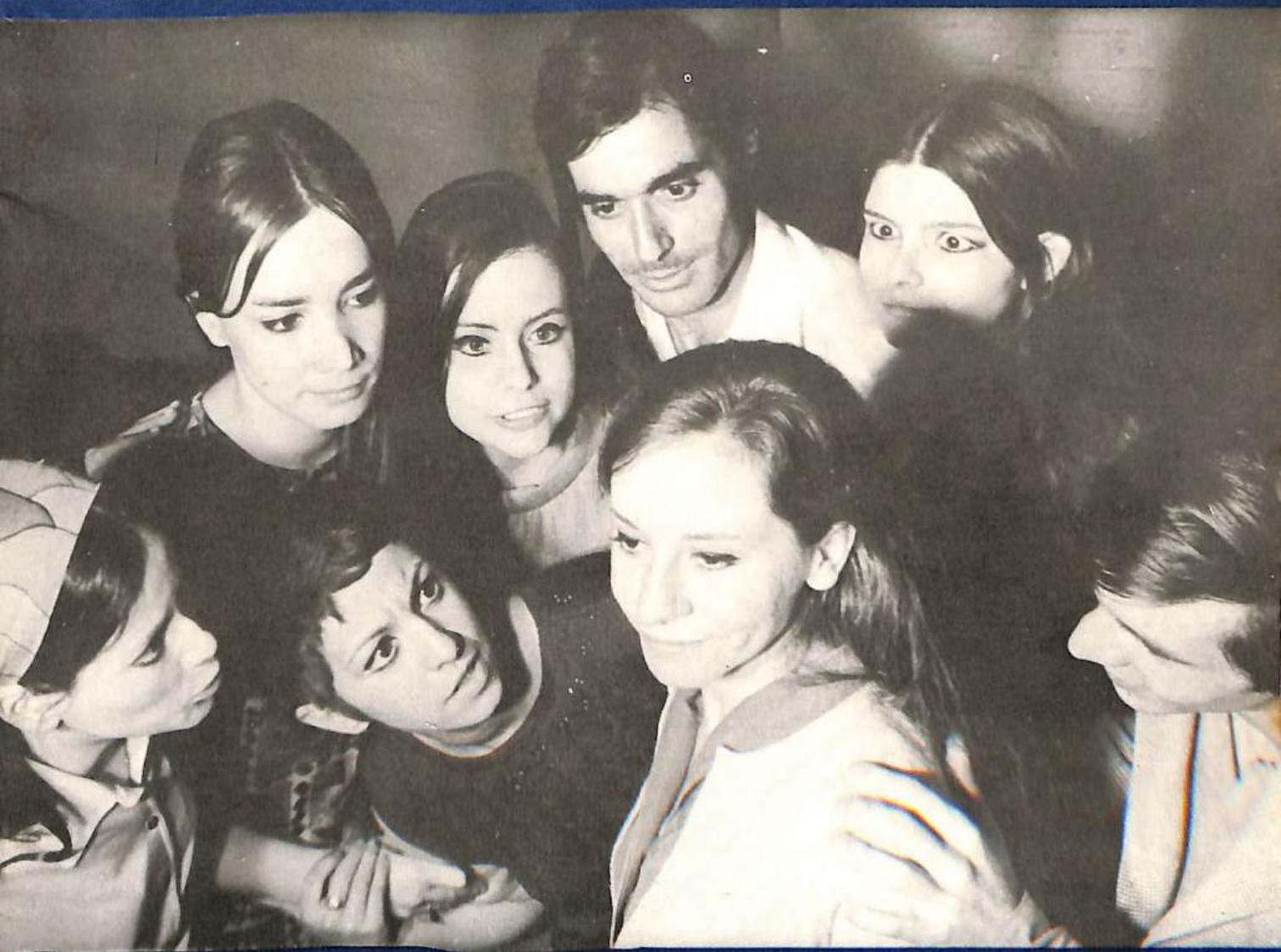


DIONYSOS

ESCOLA DE ARTE DRAMÀTICA



minC FUNDACEN

Nº 29 1989

Presidente da República

José Sarney

Ministro da Cultura

José Aparecido de Oliveira

Fundação Nacional de Artes Cênicas

Carlos Miranda

Presidente

Instituto de Teatro da FUNDACEN

Fernando Peixoto

Diretor

Centro de Estudos da FUNDACEN

Tania Pacheco

Diretora

Conselho Editorial

Armindo Blanco, Carlos Miranda, Fernando Peixoto, Ivan Junqueira,
Sebastião Uchoa Leite, Tania Pacheco.

DIONYSSOS

ESPECIAL: ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA

Organização:
Ilka Marinho Zanotto
Mariângela Alves de Lima
Maria Thereza Vargas
Nanci Fernandes

Transcrição de textos e datilografia:

- Agnes Zuliani Adese
- Sandra Gonçalves

Fotografias:

- Arq. RTC – Multimeios – C.C.S.P.
- Arq. Alfredo Mesquita
- Arq. **O Estado de S. Paulo**

Diagramação:

- Lima Composer

SUMÁRIO

Introdução — O espírito da EAD	1
Ilka Marinho Zanotto	
1. ARTIGOS ESPECIAIS	21
— EAD: Experiência e lição	23
Francisco Iglésias	
— Alfredo Mesquita (visto de um só ângulo)	33
Décio de Almeida Prado	
— História da EAD	46
Maria Thereza Vargas	
— Fomos os primeiros	68
Paulo Mendonça	
— Alfredo Mesquita e sua EAD	75
Sábato Magaldi	
— A formação do ator	79
Mariângela Alves de Lima	
— O curso de dramaturgia e crítica da EAD	96
Nanci Fernandes	
— A cena na Escola	125
José Armando Ferrara	
2. DEPOIMENTOS	155
— Depoimentos de alunos: o curso de cenografia	157
- Carmélio Guagliano Júnior	
- José Carlos de Proença	
- Mary Yoshimoto	
- Sarah Féres	
- Entrevista com Maria Rita Bordallo	
— Depoimentos dos alunos: Conversação ideal	172
ed. Maria Thereza Vargas	
— Depoimentos integrais de alunos	214
- Geraldo Mateos	
- Maria Lysia Corrêa de Araújo	

- Entrevista com Jefferson Del Rios
- Entrevista com os atores Sylvio Zilber e Umberto Magnani

— Professores entrevistados	252
- Alfredo Mesquita	
- Jacó Guinsburg	
- Aída Slon	
- Dorothy Leirner	
- Haydée Bittencourt	
- Leila Coury	
- Luís Contier	
- Mylène Pacheco	
- Maria José de Carvalho	
- Pedro Balazs	

3. NOITE ALFREDO MESQUITA **351**

— Presença do mestre	353
Ilka Marinho Zanotto	
— Noite Alfredo Mesquita (Roteiro do <i>show</i>)	354

4. DOCUMENTAÇÃO **369**

— Os que fizeram a EAD	371
— Repertório	377
— Referências bibliográficas	384

Sob estes tetos, atrás destas telas, paira uma atmosfera de arte e de loucura que não há de perecer, capaz de impedir — tenho disso a certeza — que tudo se perca. Todos nós a respiramos. A nós compete velar para que ela não esmoreça e, em qualquer caso, evitar que ela possa ser afastada do seu rumo pelos negociastas e pelos falsários. Ela, em compensação, nos conservará sempre vigilantes, bem-humorados e corajosos.

