberto Andrade
28/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	Bom Dia S. Paulo	2	Teatro musicado	Revista	Francisco Sá
29/01/1939 [Domingo]	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	A Dictadora	3	Teatro declamado	Comédia	Paulo de Magalhães

29/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Orgia	3	Teatro musicado	Revista	Luiz Peixoto e Gilberto Andrade
29/01/1939	Santana	Companhia Jardel Jercolis	Bom Dia S. Paulo	3	Teatro musicado	Revista	Francisco Sá
31/01/1939	Boa Vista	Companhia de Comédias Palmeirim-Cecy	A Dictadora	1	Teatro declamado	Comédia	Paulo de Magalhães
31/01/1939	Casino Antarctica	Companhia de Burletas e Revistas Alda Garrido	Orgia	2	Teatro musicado	Revista	Luiz Peixoto e Gilberto Andrade

APÊNDICE 2 – Tabela utilizada para gerara a ACM do Universo Teatral de 1939

Companhias	Nacionalidade	Teatro	Teatro próprio ou alugado	Teatro Fixo ou Ambulante	Quantidade de Assentos no Teatro	Nº de representações no ano	Número de peças representadas	Máximo de representações de uma única peça	Gênero (Imprensa)	Gênero (Classificação própria)	Nome da companhia que leva o nome do primeiro ator	Profissional ou amador	Teatro por sessões	Diretor	Ponto
Soc. Benedetto Marcelo	São Paulo	Santana	Alugado	Fixo	1001 a 1500	1 a 10	Apenas 1	1 a 10	Opereta	Musicada	Sem N/do Ator	Amador	Sem Sessões	Sem Diretor	Com Ponto
Alunos do Lyceu Eduardo Prado	São Paulo	Santana	Alugado	Fixo	1001 a 1500	1 a 10	Apenas 1	1 a 10	Opereta	Musicada	Sem N/do Ator	Amador	Sem Sessões	Sem Diretor	Com Ponto
Soc. Muse Italiche	São Paulo	Santana	Alugado	Fixo	1001 a 1500	1 a 10	2 a 9	1 a 10	Comédia	Declamada	Sem N/do Ator	Amador	Sem Sessões	Sem Diretor	Com Ponto
Umberto Bozzini	São Paulo	Colombo	Alugado	Fixo	1501 a 1800	1 a 10	Apenas 1	1 a 10	Sem gênero	Declamada	Sem N/do Ator	Amador	Sem Sessões	Sem Diretor	Com Ponto
Conjunto Artístico	São Paulo	Colombo	Alugado	Fixo	1501 a 1800	1 a 10	Apenas 1	1 a 10	Sem gênero	Musicada	Sem N/do Ator	Amador	Sem Sessões	Sem Diretor	Com Ponto
Cia. Genésio Arruda	São Paulo	Colombo	Alugado	Fixo	1501 a 1800	101 a 250	10 a 30	11 a 20	Disparate	Declamada	Sem N/do Ator	Profissional	Com Sessões	Sem Diretor	Com Ponto
Cia. Lyson Gaster	São Paulo	Cassino Antarctica	Alugado	Fixo	1001 a 1500	1 a 10	2 a 9	11 a 20	Sainete	Musicada	Sem N/do Ator	Profissional	Com Sessões	Sem Diretor	Com Ponto
Soc. O.N.D. e Dante Alighieri	São Paulo	Municipal	Alugado	Fixo	1501 a 1800	1 a 10	Apenas 1	1 a 10	Opereta	Musicada	Sem N/do Ator	Amador	Sem Sessões	Sem Diretor	Com Ponto
Soc. de Artistas Amadores de S. Paulo	São Paulo	Municipal	Alugado	Fixo	1501 a 1800	1 a 10	Apenas 1	1 a 10	Sem gênero	Declamada	Sem N/do Ator	Amador	Sem Sessões	Sem Diretor	Com Ponto

