



# 50 anos do Grupo

MIRIAM LIFCHITZ, GLAUCO DE  
DIVITÉS E NIDIA LYCIA NUMA  
CENA DE O BAILE DOS LADRÕES, DE  
JEAN ANOUILH. FOTO H. BALLOT



**E**ste é um exercício de reconstrução de uma experiência artística, trançando os fios da memória de autores com documentação escrita e depoimentos de participantes. Seu objetivo é registrar os cinquenta anos de criação do Grupo Universitário de Teatro, na Memória da Faculdade de Filosofia, neste ano de 1993.

O tom pessoal do registro é deliberado. Ele permite fornecer, aos possíveis leitores, uma perspectiva interior do significado do teatro amador feito entre 1943 e 1948, e ganha seus contornos pela intermitência da evocação das lembranças e dos dados documentais apontados por seu diretor, Decio de Almeida Prado.

Conheci o Grupo Universitário de Teatro em 1943, na qualidade de público. Eu tinha 17 anos e cursava o Secretarial. Fui assistir no Teatro Municipal ao espetáculo com três peças de um ato: *O Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente,

*Os Irmãos das Almas*, de Martins Pena, e *Pequenos Serviços em Casa de Casal*, de Mario Neme. Chegava-se ao Municipal num bonde elétrico que contornava a praça Ramos de Azevedo. Estávamos em guerra, havia poucos automóveis circulando e vivia-se numa São Paulo que apesar de desvairada era bem tranqüila, pelo menos vista a 50 anos de distância.

Somente muito tempo depois tomei conhecimento de que o espetáculo reverteria em benefício dos Fundos Universitários de Pesquisa da Universidade de São Paulo, empenhada então num esforço de guerra. Os Fundos Universitários de Pesquisa tinham sido criados pelo reitor Jorge Americano, com contribuições de empresas particulares. Estimularam o trabalho científico, principalmente do Curso de Física e da Escola de Agronomia, e o GUT, iniciativa de Lourival Gomes Machado e Decio de Almeida Prado, deveria fazer propaganda de sua atuação. O espetáculo de 1943 foi apresentado em cinco cidades do interior e três vezes em São Paulo. Custou 30 contos de réis, valor que foi integralmente restituído aos Fundos, com o resultado da venda dos ingressos. No intervalo entre as peças, um professor universitário explicava ao público os objetivos dos Fundos Universitários de Pesquisa.

Representei ali o próprio “olho inocente”. Nada sabia sobre as peças encenadas: não tinha a menor idéia do que significava a criação de um espetáculo, nem o que custava em

MIRIAM LIFCHITZ MOREIRA LEITE

# Universitário de Teatro

recursos materiais, tempo, energia e talento. Talvez essa ignorância tenha me proporcionado o fascínio e a surpresa provocados pelo espetáculo.

Eu já conhecia o Teatro Municipal, como aluna de bailado clássico e moderno de Chinita Ullmann e Kitty Bodenheim. O palco, os bastidores, os camarins, a platéia e a torrinha do grande teatro de ópera já não me eram estranhos. Não era novo o escurecimento da sala transformando os espectadores em vultos indefinidos, metamorfoseados em olhar e atenção, dirigidos para os espaços iluminados.

Naquele espetáculo, um jogo de luzes completava o cenário e as personagens. A iluminação das cores do cenário e dos figurinos marcou, por longos meses, minhas imagens mentais. Os autores da magia foram o pintor Clovis Graciano e o então assistente de Política, Lourival Gomes Machado. Os trajes medievais de *O Auto da Barca do Inferno*

**MIRIAM LIFCHITZ MOREIRA LEITE** é pesquisadora do Centro de Apoio à Pesquisa em História da USP e autora de *Condição Feminina no Século XIX* (Edusp) e *Retratos de Família: Leitura da Fotografia Histórica* (Edusp).

pareciam compor o revestimento indiscutível daquela peça popular cheia de graça, que incorporava tantos recursos modernos. Nesse espetáculo, Maria de Lourdes dos Santos Machado cuidou do guarda-roupa do grupo.