Dar e receber: não será nisso, afinal de contas, que consiste a felicidade, a vida de inocente a que a princípio aludi? Essa a verdadeira vida forte, livre, de que todos nós temos necessidade. E, agora, vamos cuidar do próximo espetáculo.

ALBERT CAMUS

Eu, num determinado momento, pensei muito em que nos uníssemos todos e, a partir daquele momento, em toda nossa atividade artística ou profissional ligada à atividade artística, exigir — como fazem os americanos no cinema — nosso nome na frente, uma vírgula e pôr EAD. Para mim seria um título. Formado na Escola.

GERALDO MATEOS, EAD
Rio de Janeiro, 21.11.1986



Introdução — O espírito da EAD

Ilka Marinho Zanotto

A EAD, quanto ao espírito, era assim: havia uma grande fé, um imenso entusiasmo, um ambiente de alegria e um total despreendimento de todo mundo que estava lá.

O Barrault, no dia em que esteve lá, já na última sede, na Avenida Tiradentes, viu tudo, me disse que tinha gostado muito, e depois, na hora de sair, começou a descer a escada, parou, voltou para trás e disse: "Olhe, tudo isto é muito importante, mas tem uma coisa mais importante do que isso: sua Escola tem uma alma."

ALFREDO MESQUITA
20.03.1986

Subito dopo viene l'attività delle scuole. La piú viva, la piú moderna, quella che ha veramente contribuito al rinnovamento dei quadri ed alla formazione di una coscienza teatrale, è la Scuola d'Arte Drammatica di São Paulo, frutto delle sforzo individuale di Alfredo Mesquita.

RUGGERO JACOBBI
(Bolonha, Cappelli ed., 1961)

Abril de 1986. Rio de Janeiro. No espaço central do Teatro de Arena, Fernanda Montenegro interpreta **Fedra** com tal ferocidade que, se Mestre Racine fosse vivo, certamente ficaria surpreso com as possibilidades abissais de sua famosa personagem. Na platéia, um espectador atento e comovido que, dias mais tarde, publicaria suas impressões lisonjeiras no **Jornal do Brasil** e no **Jornal da Tarde**: Alfredo Mesquita. No saguão do teatro, após o espetáculo, Fernanda adianta-se e, num gesto de inesquecível elegância, beija a mão de Dr. Alfredo: "Isto estava sufocado na minha garganta há trinta anos, desde que trabalhei em São Paulo; sempre senti que tinha muito a lhe agradecer, embora nunca houvesse pertencido à sua Escola".

Duas noites antes, quando da inauguração da exposição de fotos sobre a 'EAD 1948-1968', na sede do Inacen, à av. Rio Branco, Márcio de Souza nos havia dito: "Fui aluno 'fajuto' da Escola. Quando cursava a Escola de Ciências Sociais, na Maria Antônia, tinha tanta vontade de pertencer à EAD, que fingia ser de fato seu aluno".

Exemplos paradigmáticos da ressonância ímpar alcançada pela EAD nos seus primeiros vinte anos de vida — objeto desse trabalho.

A emoção de Fernanda é compreensível, porque a consagração de *A moratória* em 1955 determinou sua carreira de atriz — só então optou definitivamente pelo palco, conforme afirmou em entrevista a Maria Thereza Vargas. Ora, *A moratória* é texto do ex-aluno da EAD, Jorge Andrade, e não é demais repetir que o primeiro espetáculo de arena feito no Brasil foi realizado na Escola. Assim, por vias transversas, a Escola esteve presente tanto no **turning point** da vida da atriz há trinta anos atrás, como continuava a estar no trabalho de 1986, feito em arena sob a direção de Boal.

Quanto a Márcio de Souza — pertencente à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, a famosa 'Maria Antônia', **uma rua na contramão**, como a definem seus estudiosos de hoje — faz uma afirmação que dá a medida do fascínio que a EAD de então exercia sobre o meio cultural paulistano. Mas que Escola era essa, identificada como a 'EAD do Dr. Alfredo', que surgiu em São Paulo na virada da primeira metade do século XX? Qual sua origem, qual sua meta, quem eram seus professores, de onde vinham seus alunos, que cursos ministrava, qual sua metodologia, seus resultados, sua importância, seu espírito? Como sobreviveu ao difícil equilíbrio de ser uma escola particular e gratuita, ao mesmo tempo, que espaços ocupou na geografia paulistana? E, tratando-se de uma escola de teatro, como avaliar a qualidade de seu ensinamento, a extensão, a importância e a coerência de seu repertório e, enfim, sua contribuição para a história da cena brasileira?

São perguntas que este **Dionysos** tenta responder, não com a pretensão de exaurir o assunto como se fora uma tese universitária, mas com a esperança de recuperar a emoção daquele lugar, naquele tempo, a partir dos depoimentos daqueles que fizeram literalmente a EAD. Com a esperança de que, daqui a muitos anos, alguém lendo estas páginas possa apreender o significado profundo da marca que a Escola imprimiu na trajetória cultural da cidade e do país. Possa compreender o **porquê** da resposta maciça (tipo 'os melhores anos de nossas vidas') à pergunta sobre a significação da Escola dirigida àqueles que dela participaram.

Com exceção de duas colaborações — as de Francisco Iglésias e de Mariângela Alves de Lima —, todos os artigos, tanto os ensaísticos quanto as entrevistas e os depoimentos transcritos provêm de gente da EAD, professores e alunos, sendo portanto testemunhos de primeira mão. O próprio Francisco Iglésias, que discorre sobre o contexto histórico/econômico/social paulista dos anos que antecederam e que ensejaram a fundação da Escola, amigo íntimo de seu fundador, foi um daqueles satélites que a freqüentavam assiduamente quando de suas vindas a São Paulo e o companheiro de todos os momentos quando das excursões da Escola a Belo Horizonte.