Teatro Universitário (Raeders)	São Paulo	Municipal	Alugado	Fixo	1501 a 1800	1 a 10	Apenas 1	1 a 10	Comédia	Declamada	Sem N/do Ator	Amador	Sem Sessões	Com Diretor	Com Pontão
Alfredo Mesquita	São Paulo	Municipal	Alugado	Fixo	1501 a 1800	1 a 10	Apenas 1	1 a 10	Fantasia dramática	Declamada	Sem N/do Ator	Amador	Sem Sessões	Com Diretor	Com Pontão
Cia. Alda Garrido	Rio de Janeiro	Cassino Antarctica	Alugado	Fixo	1001 a 1500	101 a 250	10 a 30	21 a 49	Revista	Musicada	Com N/do Ator	Profissional	Com Sessões	Sem Diretor	Com Pontão
Cia. Typica Brasileira	Rio de Janeiro	Cassino Antarctica	Alugado	Fixo	1001 a 1500	11 a 50	Apenas 1	21 a 49	Revista	Musicada	Com N/do Ator	Profissional	Com Sessões	Sem Diretor	Com Pontão
Cia. Procópio Ferreira	Rio de Janeiro	Boa Vista	Alugado	Fixo	401 a 1000	101 a 250	2 a 9	50 a 100	Comédia	Declamada	Com N/do Ator	Profissional	Com Sessões	Sem Diretor	Com Pontão
Cia. Palmeirim-Cecy	Rio de Janeiro	Boa Vista	Alugado	Fixo	401 a 1000	51 a 100	2 a 9	11 a 20	Comédia	Declamada	Com N/do Ator	Profissional	Com Sessões	Sem Diretor	Com Pontão
Cia. Mesquitinha-Alma Flora	Rio de Janeiro	Boa Vista	Alugado	Fixo	401 a 1000	101 a 250	10 a 30	11 a 20	Comédia	Declamada	Com N/do Ator	Profissional	Com Sessões	Sem Diretor	Com Pontão
Cia. Jayme Costa	Rio de Janeiro	Boa Vista	Alugado	Fixo	401 a 1000	1 a 10	Apenas 1	1 a 10	Comédia	Declamada	Com N/do Ator	Profissional	Com Sessões	Sem Diretor	Com Pontão
Cia. Jardel Jercolis	Rio de Janeiro	Santana	Alugado	Fixo	1001 a 1500	51 a 100	2 a 9	11 a 20	Revista	Musicada	Com N/do Ator	Profissional	Com Sessões	Sem Diretor	Com Pontão
Cia. Brasileira de Comédia	Rio de Janeiro	Santana	Alugado	Fixo	1001 a 1500	101 a 250	2 a 9	50 a 100	Comédia	Declamada	Sem N/do Ator	Profissional	Com Sessões	Sem Diretor	Com Pontão
Cia. do Theatro Recreio	Rio de Janeiro	Santana	Alugado	Fixo	1001 a 1500	51 a 100	2 a 9	21 a 49	Revista	Musicada	Sem N/do Ator	Profissional	Com Sessões	Sem Diretor	Com Pontão
Cia. Dulcina - Odilon	Rio de Janeiro	Santana	Alugado	Fixo	1001 a 1500	101 a 250	10 a 30	11 a 20	Comédia	Declamada	Com N/do Ator	Profissional	Com Sessões	Sem Diretor	Com Pontão
Cia. Amelia - Robles Monteiro	Europa	Santana	Alugado	Fixo	1001 a 1500	11 a 50	10 a 30	1 a 10	Revista	Declamada	Com N/do Ator	Profissional	Com Sessões	Sem Diretor	Com Pontão

Cia. Beatriz Costa	Europa	Cassino Antarctica	Alugado	Fixo	1001 a 1500	101 a 250	2 a 9	21 a 49	Revista	Musicada	Com N/do Ator	Profissional	Com Sessões	Sem Diretor	Com Pontão
Cia. Maria Mattos	Europa	Cassino Antarctica	Alugado	Fixo	1001 a 1500	51 a 100	10 a 30	11 a 20	Comédia	Declamada	Com N/do Ator	Profissional	Com Sessões	Sem Diretor	Com Pontão
Cia. Maria Melato	Europa	Municipal	Alugado	Fixo	1501 a 1800	11 a 50	10 a 30	1 a 10	Comédia	Declamada	Com N/do Ator	Profissional	Sem Sessões	Com Diretor	Sem Pontão
Cia. Merlini - Caliente	Europa	Municipal	Alugado	Fixo	1501 a 1800	11 a 50	10 a 30	1 a 10	Comédia	Declamada	Com N/do Ator	Profissional	Sem Sessões	Com Diretor	Sem Pontão
Cia. Regina - Boni	Europa	Boa Vista	Alugado	Fixo	401 a 1000	11 a 50	10 a 30	11 a 20	Opereta	Declamada	Com N/do Ator	Profissional	Com Sessões	Sem Diretor	Com Pontão
Cia. Rollan - Boitel - Albany	Europa	Municipal	Alugado	Fixo	1501 a 1800	1 a 10	2 a 9	1 a 10	Comédia	Declamada	Com N/do Ator	Profissional	Sem Sessões	Com Diretor	Sem Pontão
Cia. Sebastião Arruda	São Paulo	Pavilhão Teatro - Arruda	Próprio	Ambulante	Sem dados	11 a 50	10 a 30	1 a 10	Disparate	Declamada	Com N/do Ator	Profissional	Com Sessões	Sem Diretor	Com Pontão

APÊNDICE 3 - Cronologia do teatro patrocinado pela Sociedade da Cultura Artística

1915

Reisada de Afonso Arinos

1919

MAIO, 17 - Teatro: *O contratador de diamantes*, drama de Afonso Arinos.

1922

NOVEMBRO, 12 - Demônio familiar: comédia em três atos de José de Alencar, adaptada por Viriato Correia, pela Companhia Brasileira de Comédia de Abigail Maia.

1925

OUTUBRO, 7 - *Così è (se vi pare)*, peça de Luigi Pirandello, pela Companhia Dramática Italiana Melato-Beltrone.

1927

DEZEMBRO, 26 - Apresentação da comédia *O Abade Constantino*, de Hector Cresmieux e Pierre deCourcelle, pela Companhia de Comédia Leopoldo Fróes e Chaby Pinheiro.

1929

JULHO, 22 - *Romance*, de Edmundo Sheldon, peça norte-americana apresentada pela Companhia Portuguesa de Comédias Rey Colaço-Robles Monteiro.

1931

MARÇO, 26 - Companhia de Teatro de Câmara Berta Singerman.

1935

JULHO, 18 - *Liberté Provisoire*, peça de Michel Duran pela Companhia de Comédia Francesa.

1936

MAIO, 3 - Representação de Gil Roland, do Théâtre National de L'Odeon, e de Pierre Jourdan, do Théâtre des Arts de Paris.

JULHO, 12 - Apresentação da peça *Espoir*, de Henri Bernstein, pela companhia dramática francesa do Théâtre du Vieux Colombier de Paris.

DEZEMBRO, 11 - Noite de São Paulo, fantasia em três atos de Alfredo Mesquita, com música de Dinorah de Carvalho e letra de Guilherme de Almeida, com a orquestra do Centro Musical, sob a regência de Dinorah de Carvallho.

1937

MAIO, 31 - Apresentação da peça *Cuore*, de Henri Bernstein, pela companhia italiana de arte dramática Bragaglia.