Na ocasião, não tomei conhecimento dos comentários exaltados de Oswald de Andrade, pondo nas nuvens o Gil Vicente e depreciando a peça de Mario Neme. Em 1944 eles seriam republicados em *Ponta de Lança*, da Editora Martins.

Eu assistira ao primeiro espetáculo teatral moderno em São Paulo. Soube, depois, que quando o palco se abriu, expondo o cenário, as duas barcas, o anjo e o diabo, ouviram-se palmas na platéia. Era o pintor Lasar Segall, empolgado com o que estava vendo.

Foi reconhecido como um espetáculo de vanguarda, com aquele anjo estranho, representado por Waldemar Wey e o diabo com a cara pintada no corpo, com a barba descendo pelas pernas.

Os desenhos de Clovis Graciano foram doados à Escola de Arte Dramática, mas lhes falta o tratamento cenográfico que lhes deu Lourival Gomes Machado.

Embora não estivessem organizados formalmente como tal, e a atuação no Grupo Universitário de Teatro tenha sido principalmente de Decio e Ruth de Almeida Prado e Lourival e Lourdes Gomes Machado, a participação de Ruy Coelho como ponto, neste primeiro espetáculo, e a tradução de *O Baile dos Ladrões* por Antonio Candido para o último espetáculo do GUT permitem que se considere o Grupo Universitário de Teatro como um desdobramento da revista *Clima*. Esse grupo, que Oswald de Andrade, suprimindo as participantes femininas, chamou de *chato-boys*, inspirou a Alfredo Mesquita - diretor do grupo de teatro amador GTE e futuro criador da Escola de Arte Dramática - uma peça - *HEFFMAN* -, que foi apresentada no Teatro Colombo em 1945.

Em 1944 entrei no curso de Ciências Sociais e tive a revelação de que era possível, com toda a minha falta de habilitação, fazer parte do Grupo Universitário de Teatro. Passei então a frequentar a rua Itambé, a casa de esquina de Decio e Ruth de Almeida Prado, onde foram feitas muitas das leituras e ensaios.

Um dos propósitos do diretor do GUT era reanimar a dramaturgia em língua portuguesa. Para isso, solicitou a diversos

autores brasileiros que escrevessem peças que poderiam ser encenadas pelo grupo amador. *Pequenos Serviços em Casa de Casal*, de Mario Neme, teve essa origem, como também *Amapá*, de Carlos Lacerda.

Foi Mário de Andrade quem sugeriu o nome de Mario Neme, autor de contos com um tipo de comicidade parecido ao de Gil Vicente, para empreender a tarefa. Oswald de Andrade, autor de algumas peças teatrais, estrilou, sem levar em conta que a censura do Estado Novo nunca admitiria a encenação de suas obras, nem o Grupo Universitário tinha recursos humanos e artísticos para encenar *O Rei da Vela*, investiu contra o trabalho de Mario Neme.

Lembro de uma leitura do *Macário* de Álvares de Azevedo, em casa de Paulo Emilio, na rua Veiga Filho, e de outra leitura, de *Raquel*, em casa de Lourival Gomes Machado, na Lapa. Houve ensaios e reuniões no ateliê do Clovis Graciano, na Xavier de Toledo e, por fim, os ensaios passaram a ser na rua General Jardim, numa garagem reformada.

A adaptação de *Macário*, de Álvares de Azevedo, foi feita por Lourival Gomes Machado. Muitos anos mais tarde soube que a peça *Raquel*, de que Lourival era autor, teve pelo menos duas encenações. Versava sobre o tema bíblico, já tratado por Camões em "Sete anos de pastor Jacó servira a Labão, pai de Raquel, serrana bela, mas não servia ao pai, servira a ela, pois só a ela como prêmio pretendia".