Iglésias abre esse estudo sobre a EAD, situando-a como momento significativo numa perspectiva ampla de abordagem da evolução da sociedade como um todo dentro do que se convencionou chamar de Idade Contemporânea, **para fechar** em seguida o foco sobre o Brasil e São Paulo em particular. Toma como balizas a história da arte e do teatro no país, salientando a tentativa pioneira e fecunda de uma Escola que influenciou a história da educação e, por consequência, a vida social da nação. (1) Explica, a partir da década de 1920, a

“maior complexidade paulista”, fruto de sua “diversificação econômica e do vulto da produção”, além da “presença de estrangeiros e brasileiros de todo o país que afluem à cidade e ao estado” como **habitat** propício à efervescência cultural que desaguou na Semana de 22 e, uma década depois, na criação da Universidade de São Paulo. Ao revelar o envolvimento carinhoso de Alfredo Mesquita, com os jovens intelectuais da revista **Clima**, Iglésias sintetiza justamente o clima propício às inovações de que se beneficiaram o cinema e o teatro nos anos de 1940, apontando como a “mais digna de nota pelo trabalho denso que realizou” a Escola de Arte Dramática. Traçando um breve perfil de seu fundador, identifica-o à obra pioneira, responsável em primeira e última instância pela profissionalização do ator brasileiro e, em decorrência, de todos aqueles que se dedicam às artes cênicas no país. (2)

Salienta a variedade e a universalidade do repertório “clássico e moderno, convencional e de vanguarda”, que atestava a abertura da direção de uma escola que não exercia “reservas ideológicas” e, após discorrer brevemente sobre sua história e seus resultados, alude ao clima especial reinante e registra sua passagem para a USP e conseqüente descaracterização em decorrência da crise contínua que assola aquela instituição.

Francisco Iglésias dá seu testemunho de amigo da Escola, valorizando-o com a visão arguta do historiador e sociólogo que, num relance, sintetiza tendências e argumenta com fatos cuja compreensão lhe advém da erudição e da vivência.

No segundo artigo introdutório, Décio de Almeida Prado esboça, em “Alfredo Mesquita, visto de um só ângulo”, o retrato definitivo do fundador da EAD, com a clareza, a profundidade e a beleza de estilo que lhe são peculiares. Acompanhando Alfredo Mesquita desde menino, quando nele “nascia a paixão pelo teatro” e era conduzido pela família a participar da experiência do palco, visto como uma lição de refinamento humano e estético, Décio informa-nos, em seguida, sobre o jovem crítico de **O Estado de São Paulo**, que aliava ao conhecimento da nossa realidade a experiência das platéias de Paris; sobre o contista e dramaturgo de primeira viagem que teve **A esperança da família** montada por Procópio; sobre o encenador improvisado, mas polivalente, das **fantasias** no Municipal; sobre aquele mais exigente dos amadores do Grupo de Teatro Experimental; sobre o escritor da década de 1940, e, finalmente, sobre o criador da EAD “missão para a qual vinha tendendo desde a mocidade — ou talvez desde a infância”. Assinala o autor as características do teatro anterior à modernização dos anos de 1940, contrapondo-lhe a ação decisiva dos amadores do Rio, São Paulo e Pernambuco, cuja maior vitória foi a revolução copernicana dos padrões de moralidade artística. (3) Como corolário natural de sua atuação frente a uma facção desses amadores, surge em Alfredo Mesquita a necessidade imperiosa de municiar o teatro incipiente com artistas e técnicos capacitados para exercê-lo. É então que, dando vazão ao “seu gosto pela ação” e “senso de serviço prestado à coletividade”, ele funda em 1948 a EAD e conduz durante vinte anos aquela que foi sua obra mais conseqüente, “de mais funda repercussão em termos nacionais”. (4) Dedicando-se integralmente a ela, Alfredo “adiou a sua vida seguramente por vinte e cinco

anos, os vinte em que esteve à frente da EAD e mais os cinco necessários para que se recuperasse de alguns episódios desagradáveis anteriores e posteriores ao ingresso da Escola na Universidade de São Paulo". Décio assim sintetiza a simbiose perfeita entre o criador da EAD e sua criatura e o profundo abalo causado pela ruptura entre ambos. (5) Não sem previamente examinar de modo extremamente perspicaz e objetivo a trajetória da Escola, ilustrando sua história com o avesso dos fatos, a **inside story** que revela com força e discricção a verdadeira alma da EAD. Nada escapa à sua radiografia, desde a descrição poética do grupo inicial, suas lutas, avanços e recuos ao inaugurar um caminho inédito para todos os envolvidos — professores e alunos — até o clima especialíssimo — misto de liberdade e hierarquia — que se respirava nas salas de aula e nos corredores, nos palcos, nas excursões e nas festas de fim de ano, cimentando a convivência de todos numa "comunidade unida pelo afeto e pela dedicação a alguma coisa — o teatro — posta em plano superior".

Definindo a Escola como espelho de seu fundador, avesso às formalidades, mas intransigente quanto ao ideal de um teatro maior, resume a opinião geral das centenas de pessoas envolvidas na aventura EAD: **que esta é, noves-fora, Alfredo Mesquita** (roubo a idéia de Flora Süssekind que assim identifica O Tablado a Maria Clara Machado). Importantíssima é a qualificação do repertório que "impressiona pelo equilíbrio" como "exemplo do que deve ser aquele de uma instituição do gênero" e de extrema originalidade ao apoiar incondicionalmente o teatro hoje dito "alternativo (...) filão que a EAD explora de modo pioneiro no Brasil".

À perspectiva ampla esboçada por Iglésias e ao perfil do criador e da criatura burilado por Décio de Almeida Prado passa-se ao histórico traçado por Maria Thereza Vargas, que se atém ao essencial, sem incorrer na redundância de registrar fatos e datas abordados em outros artigos constantes deste volume, ou mesmo repetidos à exaustão em inúmeros trabalhos sobre a época. Toma como fio condutor a reflexão sobre as razões que levaram Alfredo Mesquita a fundar a Escola da maneira que o fez, debruçando-se sobre os motivos determinantes tanto de sua organização, currículo e repertório como das mudanças e abalos sofridos nas várias fases que atravessou de 1948 a 1968. Após citar algumas tentativas anteriores de sistematização do aprendizado teatral no país, demonstra a inexorabilidade da fundação da EAD por Alfredo Mesquita — "a força da Escola residindo no fato de que sua criação foi a etapa última de um destino". Analisa a evolução do currículo elaborado a partir da prática, da necessidade imediata, conforme atestam os depoimentos transcritos neste volume — de Alfredo Mesquita, Décio de Almeida Prado, Luís Contier, Leila Cury e de inúmeros alunos, sobretudo de Geraldo Mateos — os quais endossam e ilustram a síntese praticada por Maria Thereza.

Depois de descrever sucinta e essencialmente as várias sedes da Escola, registra a existência fugaz, mas profícua, em 1952, de uma Companhia Teatral destinada a acolher os alunos recém-formados, cuja continuidade de objetivos é garantida pelas ininterruptas excursões da EAD ao interior do estado e às outras capitais, que, além de cumprir a missão de descentralização artística e de interiorização da cultura — tão bem assinaladas por Antônio Cândido em

O Estado de S. Paulo, 24.11.1956 — ainda tinham o mérito de colocar os alunos “frente a frente com os problemas da profissão”.