AGOSTO, 11 - Espetáculo da companhia de marionetes Piccoli de Podrecca.

1938

MAIO, 25 - Apresentação de *Fantasio*, de Alfred de Musset, e *Le Médecin Malgré Lui*, de Molière, pela companhia francesa de comédia do Théâtre des quatre Saisons.

JULHO, 28 - *L'Ombra*, peça de Dario Nicodemi pela companhia italiana de arte dramática Bragaglia.

SETEMBRO, 14 - *Spettri*, peça de Henrik Ibsen pela companhia dramática italiana Zacconi.

DEZEMBRO, 19 - *Casa Assombrada*, fantasia em três atos de Alfredo Mesquita, com coros e cantores e orquestra de 65 professores do Centro Musical de São Paulo, sob a regência do maestro Souza Lima.

1939

DEZEMBRO, 20 - *Dona Branca*, fantasia em três atos de Alfredo Mesquita. Parte musical composta e arranjada por Souza Lima, com a orquestra do Centro Musical de São Paulo e danças a cargo de Louise Reynold.

1940

JULHO, 12 - *Phedre*, de Jean Racine, peça teatral apresentada pela companhia francesa do Théâtre du Vieux Colombier.

1941

JULHO, 30 - Peça teatral *La Guerre de Troie n'aura pas Lieu*, de Jean Giraudoux, pela companhia francesa do Théâtre Louis Jouvet, de Paris.

1942

JULHO, 28 - *Tessa* ou *La Nymphe au Coeur Fidèle*, de Margaret Kennedy e Basil Dean, peça apresentada pela Companhia francesa do Théâtre Louis Jouvet.

NOVEMBRO, 7 e DEZEMBRO, 9 - “Sonho romântico” - *La nuit d'août* e *A quoi rêvent les jeunes filles*, de Alfred de Musset e música de Debussy - com a Orquestra de Câmara da Sociedade de Cultura Artística, sob a regência de Souza Lima. Conferência de Alfredo Mesquita.

1943

SETEMBRO, 9 - Apresentação da peça *À Sombra do Mal*, de H. R. Lenormand, pelo Grupo de Teatro Experimental.

OUTUBRO, 19 - Apresentação do Grupo Universitário de Teatro nas peças: *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, *Os Irmãos das Almas*, de Martins Pena, e *Pequenos Serviços em Casa de Casal*, de Mário Neme.

1944

DEZEMBRO, 4 - *Heffman*, peça de Alfredo Mesquita, apresentada pelo Grupo de Teatro Experimental.

DEZEMBRO, 5 - *Fora da Barra*, de Sutton Vane, comédia apresentada pelo Grupo de Teatro Experimental, com ensaios e encenação de Alfredo Mesquita,

1945

JULHO, 25 - *Le Misanthrope*, de Molière, com a Companhia de Comédia Francesa

NOVEMBRO, 21 - *Os Pássaros*, comédia de Aristófanes apresentada pelo Grupo de Teatro Experimental, adaptação de Alfredo Mesquita, com tradução dos coros por Esther Mesquita.

NOVEMBRO, 28 - *O Avaro*, comédia de Molière, apresentada pelo Grupo de Teatro Experimental, com tradução de Esther Mesquita e ensaios e encenação por Alfredo Mesquita.

1946

OUTUBRO, 1 - *As alegres Comadres de Windsor*, comédia de Shakespeare, apresentada pelo Grupo de Teatro Experimental, tradução de Esther Mesquita e direção geral de Alfredo Mesquita.

OUTUBRO, 3 - *Pif-paf*, comédia de Abílio Pereira de Almeida apresentada pelo Grupo de Teatro Experimental, com direção do autor.

1947

JULHO, 23 - *Pensaci Giacomino*, peça de Pirandello, pela Companhia Italiana de Prosa Diana Torrieri - Sérgio Tofano.

AGOSTO, 20 - *La Morsa*, peça de Pirandello, pela companhia italiana Emma Gramatica.

1948

ABRIL, 15 - *Alta Chirurgia*, de Guerardo Jovinelli, peça teatral pela Companhia Dramática Italiana de Giulio Donadio.

DEZEMBRO, 1 e 2 - *À Margem da Vida*, de Tennessee Williams, pelo Grupo de Teatro Experimental, com tradução de Esther Mesquita e direção geral de Alfredo Mesquita.