Nosso convívio não se limitava aos ensaios. O Decio nos levou para ver a *Comédie Française*, o *Hamlet* do Teatro do Estudante do Brasil, que lançou o Sergio Cardoso, e os ensaios gerais de *Os Comediantes* do Rio de Janeiro. O encantamento se renovou diante de *Péleas e Melisande* de Maeterlinck e do choque causado pela primeira encenação de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, dirigido por Ziembinski. Levou-nos, ainda, numa tarde de domingo, para ouvir, em casa do prof. George Readers, uma gravação de Skakespeare de Lawrence Olivier, se não me engano.

Era um tempo anterior à eletrônica e aos cassetes, e a guerra bloqueava a importação de livros, revistas e discos. Fizemos o nosso curso com traduções de obras alemãs para o espanhol, editadas pelo Fundo de Cultura Econômica. Apesar da distância dos campos de extermínio e de luta, vivíamos os desdobramentos da guerra em pânico,



tensão, carências, compaixão e culpa. Com sua violência e terror, a guerra e o nazismo aumentavam a nossa insegurança pela mobilização de colegas e pela chegada intermitente de refugiados sofridos. Trouxemos, contudo, Anatol Rosenfeld, Paulo Rónai, Otto Maria Carpeaux e Ziembinski.

Naquele Centro, que chamávamos então de Cidade, e através do GUT tomamos contato com os intelectuais e artistas que viviam um momento de radicalização que eclodiria no I Congresso de Escritores de janeiro de 1945. A Cidade desdobrava-se dos dois lados da praça Ramos de Azevedo. No fim do viaduto do Chá ficava a Faculdade de Direito, no largo de São Francisco e, do outro lado, indo pela Barão de Itapetininga, Marconi e Sete de Abril, ficava a Faculdade de Filosofia, no 3º andar da Escola Normal, como se dizia então.

Nesse território percorrido em tantas horas diferentes, rompi as “horas de almoço e jantar” firmemente estabelecidas e, entre assustada e encantada, contemplei aquelas personagens novas e misteriosas, que se movimentavam em esferas não sabidas da cidade, alheias ao cotidiano no interior das muralhas da pequena família de imigrantes, e as personagens das peças, que ampliavam ainda mais essas esferas. Continuei na obscuridade da platéia, com a curiosidade de um público mais esclarecido. Só isso.

O grupo era formado por muitos estudantes da Faculdade de Direito, por estudantes de Letras, Ciências Sociais e Filosofia e alguns convidados da área do rádio-teatro e do jornalismo. Uma dessas convidadas foi nada mais nada menos que Cacilda Becker. Entre os colegas da Faculdade de Direito, o que continuou a carreira como profissional e se destacou no teatro e no cinema foi o Waldemar Wey, e da Filosofia, Ruy Afonso, que, depois de se tornar um ator profissional, no TBC, criou *Os Jograis*. Outros deixaram o teatro, quando terminou a atuação do GUT. Entre esses estão Lígia Correia Dias de Moraes, doutora em Letras Clássicas, Maria José Carvalho, escritora e cantora, Paulo de Tarso dos Santos, que foi ministro de Estado de Jango Goulart e é hoje diretor do Memorial da América Latina, tendo feito pontas a professora emérita da Faculdade de Filosofia Maria Isaura Pereira de Queiroz e o diretor do jornal *O Estado de S. Paulo* e professor de Política Oliveiros da Silva Ferreira.

Não percebi, em momento algum, que estava aprendendo e ensinando teatro. Creio

que só agora, quando desejei registrar os cinquenta anos do GUT, é que percebi toda a sua importância naquele momento, tanto para os jovens atores, quanto para a renovação do teatro brasileiro.

O espetáculo em que me iniciei já não tinha patrocínio da Reitoria da Universidade de São Paulo e os recortes das pastas de teatro de Waldemar Wey me revelaram que entre aquele belíssimo espetáculo, que tanto me fascinara, e este houve um período de dificuldades financeiras. O novo espetáculo era agora montado em outras bases, com uma estréia em benefício do Educandário de Campos do Jordão.