Enfoque original é dado à discussão das opções de repertório feitas pela direção da Escola com Alfredo Mesquita à testa de tudo — sumamente instigante e renovador na década de 1950 e, embora permitindo aos poucos diretores convidados liberdade de experimentação, mais conservador na década de 1960, justamente quando o ciclone da iconoclastia varria os meios teatrais tupiniquins, a exemplo do que se fazia nos centros europeus e norte-americanos. À semelhança de Mariângela Alves de Lima em seu artigo sobre a pedagogia da EAD, também Maria Thereza conclui pela coerência dessa posição firmada por Alfredo Mesquita, avesso aos modismos e visceralmente ligado a todo um ideário ético/estético, que o levou ao desfecho inevitável: seu desligamento da Escola. Maria Thereza Vargas, porém, com a autoridade de quem ombreou com seu fundador na luta insana pela manutenção da EAD, exercendo por vinte anos não apenas as funções de bibliotecária e de secretária, mas sendo, principalmente, a sua *alma secreta*, e tendo participado também como aluna do curso de crítica, lamenta o desenlace. E aponta corajosamente as omissões de alguns e as alternativas possíveis que teriam evitado à Escola que passou à USP o imenso desgaste sofrido, do qual só recentemente parece ter-se recuperado.

Do histórico de Maria Thereza Vargas passamos ao depoimento emocional de um dos artífices dessa aventura fantástica, Paulo Mendonça, sintetizando o pensamento dos pioneiros, que participaram ativamente da fundação da EAD, imbuídos dos mesmos ideais de renovação teatral. Dá testemunho da filosofia de bastidores que fundamentou a opção pelas aulas teóricas, às quais era dado peso superior ao aprendizado técnico. Revela o segredo da “disciplina espontaneamente consentida”, reinante numa escola que tinha “um clima de casa da gente”, aliada ao trabalho árduo: “Teatro é duro (...) Mas ninguém reclamava, todos remavam na mesma direção.” A identidade dos objetivos do corpo docente e discente residia, portanto, no cerne dos resultados extraordinários conseguidos logo nos primeiros anos — aqueles da ‘fase heróica’ em que todos trabalhavam ‘por amor à arte’ — a tônica mais constante dos depoimentos — sem visar ganho material nem projeção imediata. (6) A leitura deste artigo tem o mérito de dar a idéia exata do espírito de desprendimento e de idealismo que presidiu à trajetória da Escola sob a batuta de Alfredo Mesquita. E acrescenta dados importantes, porque calcados na observação pessoal, às razões da crise que acometeu a EAD pós-1986 determinantes, inclusive, do afastamento do articulista da mesma em 1980.

Finalmente, ao aludir ao imbricamento feliz das várias atividades de Alfredo Mesquita ao longo da existência, justifica o epíteto de ‘homem-fermento’, aquele “viabilizador de sonhos” retratado na peça **Heffman**, de sua autoria.

O depoimento de Sábato Magaldi é extremamente precioso por duas razões: a primeira, porque nos relata *pari passu* o processo embrionário da didática aplicada na EAD às aulas teóricas, cuja excelência nada ficava a dever ao aprofundamento e amplitude dos cursos monográficos que segui, mais tarde, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Ao testemunhar da importân-

cia fundamental da Escola no seu destino pessoal, sua carreira de professor tendo sido determinada pelo convite de Alfredo Mesquita, para lecionar história do teatro a partir de 1955, revela o conhecimento simultâneo às aulas que foi forçado a adquirir num esforço sem precedentes; porque ele próprio carecia de informações sistematizadas e desconhecia os textos que passou a ler desenfreadamente, um passo apenas antes dos alunos. Todo um processo dinâmico e benéfico para ambas as partes. A outra razão é a qualificação do repertório da EAD como o mais amplo, importante e conseqüente já intentado no país por qualquer grupo ou entidade, (7) opinião que, somada à de Décio de Almeida Prado, tornam essa conquista da Escola uma prerrogativa incontestável. Creio que a colaboração de Sábado Magaldi ilumina, complementa e ratifica a preciosa análise que vem a seguir sobre a pedagogia da EAD.

Mariângela Alves de Lima é a única articulista que jamais freqüentou a Escola nem assistiu a qualquer de seus espetáculos. Consegue, no entanto, a partir dos relatórios minuciosíssimos publicados todo fim de ano pela Escola e através dos depoimentos e entrevistas colhidos — mais de setenta — reconstituir as premissas ético/estéticas que nortearam sua fundação e a coerência absoluta do seu itinerário pedagógico. Justifica-se este como único viável na perspectiva modernizadora vigente nos anos 1940, e mesmo mais tarde, quando a contestação dos anos 1960, a reboque das comoções universais, conseguiu pô-lo em xeque. O ator novo exigido pelo teatro que se intentava modernizar nos anos 1940 e cuja formação Alfredo Mesquita transformou na tarefa de sua vida revela-se na análise de Mariângela, como específico da EAD, não apenas por ser fruto necessário de um tempo que o exigia maleável, técnica e culturalmente apto a exercer um ofício, em que sua arte deveria subordinar-se à ordem geral do espetáculo, mas, principalmente, por encarnar os postulados ético/estéticos do fundador da Escola. Para Alfredo Mesquita a Arte devia ser o alfa e o ômega de toda atividade teatral, dentro de “uma perspectiva ética de que a Arte é maior que a História”.

Não se exige a autora do ensaio de apontar a defasagem entre a preparação intelectual e o aprendizado técnico do ator da EAD, aquela impulsionada por uma renovação constante e mesmo vanguardista, enquanto este se jungia a uma concepção acadêmica, salvo louváveis exceções, entre as quais aponta para o pioneirismo de Maria José de Carvalho, cujo método aproxima das propostas artaudianas. Assinala o intercâmbio pacífico entre a Escola e o TBC, nascidos de propostas estéticas semelhantes, e a nem sempre pacífica convivência com o Teatro de Arena e com o Oficina, grupos que, no entanto, buscam na EAD

um profissional com extraordinário senso de responsabilidade sobre o trabalho, disciplinado, conhecedor dos princípios básicos da cenotécnica e da iluminação, familiarizado com os problemas de produção e circulação do espetáculo, bem preparado física e intelectualmente para compreender o mecanismo de composição que preside a uma obra dramática e para a análise da sua inserção na história da evolução estética.

E conclui:

Isto é tudo que uma companhia não poderia obter antes da existência da Escola. (8)

Conclusão de peso incalculável da parte de uma observadora *outsider*, isenta, porque imune ao fascínio da Escola, e que fundamentou sua análise em pesquisas exaustivas realizadas nos últimos dois anos.