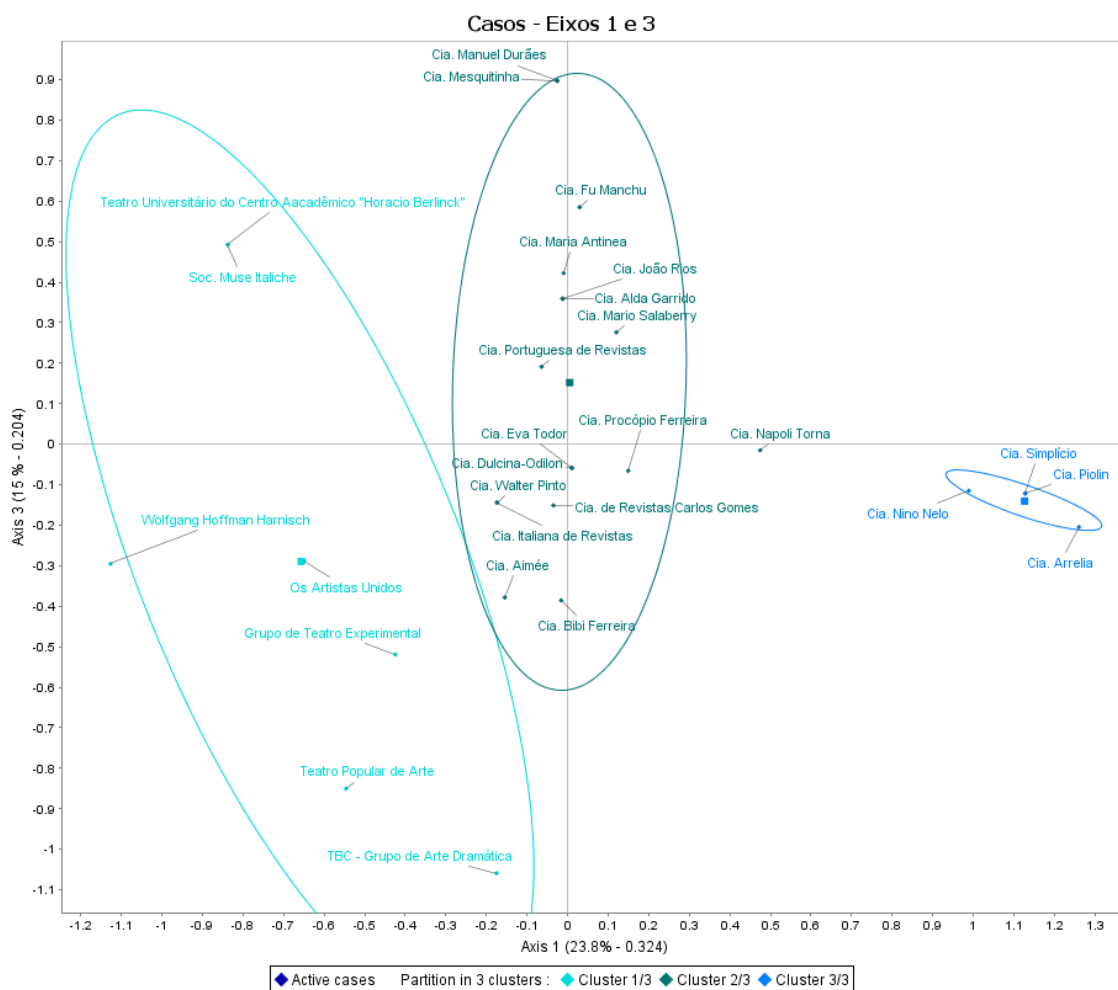
1950

Criação do Teatro Cultura Artística

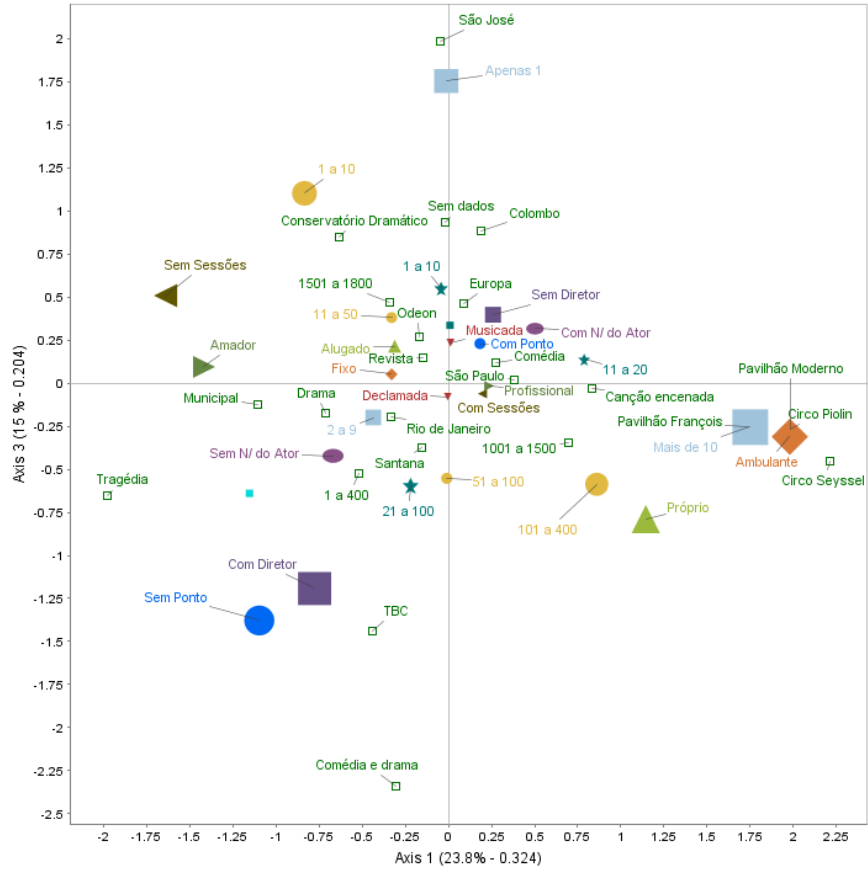
APÊNDICE 4

UNIVERSO TEATRAL EM 1949

A profissionalização e aumento de circulação do polo amador-moderno: Criação do TBC e a consolidação da nova posição



Variáveis - Eixos 1 e 3



- | | | | | | | |
|--|----------------------------|--|----------------------------------|---------------|---------------------------------|-------------------------------|
| □ Supplementary categories | Partition in 3 clusters : | ■ Cluster 1/3 | ■ Cluster 2/3 | ■ Cluster 3/3 | ■ Número de peças representadas | ● Nº de representações no ano |
| ▲ Teatro próprio ou alugado | ◆ Teatro Fixo ou Ambulante | ★ Máximo de representações de uma única peça | ▼ Gênero (Classificação própria) | | | |
| ● Nome da companhia que leva o nome do primeiro ator | ▶ Profissional ou amador | ◀ Teatro por sessões | ■ Diretor | ● Ponto | | |