Acho que nossa administradora financeira, Ruth de Almeida Prado, que passou a cuidar dos figurinos e dos acessórios de cena, devia ser de uma eficiência fantástica, pois permitiu que eu ignorasse inteiramente o preço daquela experiência fascinante. Foi ela que me mostrou a importância da invisibilidade do trabalho feminino que, muito mais tarde, seria um instrumento importante em minhas pesquisas sobre a História da Mulher. Estava sempre presente, atenta, a postos, sem jamais se impor ou recusar os múltiplos e complexos trabalhos da ribalta.

A maneira bem-humorada do casal Decio e Ruth de Almeida Prado se desempenhar, sem qualquer tipo de autopromoção e sem denunciar fadiga, fez com que a Raimunda, a empregada da casa, respondesse, quando lhe perguntaram qual era o papel do Decio, no teatro: “- Ele late e mia!” Era uma referência à sonoplastia feita nos bastidores, na *Farsa de Inês Pereira*. Exatamente nesse auto, o diretor fizera uma adaptação de duas peças de Gil Vicente, favorecendo uma bela encenação.

Creio que foi também nesse mesmo período que o Decio começou a fazer crítica teatral para *O Estado de S. Paulo*.

Sempre me maravilhou a transformação do texto no espetáculo e tínhamos a possibilidade de acompanhar essa transfiguração tanto nos ensaios como nas colunas que o nosso diretor ia elaborando, a respeito dos outros espetáculos que eram encenados em São Paulo. Ao mesmo tempo, decorávamos as peças e terminávamos por incorporá-las, a ponto de nos exprimirmos com as expressões dos autores no sentido próprio ou em suas conotações. Essa era uma de nossas diversões prediletas e um instrumento determinante em nossa formação.

O espetáculo inicial de que participei



compôs-se da *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, cenário e guarda-roupa também de Clovis Graciano, e de *Amapá*, de Carlos Lacerda, onde o sonho, um bailado com coreografia de Chinita Ullmann, foi feito com a música de George Gershwin, *Um Americano em Paris*. Os cenários e os figurinos foram desenhados por Hélio Bichels e Oswald de Andrade Filho. O Hélio, meu colega de classe e freqüentador da casa de Oswald de Andrade e Julieta Barbara, me introduziu também às peças do Autor, naquele tempo mais temido por sua língua ferina que estimado por sua obra. O *Jornal de São Paulo* de 7 de outubro de 1945, depois de um ensaio, publicou quatro colunas com duas fotografias e esta manchete: "Um agrupamento de jovens atores para fazer bom teatro".

Depois desse espetáculo houve nova alteração do esquema do Grupo Universitário de Teatro. Houve alguns espetáculos em 1946, em casa do adido cultural dos Estados Unidos e de amigos da colônia inglesa em festivais feitos em benefício das vítimas da guerra. Tentou-se aproveitar as segundas-feiras, quando as companhias de teatro profissional folgavam, para fazer no Teatro Boa Vista - que logo seria demolido - os nossos espetáculos.

Já havia, então, duas diferenças sensíveis no grupo. Cacilda Becker já fora atraída para o teatro profissional e acrescentou-se ao repertório uma pequena obra-prima de Gil Vicente: *O Auto de Mofina Mendes*.

Trata-se de um entreato, ainda mais curto que os demais, onde três personagens concentram-se no monólogo da personagem feminina. É a versão de um conto popular que eu já conhecia de *O Tesouro da Juventude* e que fui encontrar depois em diversas literaturas. A pastora carrega uma jarra de leite e vai planejando o que fará com o produto de sua venda e depois com o produto da venda do produto e, em seguida, com a distribuição daquilo que receber até que, no meio dos sonhos que vão crescendo, a jarra vai ao chão, se espatifa e nem sequer lhe sobra o leite derramado.