Completado o levantamento da Escola como primordialmente destinada à preparação do ator passa-se ao estudo dos cursos que, em 1960, se agregaram ao seu funcionamento. É sabido que Alfredo Mesquita tendera desde os tempos do GTE à integração numa mesma área de ação de todas as práticas relativas ao espetáculo teatral. Mas, somente doze anos após a fundação da EAD teve fôlego para criar os cursos de dramaturgia, de crítica e de cenografia. Pretendia completar a obra com a introdução dos cursos de direção e de cenotécnica, sendo seu maior sonho montar um espetáculo inteiramente concebido na Escola, do texto à construção dos cenários. (9) A incorporação à USP fragmentou essa visão unificadora de Dr. Alfredo, erradicando da EAD os cursos que foram incorporados à ECA, reconduzindo-a exclusivamente ao ensino da interpretação.

Os estudos de Nanci Fernandes e de José Armando Ferrara registram a existência — curta mas profunda — dos cursos mencionados. Nanci Fernandes faz um levantamento exaustivo das áreas de dramaturgia e crítica, flagrando-as no nascedouro e, portanto, com todas as carências e dificuldades próprias das iniciativas pioneiras. Nada escapa à análise da autora, também ex-aluna, que faz questão de oferecer a um futuro historiador todos os fatos, datas, números e detalhes relativos ao período e à área estudada, não se eximindo mesmo de transcrever os currículos das diversas matérias, além de traçar um histórico dos cursos e de citar trechos de inúmeras entrevistas realizadas com ex-alunos, hoje críticos e/ou dramaturgos, e com quase todos os professores. O depoimento de Jacó Guinsburg* — uma das inúmeras conquistas de Alfredo Mesquita para o teatro — sintetiza o significado, o alcance e as limitações da tentativa.

José Armando Ferrara resume inteligentemente a experiência do curso de cenografia, sugerindo, através do estudo das fotografias das montagens, que a EAD teve, *avant-la-lettre*, e por força das circunstâncias de penúria material, uma estética de teatro pobre à Grotowski, hipótese bem fundamentada e curiosa. Ferrara, lúcida e coerentemente, insere a fundação da EAD no âmbito da cultura vigente nas décadas de 1920 a 1940, define-a pelo que ela tem de mais emblemático, analisa sua passagem para a USP, estabelece a correlação entre currículos, repertório e a função primordial de formadora de atores para, finalmente, estudar a evolução da 'cena na Escola' como decorrente da práxis do palco.

Os depoimentos de cinco ex-alunos de cenografia transmitem a face humana daquela experiência, a inquietação dos anos de transição — o curso se estendeu de 1960 a 1967 — a excelência de mestres como Flávio Império, Anatol Rosenfeld e Alberto D'Aversa, a precariedade material da Escola, convivendo pacificamente com a fermentação intelectual e artística. Em todos, com maior

* Ver na segunda parte deste volume (Depoimentos), a entrevista com Jacó Guinsburg sobre o curso em questão.

ou menor intensidade, a EAD deixou sua marca inconfundível. Seguem-se os depoimentos dos alunos, sintetizados por Maria Thereza Vargas (que teve de optar implacavelmente pela tesoura ante uma pilha de meio metro de respostas à nossa carta-circular), entrevistas e depoimentos (esperamos que os ex-alunos que nos corresponderam sintam-se representados). Algumas dessas entrevistas — infelizmente pouquíssimas por questão de espaço — foram selecionadas e publicadas na íntegra: são aquelas que definem muito bem o início de tudo (Geraldo Mateos), o cotidiano da Escola (Umberto Magnani e Sylvio Zilber) e a versão da crise de 1968 vista pelo lado de um dos líderes da contestação (Jefferson del Rios). Maria Lysia Correa de Araújo, na qualidade de escritora consagrada (romances, contos e livros infantis), sintetiza em seu esplêndido artigo o que foi a EAD de Alfredo Mesquita.

Lendo os depoimentos dos professores, que vêm a seguir, entendemos porque a EAD foi uma escola tão especial. Se os alunos estavam ali, de peito aberto, para corresponder às expectativas, esse senso de **missão** era-lhes inculcado minuto a minuto por um corpo docente extraordinário. Alfredo Mesquita, com intuição infalível, soube recrutar, em número impressionante, colaboradores de escol. Simplesmente encantadores como Aída Slon e Dorothy Leirner, a primeira, artista com múltiplas experiências na área de dança, notadamente na técnica expressionista de Mary Wigman (a mesma bailarina revolucionária com quem Chinita Ullmann estudou em Dresden), fazia de cada aula um ato de amor e através de seu depoimento flagramos a gênese de um espetáculo importante do repertório da EAD: **Pranto para Inácio Sanchez de Mejias**, de Lorca. A segunda, Dorothy, analisando cursos, professores e espetáculos da Escola entrelaça suas memórias de aluna às de professora, cargo que ocupou por alguns anos depois de 1966. Bolsista da British Drama League, pôde avaliar a importância do aprendizado da EAD para o sucesso do curso no exterior e traduz na sua entrevista o clima de experimentalismo instaurado nas suas aulas ao introduzir o uso de máscaras e da interiorização como tônica da interpretação.

“Entre os professores, nós brigávamos por horários, pelo espaço e pelos alunos, porque os alunos tinham que preparar vários trabalhos ao mesmo tempo”. Frase que define o profissionalismo e a garra de Haydée Bittencourt, que leva à Escola a experiência e a rígida disciplina adquiridas como aluna da RADA (Royal Academy of Dramatic Art). Com toda ênfase sobre a técnica do ator, dirige-o com precisão milimétrica e a partir de um método desenvolvido por ela como somatório também de significativa experiência prévia como atriz.

Com a modéstia tranqüila, tão sua característica, Leila Coury alude às décadas de serviço dedicadas à Escola — desde 1950 até hoje — como tarefa da qual ‘gosta’. Formada em Letras na Faculdade de Filosofia Saedes Sapientiae, da PUC, é responsável pelas aulas de português e mitologia, operando milagres ao transformar alunos não raro totalmente despreparados culturalmente em ávidos leitores de textos clássicos e modernos. Polindo arestas, com imbatível entusiasmo, pulveriza as dificuldades do português e torna transparentes os labirintos da mitologia — grifando “com azul os troianos, com vermelho, os gregos e os deuses, com verde”.

Colega de Leila na "convicção e na motivação", Luís Contier é mais um professor da Escola que desenvolve um sistema próprio para chegar aos alunos tão díspares culturalmente, revelando-se excelente pedagogo, no sentido platônico do termo — daquele que conduz das trevas à luz pela aplicação da metodologia correta. Sua *maiêutica* pode servir de exemplo a quantos queiram nela inspirar-se, porque realmente conduziu a resultados extraordinários. Basta verificar o elevado número de consultas aos textos franceses na Biblioteca da EAD, registrados nos relatórios de fim de ano. Tomando-se, ao acaso, o relatório de 1959, vemos que no tópico 'circulação por assunto', o teatro francês apresenta o índice de 134 consultas, vindo depois do texto grego, o americano, o inglês e o espanhol; e, em 'circulação por língua', o francês, com 192 consultas, perde somente para o português, com 214 consultas.