Tabela 1 - *Polo Profissional-Traducional de circulação ampla*

Polo	Companhia	Nacionalidade	Teatro	Gênero	Nº de representações no ano
Profissional-Traducional de circulação ampla	Cia. Bibi Ferreira	Rio de Janeiro	Santana	Declamado	147
	Cia. de Revistas Carlos Gomes	Rio de Janeiro	Santana	Musicado	145
	Cia. Procópio Ferreira	Rio de Janeiro	Santana	Declamado	102
	Cia. Eva Todor	Rio de Janeiro	Santana	Declamado	95
	Cia. Dulcina-Odilon	Rio de Janeiro	Santana	Declamado	83
	Cia. Aimée	Rio de Janeiro	TBC	Declamado	72
	Cia. Walter Pinto	Rio de Janeiro	Odeon	Musicado	66
	Cia. Mario Salaberry	Rio de Janeiro	Conservatório Dramático	Declamado	26
	Cia. Alda Garrido	Rio de Janeiro	Colombo	Declamado	22
	Cia. Mesquitinha	Rio de Janeiro	Colombo	Declamado	6
	Cia. João Rios	São Paulo	Colombo	Declamado	35
	Cia. Manuel Durães	São Paulo	São José	Declamado	7
	Cia. Napoli Torna	Itália	Santana, Colombo e Espéria	Musicado	117
	Cia. Italiana de Revistas	Itália	Colombo e Odeon	Musicado	54
	Cia. Fu Manchu	Holanda	Colombo e Odeon	Musicado	41

	Cia. Maria Antinea	Espanha	Braz Politeama e Municipal	Musicado	30
	Cia. Portuguesa de Revistas	Portugal	Odeon	Musicado	26
				<i>Total de apresentações:</i>	1.074

Tabela *Polo Profissional-Tradicional Ambulante de circulação ampla*

Polo	Companhia	Nacionalidade	Teatro	Gênero	Nº de representações no ano
Profissional- Tradicional Ambulante de circulação ampla	Cia. Arrelia	São Paulo	Pavilhão Moderno	Declamado	252
	Cia. Simplício	São Paulo	Circo Umuarama	Declamado	117
	Cia. Piolin	São Paulo	Circo Piolin	Declamado	109
	Cia. Nino Nello	São Paulo	Pavilhão François	Declamado	85
				<i>Total de apresentações:</i>	563

Polo Profissional-Moderno de circulação ampla

Tabela - ***Polo Profissional-Moderno de circulação ampla***

Polo	Companhia	Nacionalidade	Teatro	Gênero	Nº de representações no ano
Profissional-Moderno de circulação ampla	TBC - Grupo de Arte Dramática	São Paulo	TBC	Declamado	403
	Teatro Popular de Arte	Rio de Janeiro	Municipal	Declamado	56
	Os Artistas Unidos	Rio de Janeiro	Santana	Declamado	5
Amador-Moderno de circulação ampla	Grupo de Teatro Experimental	São Paulo	TBC	Declamado	44
Amador-Moderno de circulação restrita	Teatro Universitário do Centro Acadêmico "Horácio Berlinck"	São Paulo	Conservatório Dramático Musical	Declamado	2
	Wolfgang Hoffmann Harnisch	Alemanha	Municipal	Declamado e Musicado	13
Amador-Tradicional de circulação Restrita	Sociedade Muse Italice	São Paulo	Municipal	Declamado	5
				<i>Total de apresentações:</i>	528

APÊNDICE 5

Cronologia de Cacilda Becker (1921-1950)

Infância e adolescência - 1921 a 1932 - 0 a 11 anos

1921

Abril, 6 - Nascimento de Cacilda Becker Yáconis em Pirassununga, Estado de São Paulo. Filha de Alzira Leonor Becker e Edmundo Radamés Yáconis.

1922 (1 ano)

s/d - Mudança da família Becker-Yáconis para o distrito de Cachoeirinha, 5km de Pirassununga onde abriram uma venda de Secos e Molhados.

Agosto, 11 - Nascimento da segunda filha do casal Becker-Yáconis, Dirce Becker Yáconis.

1923 (2 anos)

Novembro, 23 - Nascimento da terceira filha do casal Becker-Yáconis, Cleyde Becker Yáconis - a futura atriz Cleyde Yáconis.

1926 (5 anos)

s/d - Mudança da família Becker-Yáconis para o município de Rio Claro onde abriram um pequeno comércio (SP).

1927 (6 anos)

Outubro, 11 - Mudança da família Becker-Yáconis para a cidade de São Paulo onde foram morar na periferia do Jardim Paulista.

1929 (8 anos)

Março - Iniciação escolar de Cacilda. Junto com a irmã Dirce é matriculada no nível primário do grupo escolar Rodrigues Alves localizado na Avenida Paulista.

1930 (9 anos)

Janeiro, 14 - Separação de Alzira e Edmundo. Alzira retorna com as três filhas para a casa dos pais em Pirassununga.

Março - Alzira matricuou as três filhas no nível primário do Grupo Escolar Modelo da Escola Normal de Pirassununga, mesma escola que se formara.

Setembro, 12 - Primeira exibição de Cacilda em um palco acontece no Polytheama de Pirassununga com o bailado “A morte da borboleta”.

1931 (10 anos)

Junho, 5 - Mudança da família Becker para o município de São Simão (SP) onde a mãe assume o cargo de professora na escola rural na fazenda de Santa Olímpia. Alzira matricula as três filhas no nível primário nesta escola.