A representação desse auto, que num dos espetáculos tive a oportunidade de contracenar com o Decio e o Lourival, foi muito esclarecedora sobre a experiência do teatro amador, e marcou as minhas indecisões através da vida.

Apesar de uma disponibilidade para o trabalho e para qualquer tarefa, os diretores, ao se apresentar no espetáculo como atores,

usaram pseudônimos. O Waldemar Wey, de tantos papéis característicos, estudados com afinco, era Waldemar Wey Sobrinho na profissão de advogado. Percebi, também, que o fazer teatro era, para eles - seria também para os estudantes? -, apenas uma passagem para a crítica e a teoria. Eram, antes de tudo, professores e autores - a vida artística podia ser, no máximo, o seu objeto de interesse ou de pesquisa. Não sei se sofreram, como alguns de nós, pressões familiares explícitas e implícitas, manifestações de desagrado e conflitos de interesses que os levariam a abandonar o teatro amador, quando este ganhou uma nova estrutura, dentro do Teatro Brasileiro de Comédia.

Desde os primeiros tempos da Faculdade de Filosofia (1936) Decio e Lourival sonhavam em fazer teatro. Ao ser eleito para presidente do Grêmio, Lourival chegou a pensar na encenação de *Antigone* de Cocteau e de *Asmodée* de François Mauriac, que só chegaram a umas tentativas de tradução. Ao rever esta reconstrução, isso me foi revelado por Decio de Almeida Prado. Mas o Grêmio da Faculdade de Filosofia apoiou o Teatro criado pelo prof. George Readers, em cujo primeiro espetáculo a colega Cleonice Berardinelli fez uma das *Precieuses Ridicules*, de Molière, e ele, Decio, uma ponta em *A Luva*, de Júlio Dantas.

O último espetáculo em que tomei parte foi *O Baile dos Ladrões*, de Jean Anouilh, com um elenco mais numeroso, que incluiu Ruy Afonso e Nidia Lycia, para substituir Cacilda Becker. A escolha de *O Baile dos Ladrões* para ser encenado foi sugestão de Waldemar Wey. Era uma alteração da linha estabelecida de representar a dramaturgia em língua portuguesa, mas tratava-se de uma farsa com um tipo de humor paródico equivalente ao das outras peças. Antonio Candido fez a tradução e a peça foi transposta para 1900. Hilde Weber foi a autora dos cenários, pintados por ela mesma no palco do TBC, e Majô Reingantz conseguiu roupas femininas originais, de empréstimo, enquanto as masculinas foram alugadas na Casa Teatral.

Ao lado de uma série de inovações culturais desencadeadas pelo pós-guerra e por uma das raras balanças cambiais favoráveis que o Brasil já teve, o mecenas paulista de origem italiana reformou um prédio de três andares na rua Major Diogo, fazendo um pequeno teatro no térreo, com salas e acomodações para ensaios e depósito



de cenários e guarda-roupa nos andares superiores. Em minha lembrança, o teatro seria utilizado alternadamente pelos grupos de teatro amador de então: o Grupo Universitário de Teatro, o Grupo Experimental de Teatro e os Artistas Unidos de Madalena Nicol.

Não houve essa alternância. Desiludido com a instabilidade do teatro amador, com pessoas da sociedade paulistana, Alfredo Mesquita criou, em 1948, a Escola de Arte Dramática, nos andares superiores da rua Major Diogo; absorveu Decio e Cacilda como professores da Escola; elementos dos três grupos, como Paulo Autran, Ruy Afonso, Waldemar Wey, Mauricio Barroso e Nidia Lycia, ingressaram na carreira teatral e nós - os indecisos ou sem talento - deixamos ficar pelas profissões convencionais, para que estávamos nos preparando.