Um dos pilares da EAD do Dr. Alfredo, Maria José de Carvalho é figura quase mitológica, referência obrigatória nos depoimentos da totalidade dos ex-alunos e, sem dúvida, a mestra que mais profundamente exerceu sua influência na preparação técnica dos futuros atores. A entrevista concedida às organizadoras deste volume vale por um estudo monográfico sobre o método criado por ela, totalmente inovador e pioneiro no ensino da dicção — parte essencial à arte do ator. Com a sagacidade mordaz que a caracteriza, a brilhante professora, lendariamente obsessiva, relembra o panorama cultural da São Paulo das décadas de 1930 e 1940, define, sem poupar-lhe críticas, o papel da então recém-fundada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, onde estudou, mas atribui sua verdadeira formação à convivência com os intelectuais que freqüentavam o Bar do Museu (MAM) e o espaço mítico das livrarias próximas à Praça da República — a Jaraguá e a do Planalto. Somando leituras furiosas ao inegável requinte artístico, ancora a extensa cultura adquirida na vivência privilegiada de um tempo de fermentação. Riqueza acumulada que, aliada ao caráter exigente e perfeccionista, fazia de suas aulas experiências inesquecíveis, terríveis, às vezes, tal o grau de solitação a que eram submetidos os alunos.

Era pois indispensável esse trabalho árduo e disciplinado, quase monástico, para que o ator de talento estivesse devidamente instrumentalizado. (...) Minhas aulas eram muito acadêmicas, no sentido de um rigor sem concessões. É só daí que se pode partir com segurança para toda invenção e fantasia. (...) Não, nada de escola risonha. Era luta para valer.

Três frases suas que definem a postura guerrilheira da mestra contra o dragão do despreparo e da ignorância. Porque não só à técnica limitava seu campo de ação; incursionava por várias áreas de conhecimento como a música, a literatura, as artes plásticas, a história, porque

a técnica vocal teatral exige de forma absoluta e indispensável o estudo adequado do texto, isto é, todo o seu conteúdo psicológico, emocional, social, histórico e, sobretudo, estilístico, que no fim é a soma de tudo isso.

Ancorada no método de Maria José de Carvalho, da qual foi excelente aluna, Mylène Pacheco ensina técnica vocal na EAD desde 1960 e exemplifica detalhadamente o processo de suas aulas. Seu depoimento serve como complemento ao de Maria José, sendo quase que totalmente técnico.

Pedro Balazs, um dos 'braços direitos' de Alfredo Mesquita, faz um depoimento que é 'sua cara': bem pensado, cauteloso, refinado, colocando-se, na qualidade de psicólogo, como espectador privilegiado da evolução da Escola nas suas várias fases e dos próprios alunos antes, durante e depois do curso. Profundamente culto, com estudos de psicologia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Budapeste, na Sorbonne e nos Estados Unidos, fazia seu "trabalho como uma corrente subterrânea" (no dizer de Dorothy Leirner), com extrema delicadeza e tato inexcedível.

O binômio generosidade/competência, que presidiu ao trabalho dos mestres da EAD ao longo dos anos, teve a diferenciá-lo ainda mais dos procedimentos burocráticos, que sufocam nossas universidades, a liberdade de experimentação que fez com que cada professor fosse inventor de uma metodologia própria e artífice do currículo da matéria que lecionava. Com extrema seriedade e vontade de acertar, esses pioneiros do ensino do teatro no Brasil tiveram como regra básica o acompanhamento individual de cada aluno, em benefício de cujo progresso tudo era permitido e tentado. O *small is beautiful* de Décio de Almeida Prado funcionou às maravilhas na EAD de Dr. Alfredo! Não apenas aos professores, que compõem neste **Dionysos** com artigos, depoimentos e entrevistas, mas às dezenas de outros (muitos já falecidos), que contribuíram imensamente para o acervo cultural, técnico e humano da EAD, transmitimos, como canal credenciado, o agradecimento **ex-cordis** de todos os ex-alunos.

O trabalho de pesquisa que tivemos para elaborar este número de **Dionysos** foi extremamente prazeroso e enriquecedor. Tanto nos contatos prolongados e forçosamente íntimos estabelecidos com entrevistados, fossem eles professores ou ex-alunos, quanto no resultado dos artigos encomendados, superando uns e outros nossas expectativas pela generosidade que os assinalou. Como via de regra, pode-se constatar pelas centenas de frases recolhidas, que a emoção de um tempo especial reencontrado ao avivar-se a memória dos envolvidos neste trabalho constitui-se no que de mais precioso pudemos conseguir. Entrevistas houve extremamente catárticas, como aquelas realizadas em dois fins de tarde: uma, num dos andares do edifício da TV-Manchete, no Rio, outra, no sossego de um sítio no interior paulista, quando Geraldo Mateos e Armando Pascoal, respectivamente, após horas de depoimento a peito aberto, e com a maior dignidade, fizeram das lágrimas a expressão concreta de um sentimento persistente e profundo em relação à Escola, quase quarenta anos depois de havê-la frequentado.

Aliás, raríssimos foram os ex-alunos entrevistados pessoalmente que deixaram de denotar profunda emoção em determinadas passagens de suas recordações, sem que nenhuma pieguice possa ser acusada nesse fato. É uma constante a sensação de 'melhores anos de nossa vida', certamente ligada à memória de uma juventude que se acreditava eterna e ao exercício de uma arte tão fascinante quanto a prática do palco — com tudo que este implica de multiplicação má-

gica da experiência vital e de ampliação ilimitada da criatividade. Mas não somente a esses fatores pode-se atribuir o magnetismo exercido pela Escola, tão poderoso e arraigado a ponto de erigi-la unanimemente em 'marca na vida' de cada um.

Esse fascínio estende-se a todos que dela se aproximaram: são professores que se dedicaram, graciosamente, de corpo e alma, à tarefa de moldar os jovens aprendizes, inventando uma metodologia sem precedentes; são intelectuais que tiveram suas vidas modificadas pelo chamado de Alfredo Mesquita (Anatol Rosenfeld, Jacó Guinsburg, Sábado Magaldi, Maria José de Carvalho, Leila Coury, entre outros); são quase uma centena de colaboradores da mais alta expressão artística e intelectual recrutados através dos tempos e que fizeram da EAD um celeiro esplêndido de obras e idéias.