Santos - 1932 a 1941 - 11 a 19 anos

1932 (11 anos)

Julho, 9 - Mudança da família para a cidade de Santos onde passam a morar em um pequeno chalé de madeira na Rua do Sol. Alzira assume o cargo de professora primária no Grupo Escolar da cidade de São Vicente onde matriculou as três filhas no nível primário. Cacilda realiza apresentações de dança nas festas de fim de ano desta escola.

1934 (13 anos)

Março - Cacilda inicia o curso ginásial no grupo de ensino privado da Associação Instrutiva José Bonifácio. Cacilda realiza apresentações de dança nas festas de fim de ano da escola e ela e suas irmãs são contempladas com bolsa integral pela instituição. Seus professores Oraida Amaral Camargo e Raphael de Losso iniciará Cacilda na dança erudita.

1935 (14 anos)

s/d - Através dos números de dança na escola, Cacilda conhece várias pessoas boêmios, artistas e jornalista: Rosinha Mastrângelo, Boris Kauffman, Neide Freire Sá, Bertha Padron, Hamleto Rosado, etc. refere-se a esse grupo de amigos como “Roda de Santos”. O grupo frequenta seu chalé de madeira na rua do sol, encontros. Esse grupo será essencial para que Cacilda consiga apresentar seus números de dança nos teatros de Santos, ser lançada em jornais e revistas e conhecer pessoas influentes da vida cultural de Santos.

1936 (15 anos)

s/d - Conhece Constâncio Vaz em um dos “footings” no Parque balneário de Santos. Namoro dura pouco, proibido pela família tradicional de Constâncio.

1937 (16 anos)

Setembro, 6 - Cacilda apresenta um número de dança no festival de 30 anos da Associação Instrutiva José Bonifácio no Teatro Coliseu. Na plateia estava o empresário e amante das artes Velsírio Martins Fontes que se entusiasmou com a dançarina. Começa uma relação de amizade e mecenato cultural.

1938 (17 anos)

Janeiro, 26 - Cacilda apresenta novamente um número de dança no Teatro Coliseu. Na plateia estava o jornalista, literário e dramaturgo Miroel Silveira que se entusiasmou com a dançarina. Começa uma relação de amizade e mecenato cultural que será essencial para Cacilda entrar no teatro futuramente. Cacilda começa a frequentar o salão artístico no casarão do pai de Miroel: Valdomiro Silveira. Conhece muitos artistas e intelectuais nesse salão.

Outubro, 23 - Cacilda é batizada na Igreja católica por Dom Paulo de Tarso Campos, bispo da Diocese de Santos, outro admirador de sua dança.

Novembro, 5 - Primeira apresentação oficial solo de Cacilda, como bailarina, no Cine Teatro Cassino, em Santos, patrocinada pelas “distintas damas da Associação Cívica Feminina”. Na plateia estava o modernista Flávio de Carvalho que se encanta por Cacilda e inicia um namoro com ela que durará pouco.

Dezembro - Formação no curso ginásial na Associação Instrutiva José Bonifácio.

1939 (18 anos)

Março - Início do Curso Normal na Associação Instrutiva José Bonifácio.

Novembro - Segunda apresentação oficial solo de Cacilda, como bailarina, no Teatro Coliseu Santista para patrocinar seus estudos na Escola Normal.

1940 (19 anos)

s/d - Dá aulas como professora primária no Instituto de Educação e aulas de dança na Academia Décio Stuart, que lhe cede o espaço sem salário fixo.

Dezembro - Conclui o curso Normal, da Escola José Bonifácio, em Santos.

Vida profissional e teatral (Santos, Rio de Janeiro e São Paulo) - 1941 A 1950 - 20 a 29 anos

1941 (20 anos)

Março, 18 - Primeira experiência teatral de Cacilda no Polo Amador-Moderno de circulação restrita: Cacilda Becker chega ao Rio de Janeiro para os ensaios com o Teatro do Estudante do Brasil.

Abril, 12 - Estreia de Cacilda no teatro, no TEB (Rio de Janeiro) com a peça *3200 Metros de Altitude*, de Julien Luchaire no Teatro Ginástico.

Abril, 19 - Apresentação de *Dias Felizes*, de Claude-André Puget, no palco do Clube Fluminense, pelo TEB.

Agosto, 14 - Estreia de Cacilda no teatro profissional, na Companhia de Comédias Raul Roulien na peça *Prometo ser Infiel*, de Dario Nicodemi. Teatro Cassino Copacabana, Rio de Janeiro.

Agosto, 26 - Estreia de *O Patinho de Ouro*, de Alberto de Castro, na Companhia de Comédias Raul Roulien no Teatro Cassino Copacaba, Rio de Janeiro.

Setembro, 20 - Estreia de *Garçon*, de Alfred Savoir. na Companhia de Comédias Raul Roulien no Teatro Cassino Copacaba, Rio de Janeiro.

Outubro, 10 - Estreia da Companhia de Roulien em São Paulo. Cacilda se apresenta pela primeira vez ao público paulista, em *prometo ser infiel*, no Teatro Boa Vista, São Paulo. Na plateia estava Alfredo Mesquita e Décio de Almeida Prado, futuros parceiros de Cacilda. Também estava Tito Fleury, futuro marido de Cacilda.

Outubro, 24 - Estreia de *Trio em Lá Menor*, de R. Magalhães Júnior, na Companhia de Comédias Raul Roulien no Teatro Boa Vista, São Paulo.

Novembro, 21 - Estreia de *Alguns Abaixo de Zero*, de Machado de Oliveira, na Companhia de Comédias Raul Roulien no Teatro Boa Vista, São Paulo.

Dezembro, 4 - Estreia de *Coração*, de Raul Roulien, na Companhia de Comédias Raul Roulien no Teatro Boa Vista, São Paulo.