Foram contratados diretores italianos e iniciou-se o período teatral que Fredi Kleemann retratou e Maria Thereza Vargas editou em *Foto em Cena*, pela Secretaria Municipal de Cultura em 1991 e, com auxílio do arquivo de Alfredo Mesquita, Mariangela Alves de Lima organizou em *Imagens do Teatro Paulista*, publicado pela Imprensa Oficial do Estado e pelo Centro Cultural São Paulo, em 1985. Nesta publicação podem ser vistos os figurinos de Clovis Graciano, com alguma alteração no colorido e fotografia do espetáculo de *Os Irmãos das Almas* de Martins Pena.

Devo a Maria Thereza Vargas, com seu trabalho de pesquisadora em Artes Cênicas do IDART, na rua da Figueira, 77, ter despertado a atenção para o meu Álbum de Recorte sobre Teatro, que ela microfilmou e exibiu na exposição *Aspectos da Cenografia e do Figurino - Teatro Paulista do Início do Século à Década de 40* (6/7 a 5/10/1980). A vida me levava para tão longe do teatro que eu me esquecera inteiramente do álbum e nem agora consigo reconstituir quando reuni e organizei aqueles programas, recortes de jornal e reproduzi as cores dos figurinos das peças que representei com o Grupo.

No mesmo ano, duas fotografias que eu nunca vira de *O Baile dos Ladrões* foram publicadas em *Cenografia e Indumentária no TBC (1948-64) - 16 anos de História*, patrocinada pela Secretaria do Estado da Cultura, fruto também das pesquisas de Artes Cênicas de Maria Thereza Vargas sobre 32 anos do aparecimento do TBC.

Encontrei, agora, no *Anuário da*

Faculdade, referente aos anos 1937-38, uma referência ao Teatro Universitário do Grêmio, com o espetáculo de Molière e Júlio Dantas, apresentado no Municipal pelo presidente Lourival Gomes Machado. Esse foi o grupo criado pelo prof. George Readers, de que se tem notícias até 1941.

Para completar as minhas evocações, Decio de Almeida Prado me passou o arquivo teatral de Waldemar Wey, de que eu nunca ouvira falar. Discreto e sóbrio, além do talento teatral, Waldemar Wey era um arquivista sistemático. Do arquivo constam textos representados, partituras musicais, manuscritos com as “deixas”, a sonoplastia e as interferências, afora artigos de jornal e programas do Rio de Janeiro, de São Paulo e das diversas cidades do interior por onde o teatro passou com seus diferentes espetáculos. Waldemar Wey fez parte do teatro de estudantes antes ainda da fase do professor Readers e tem tudo muito bem documentado, até depois de se profissionalizar no TBC. Devo a esse arquivo todas as informações anteriores a 1943. Nele consta que o Teatro Universitário funcionou e manteve o seu material no Liceu Franco Brasileiro, onde o prof. Readers era diretor. Apresentou *Todo Mundo e Ninguém* de Gil Vicente na Faculdade de Filosofia, no 3º andar da Escola Normal, que não era ainda o Instituto Caetano de Campos, na praça da República, numa noite dedicada ao autor renascentista, com conferências de professores de Letras.

Decio de Almeida Prado formou-se em Filosofia na 3ª turma da Escola. Enquanto foi aluno fez uma ponta no teatro do professor Readers e um papel importante em *D. Branca* de Alfredo Mesquita. A partir daí experimentou o teatro em diferentes posições e situações, das quais o Grupo Universitário de Teatro foi uma aventura a que jamais se refere.

Hoje, professor adjunto aposentado do Departamento de Letras, e escrevendo cada vez melhor, dedica-se a um trabalho de grandes dimensões de História da Dramaturgia Brasileira. E sem perder o tipo de humor que transparece numa dedicatória que colocou na *Santa Joana* de George Bernard Shaw, que me deu em 1947, por ocasião de minha formatura na Faculdade de Filosofia:

Para Mira, com muita amizade, mas sem nenhum compromisso para futuros espetáculos.