Como entender a repercussão extraordinária da Escola na São Paulo de então, e mesmo no país, se não pelo fato de ter sido ela depositária da experiência acumulada de todas essas pessoas especiais, vindas dos quatro quadrantes da terra? Passando-se os olhos pelos currículos dos professores, minuciosamente anotados nos relatórios de fim-de-ano, depara-se com uma genealogia impressionante, que forçosamente enriqueceu de forma inédita a aventura que se chamou EAD. (10)

Ao freqüentá-la, o aprendiz de ator tomava conhecimento quase que por osmose desse vasto cabedal de informações, ao mesmo tempo em que convivia — interpretando-os — com os mais representativos e variados personagens da dramaturgia universal. (11) Sentia-se enriquecido e respeitado como jamais o fora em escola alguma, "valorizado como artista e como ser humano" e se esforçava ao máximo para corresponder à **torcida** tácita e palpável na postura do corpo docente.

Como diz Maria Thereza Vargas, a EAD nasceu

com firmes propósitos, aberta a todos aqueles que amassem verdadeiramente o teatro, fundamentando aquilo que seria uma de suas características essenciais: a generosidade. (...) Espécie de 'legião estrangeira' no bom sentido não perguntará nunca a nenhum de seus alunos sobre suas crenças, sua maneira particular de ser.

E conclui:

Da valorização individual nascia, sem dúvida, o senso de responsabilidade e o entusiasmo que hoje costumamos classificar como lados mágicos da EAD.

A palavra exata para defini-la é **comunidade**. Décio de Almeida Prado, referindo-se às assembléias de fim de ano, declara:

Durante a cerimônia sentíamo-nos um pouco como o rebanho perante o pastor, ou, mais biblicamente ainda, como a tribo recolhida ouvindo o seu patriarca.

Esse espírito de comunidade reunida em torno de um patriarca ou pai (palavra repetida por inúmeros ex-alunos em relação a Alfredo Mesquita), é responsável pela dedicação dos alunos à Escola — por aquela “disciplina consentida” de que fala Paulo Mendonça —, porque nela sentiam-se integrados como participantes de sua construção. Responsáveis por todos os elementos do espetáculo, retribuía-m no zelo e na empolgação com que realizavam suas tarefas, (12) a atenção, o entusiasmo e o respeito que lhes eram prodigalizados pelos mestres.

Afirma Geraldo Mateos em seu depoimento:

Eu não sei quem são todos os alunos que saíram da Escola nesse período — até 1968 —, mas sei distinguir pela forma humana de se comportar, independente de toda parte artística ou profissional, esse espírito da Escola que vem do Dr. Alfredo, dos colaboradores dele, nesta forma de nos tratar a todos com a maior decência possível, com o maior respeito possível.

Essa práxis especialíssima adotada no trato com os alunos introjetava nos mesmos, inevitavelmente, uma ética em relação à profissão, alicerçada também na crença do teatro como arte maior.

“Comunidade de amor e entusiasmo” (13) e “Escola como reflexo fiel de seu fundador” são as novas vigas-mestras dessa construção chamada EAD. A personalidade de Alfredo Mesquita, alicerçada em dedicação, seriedade e fé ilimitada — tendo como vetor principal a paixão pelo teatro — galvanizava a todos, tornando o recinto da Escola um terreno imantado de pura magia. Extremamente forte o traço de liberalismo presente em todas suas atitudes: desde o modo como dirigia a Escola — acatando as opções dos professores quanto aos currículos e as resoluções das bancas examinadoras, sempre atento a tudo, mas sem jamais constranger ninguém; presente na maneira como dirigia os espetáculos, esperando didaticamente que cada um buscasse dentro de si a própria expressão artística (ver depoimento de Dorothy Leirner e a descrição da montagem de *Esperando Godot* de Geraldo Mateos); presente no carinho ‘distante’, mas vigilante em relação aos alunos; presente na acolhida sem ‘reservas ideológicas’ aos mestres de todos os naipes, cujas únicas qualificações exigidas eram competência e seriedade.

Assim, em última instância, era a extraordinária personalidade de Alfredo Mesquita a conferir à EAD sua **marca registrada**. Dessa Escola podemos, consultando seus relatórios e atentando para o imenso rol de realizações, ter uma idéia da importância na nossa história. Mas o clima especialíssimo de suas dependências, só quem o viveu pode aquilatá-lo. Permito-me citar meu próprio artigo para o catálogo **EAD 48-68**, quando, após elencar as obras da Escola, escrevi:

“Nomes, números, títulos que confirmam o alcance da realização, mas que não conseguem transmitir a atmosfera especialíssima que se respirava nas salas e nos corredores da Escola, o espírito de idealismo e de desprendimento, de fé no teatro e entusiasmo no trabalho, que tornava cada noite uma aventura excitante. Havia alegria, vibração,

pressa, certezas, competição leal, solidariedade, enriquecimento contínuo, aprendizado sério, conhecimentos chegando de todo lado numa troca constante e vital de experiências e de informações. Também tristezas, decepções, prantos e paixões. Os cursos teóricos eram marcados pelo espírito universitário: Paulo Mendonça e Sábato Magaldi flagrando o teatro no seu nascedouro, esmiuçando textos e entrelinhas de gregos e romanos, medievais e clássicos; Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld e Jacó Guinsburg traçando as grandes linhas da estética teatral; Alfredo Mesquita incursionando pelo teatro brasileiro moderno; Leila Coury esquadrinhando a língua portuguesa e as lendas gregas, tornando familiares deuses e heróis da mitologia; Pedro Balazs e Roberto Freire preparando o mergulho na psicologia dos personagens; Luis Contier e Yvette Barbe colocando o francês dos textos ao alcance de todos... Os cursos práticos incluíam dicção (a severidade aterrorizante, a competência, a sagacidade sarcástica de Maria José de Carvalho; a solenidade simpática de Mylène Pacheco); esgrima (a destreza e a suavidade de Hugo Mattos); estilo (Alfredo Mesquita comandando a subida de uma escada 'como rei' e a descida 'como mendigo' ou indicando os floreios românticos de Romeu sob o balcão); expressão corporal (os tambores e triângulos de Chinita Ullmann; o Lorca apaixonado de Aída Sion, "a las cinco de la tarde"; a elegância felina de Yanka Rudska); mímica (a classe imperturbável de Cândida Teixeira); e ensaios, muitos ensaios de cenas e de peças inteiras que preparavam os exames públicos de final de ano; Haydée Bittencourt e a precisão milimétrica de um rigor britânico; Alberto D'Aversa e as leituras de mesa que varavam meses devassando a filosofia, a sociologia, a literatura e a história, e os ensaios que varavam noites; ainda e sempre Alfredo Mesquita, de linho branco nas noites de verão, onipresente, exigindo estilo, contenção, interiorização, adequação, vibração nos ensaios pontualíssimos... a prestatividade sorridente de João Sabiá e de Dona Maria Miguel e os 'anjos-da-guarda' da secretaria e da biblioteca (Geraldo Mateos, Heloíza Portella, Thereza Gregori, Maria Thereza Vargas, Maria José Campos Lima)... Esquecer, quem há de?...