Dezembro, 12 - Estreia de *Diana Eu Te Amo*, de Alberto de Castro, na Companhia de Comédias Raul Roulien no Teatro Boa Vista, São Paulo.

Dezembro, 18 - Fim de semana de apresentações da Companhia Roulien no Teatro Coliseu em Santos.

1942 (21 anos)

Fevereiro, 27 - Reestreia da Cia. de Roulien, no Rio de Janeiro, no Teatro Regina com *Na Pele do Lobo*, de Carlos Arniches.

Abril, Maio e Junho - Excursão com a Cia. Roulien a Petrópolis, Niterói e Campos. Fim do contrato com a Companhia Roulien.

Julho - Volta para Santos para a casa da mãe. Começa o namoro com Tito Fleury que vinha de São Paulo visitá-la.

Agosto - Apresentação de *Dias Felizes*, de Claude-André Puget, no Teatro Coliseu. Direção de Cacilda Becker e co-direção de Miroel Silveira.

Setembro - Velsírio Martins Fontes consegue uma vaga de caixa para Cacilda na companhia de seguros Panamericana, na capital. Cacilda se muda para a cidade de São Paulo e passa a morar com Tito Fleury.

1943 (22 anos)

Fevereiro - Cacilda é demitida da seguradora e é contratada como locutora da Rádio Cultura de São Paulo junto com o marido Tito Fleury. Apresenta o cantor Jean Sablon, às terças, quintas e sábados, às 22 horas. Começa assim sua longa carreira como locutora e rádioatriz.

Julho, 24 - Cacilda Becker volta para o teatro amador, não deixando de lado seu emprego na rádio. Estreia do Grupo Universitário de Teatro junto com Tito Fleury, em São Carlos, com *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, *Os irmãos das almas*, de Martins Penas e *Pequenos Serviços em Casa de Casal*, de Mário Neme.

Outubro, 19 - Apresentação do Grupo Universitário de Teatro, no Municipal de São Paulo, com o mesmo programa e sob auspícios da Sociedade de Cultura Artística.

1944 (23 anos)

s/d - Cacilda é contratada pelas Emissoras Associadas, em São Paulo, juntamente com Tito Fleury. É escalada para os programas: “Bocado de amor”, às 13:30h; “Instantâneos sinfônicos Schenley”, às terças-feiras, às 21:30h; “Inspiração”, às segundas-feiras, às 22h; “Teatro Ivany”, às 17h; “Grande Teatro”, às quintas-feiras, às 21h; “Cinema em casa”, aos domingos, Às 21h; “Programa Valery”, às 16h.

Junho, 26 - Apresentação de *Pequenos Serviços em casa de Casal*, de Mário Neme, pelo Grupo Universitário de Teatro, em benefício dos prisioneiros de guerra franceses.

Setembro, 16 - Segunda vez de Cacilda Becker no teatro profissional, é contratada pela Companhia de Comédias Bibi Ferreira junto com seu marido Tito Fleury que tinha direção artística de Miroel Silveira. Volta para o Rio de Janeiro

Outubro - Substituição da atriz Bibi Ferreira em *É Proibido Suicidar-se na Primavera*, de Alejandro Casona no Teatro Phoenix, Rio de Janeiro.

Outubro, 20 - Estreia oficial de Cacilda, na Cia. de Bibi, com *Que fim de semana!*, de Noel Coward, no Teatro Phoenix, Rio de Janeiro

Novembro, 21 - Estreia de *Pedacinho de Gente*, de Dario Nicodemi, pela Companhia Bibi Ferreira, no Teatro Phoenix, Rio de Janeiro.

Dezembro, 29 - Cacilda novamente em São Paulo, com Bibi Ferreira, apresenta-se em *Pedacinho de gente*, de Nicodemi, no Teatro Boa Vista.

1945 (24 anos)

Fevereiro, 15 - Estreia de Cacilda em *A Moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo, adaptada por Miroel Silveira, Companhia Bibi Ferreira, no Teatro Boa Vista, São Paulo.

Abril, 6 - Estreia de *A culpa é de você* de Giacoeche, companhia Bibi Ferreira, no Teatro Boa Vista, São Paulo. Em seguida rompe com a Cia Bibi Ferreira com Tito e Miroel.

Julho - Contratada pela Rádio Kosmos (Rádio América PRF 7), em São Paulo, como Rádio-atriz, locutora, redatora e produtora. É uma das intérpretes da rádio-novela *Caminho do Céu*, de José Roberto Penteado, na Rádio América.

Outubro, 10 - Cacilda apresenta-se novamente com o Grupo Universitário de Teatro, em *Farsa de Inês Pereira e do Escudeiro*, de Gil Vicente, no Teatro Municipal de São Paulo. Completa o programa, a peça *Amapá*, de Carlos Lacerda.

1946 (25 anos)

Janeiro - Continuam as atuações de Cacilda na Rádio América, sendo responsável pelos programas: “Consultório Amoroso”, “Fantasia” (programa infantil) e “Jóias da literatura universal” (dramatização de contos). Também é sua a redação de *A noite sonhamos* transmitida pela Cadeia Brasileira de Rádio Difusão (PRG 5, PRC 9 e PRE 7) às 22 horas.

Abril, 16 - *O Auto da Barca do Inferno* é apresentado pelo Grupo Universitário de Teatro, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, a convite da Sociedade de Artistas Amadores de São Paulo. No programa também, a apresentação de *Everyman*, peça alegórica do século XV, pela mesma Sociedade.

Maio, 17 - Apresentação de *Farsa de Inês pereira e do escudeiro* na residência do casal Carlton e Elizabeth Sprague-Smith, adido cutural americano em São paulo, festa de despedida [lembrar de colocar no texto que a estreia da peça foi nessa casa.].

Julho, 15 - Apresentação da Farsa de Inês Pereira e do Escudeiro na sede da União Cultural Brasil - Estados Unidos.

Julho, 17 - Apresentação da Farsa de Inês Pereira , em benefício dos Friends Relief Service, na Europa. Acompanham o programa, Mofina Mendes e Todomundo e Ninguém, também de Gil Vicente. [colocar essas info lá em cima]

Julho, 27 - Estreia da Cacilda nos cinemas. É convidada para fazer o filme da Atlântida. Inicia-se no Rio de Janeiro a filmagem de *Luz dos meus olhos*, sob direção de José Carlos Burle, primeira participação de Cacilda no cinema.

Agosto - Cacilda é contratada como redatora, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. O programa intitula-se “Uma velha amizade”. O programa é transmitido, aos domingos, às 11 horas.

Outubro, 30 - Terminam as filmagens de *Luz dos meus olhos*.

Dezembro, 9 - Espetáculo comemorativo do 2º aniversário da fundação do Teatro Experimental do negro, no Teatro Regina, Rio de Janeiro. Cacilda interpreta com Abdias do Nascimento, a cena do assassinato de Desdêmona, em *Othello* de Shakespeare.

1947 - (26 anos)

Janeiro - Cacilda entra na V Comediantes sob direção de Miroel Silveira e direção de Ziembinski, ainda no Rio, ensaia *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues que será representada em São Paulo.

Março, 15 - Casamento de Cacilda com o jornalista-radialista Tito Lívio Fleury Martins (Tito Fleury) em Aparecida do Norte.

Abril, 18 - Estréia, no Teatro Municipal de São Paulo, a nova montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

Maio, 23 - Apresentação de *Era uma vez um preso*, de Jean Anouilh, dos comediantes no Teatro Boa Vista, de São Paulo.

Junho, 24 - Os V Comediantes se apresentam em Santos. Com *Desejo* de O’Neill.

Agosto, 8 - Miroel Silveira sai e Cacilda e Tito assumem os comediantes, que agora é Comediantes Associados, cooperativa teatral. Estreia de *Terras do Sem Fim*, adaptação de Graça Mello, do livro de Jorge Amado, no Teatro Ginástico, Rio de Janeiro.

Setembro, 30 - Estreia de *Não Sou eu...*, de Edgard da Rocha Miranda. no Teatro Ginástico, Rio de Janeiro

Novembro, 7 - Iniciam-se as apresentações de *Vestido de Noiva*, em curta temporada, no Teatro Carlos Gomes, do Rio de Janeiro. É a última apresentação do grupo, faliram.

1948 (27 anos)

Janeiro - Cacilda desiste de fazer teatro e volta a São Paulo decidida a prestar faculdade de direito e se matricula no Colégio Rio Branco. Volta a trabalhar na Rádio de São Paulo.

Março - É convidado por Alfredo Mesquita para dar aulas na recém-criada Escola de Arte dramática.

Julho - Cacilda substitui a atriz Bárbara Heliodora Carneiro de Mendonça Bueno, nas representações de *Hamlet*, de Shakespeare, levadas em São Paulo, pelo Teatro do Estudante do Brasil.

Outubro, 11 - Cacilda estreia no Teatro Brasileiro de Comédia, em *A Mulher do Próximo*, de Abílio Pereira de Almeida, no GTE.

Novembro - Cacilda atuou em mais uma peça no TBC. Substituiu Nydia Lícia, em *O Baile dos Ladrões*, de Jean Anouilh levada pelo Grupo Universitário de Teatro. Assina um contrato de longo prazo com o TBC.

1949 (28 anos)

Janeiro, 18 - É formado o Grupo de Arte Dramática. São três os atores contratados do TBC, Cacilda Becker, Madalena Nicol e Maurício Barroso. O TBC apresenta mais um espetáculo e dessa vez uma comédia de sucesso: *Ingenuidade*, de J. Van Druten, com direção de Madalena Nicol.

Junho, 8 - Estreia de *Nick-Bar*, *Álcool*, *Brinquedos e Ambições*, de William Saroyan, sob direção de Adolfo Celi. O TBC profissionaliza-se. Agora com um elenco fodão.

Julho, 14 - Estreia de *Arsênico e Alfazema*, de Joseph Kesselring, sob direção de Adolfo Celi.

Outubro, 30 - Nasce seu filho Luís Carlos Fleury Becker. termina seu casamento com Tito Fleury e assume romance com Adolfo Celi e vai morar com sua mãe e cleyde em santo Amaro, São Paulo.

1950 (29 anos)

Janeiro, 24 - Estreia de *Entre Quatro paredes*, de Jean Paul Sartre. Completa o espetáculo, *Um pedido de casamento*, de Anton Tchekhov. Ambos com direção de Celi.

[Crítica da Gazeta em 23/01/1951? - Fernandes, p. 326]

Março, 14 - Estreia de *Os Filhos de Eduardo*, de Marc-Gilbert sauvaion. Cacilda dirige o espetáculo, juntamente com Ruggero jacobbi.

Maiο, 17 - Estreia de *A Ronda dos Malandros*, de John gay, direção de Jacobbi.

Julho, 5 - Estreia de *A Importância de Ser Prudente*, de Oscar Wilde, direção de Luciano Salce.

Agosto, 16 - Estreia de *O Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams, direção de Luciano Salce.

Dezembro, 4 - Estreia de *Pega-Fogo*, de Jules Renard, direção de Ziembinski. Principal sucesso de Cacilda.