Havia a liberdade de encenar obras paralelas às do repertório oficial, de receber amigos para as apresentações especiais, de circular pelas dependências da Escola, da biblioteca aos bastidores do teatrinho do fundo do quintal, atrás da jabuticabeira centenária (estávamos então na Rua Maranhão). Havia obrigação de freqüência às aulas e aos ensaios, de pontualidade, de provas e exames periódicos; disciplina, respeito, vontade de progredir também eram de praxe. Éramos a classe de 1958, aquela que viu a Escola celebrar seu décimo aniversário com um imenso bolo de velinhas tremelicantes no palco às escuras, a platéia lotada de alunos e amigos da EAD... No fim da década respirava-se ainda o desenvolvimento frenético dos anos JK, a bossa-nova surgia com força total, assobiava-se João Gilberto e Tom Jobim em meio aos gritos empostados do Diabo, de Gil Vicente ("À barca! à barca!") e que se precipitava escada abaixo fazendo estremecer os lustres do teto! Puxava-se angústia na Praça da República, lia-se **A náusea** e curtia-se Sartre (pessoalmente) na Livraria Francesa da Barão de Itapetininga, descobria-se **A geografia da fome**,

de Josué de Castro... Era-se rato de teatro, sentados todos na primeira fila a devorar pausas e suspiros de Cacilda Becker, Paulo Autran, Sérgio Cardoso e tantos outros ídolos. O Arena iniciava nova fase – a definitiva, fixadora de uma dramaturgia e de um estilo brasileiro, coloquial, de representar – com **Eles não usam black-tie**, resultado dos seminários de dramaturgia e do diálogo – oposição com o TBC, que começava a desmembrar-se em várias companhias... Bollini Cerri dirigia um Brecht antológico no Maria Della Costa, **A alma boa de Tset-suan**.

E os satélites? Tipos curiosos, atraídos pelo fascínio da vida da Escola e que em torno dela gravitavam; tornavam-se amigos de todos, sabiam de tudo que lá ocorria, não faltavam aos espetáculos do teatrinho, torcendo, aplaudindo, colaborando. Não raro esbarrava-se nos corredores com fisionomias conhecidas: eram ex-alunos, alguns reintegrados à vida 'civil', mas que voltavam sempre, talvez com saudade da sopa famosa que era servida gratuitamente, outros militando sem ter ainda lugar ao sol; muitos já pisando palcos nacionais com a mesma segurança com que tantas vezes haviam feito ressoar as tábuas bambas do nosso teatrinho.

Nossa sede era ponto de encontro de novos talentos, que, muitos, sem pertencer aos seus quadros, a ela acorriam freqüentemente: foi o caso de José Celso Martinez Correia, Renato Borghi e Carlos Queiroz Telles, lendo para nós **Vento forte para papagaio subir** – embrião do Oficina; de Oduvaldo Viana Filho, lendo **Chapetuba FC**, uma das primeiras peças da nova fase do Arena; de Jorge Andrade (este, egresso da Escola), debatendo **Veredas da salvação** ... Foi o caso mais recuado no tempo, precisamente em 1951, quando se deu a realização do primeiro espetáculo de teatro de arena levado a efeito no Brasil, que teve lugar em uma sala de aula da Escola; a peça era **O demorado adeus**, de Tennessee Williams, a direção, do aluno José Renato; foi ainda o caso da fundação do Pequeno Teatro Popular, em 1957, por Emílio Fontana, ex-aluno também. E que dizer dos grupos formados por turmas inteiras, como o Royal Bexiga's e o Pessoal do Victor, que conquistaram os palcos do mundo?

O sonho, a garra, a briga, o companheirismo, a cintilação de um futuro que nos pertencia, os ecos da EAD do Dr. Alfredo, onde estão? Creio reencontrá-los toda vez que vejo nos olhos dos companheiros de então o brilho secreto de uma certeza partilhada em silêncio: o futuro já não nos pertence, mas o efeito EAD persistirá enquanto existir um só de nós para dar testemunho da grandeza de sua causa. Enquanto existir um só alguém que, mesmo sabendo que "teatro é duro", ame o teatro e o faça "no ardor do entusiasmo".

Os ex-alunos dos primeiros vinte anos temos a consciência tácita de haver participado de uma experiência privilegiada, porque fizemos parte da EAD, marco e fonte do teatro brasileiro moderno.

NOTAS

1. Cf. JACOBBI, Ruggero (in *Folha da Noite*, 07.11.1953): "Se alguém nos perguntar qual a instituição, em São Paulo, cuja morte acarretaria a frustração de nosso movimento teatral, responderia sem hesitar que é a Escola de Arte Dramática. Entre as muito louváveis ou mesmo excepcionais realizações do teatro paulista (ou seja, em outras palavras, do teatro brasileiro) esta é a única que se nos afigura organicamente necessária. Ela não é apenas insubstituível: ela é a garantia do nosso futuro. Sem o constante apelo à cultura, à paciência técnica, à exigência experimental que a EAD representa, nossa renovação teatral poderia facilmente encaminhar-se para um novo e mais alto tipo de profissionalismo acadêmico, de futilidade espetacular ou mesmo de improvisação."
2. Cf. CÂNDIDO, Antônio (in *Escola de Arte Dramática — 1948/1968*) — Alfredo Mesquita, Governo do Estado de São Paulo — Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Padre Anchieta, 1985), referindo-se ao movimento cultural da década de 1920: "Estas duas instituições (a USP e o Departamento de Cultura, dirigido por Mário de Andrade) ordenaram e canalizaram para o interesse público a força criadora do decênio precedente. Pode-se dizer que a EAD fez coisa parecida, ordenando e canalizando para uma prática nova o movimento de renovação teatral do decênio de 1940, sendo sintomática a fundação simultânea da grande oficina que foi o Teatro Brasileiro de Comédia (...) A Universidade (...) puxou para o ensino superior setores antes postos de lado por ele, como a literatura, o estudo das línguas, a geografia, a história. A iniciativa de Alfredo Mesquita fez algo parecido, levando a formação sistemática à atividade teatral, que passou a ser concebida não apenas como profissão, mas como profissão socialmente considerada e culturalmente fundamentada. Graças a isto, foi possível nos anos de 1960 incorporar à Universidade os cursos de teatro e de cinema."
3. Interessante é constatar que Antônio de Alcântara Machado, já na década de 1920, clamava por um novo teatro e por um novo ator, antecipando-se aos reclamos dos amadores do Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco: "Consciente da amplitude que a modernização do teatro abrange, vê a questão de modo complexo e acredita que o espetáculo em seu todo, '(...) pede autores, encenadores, ensaiadores, formados dentro do mesmo espírito de renovação: esses atores, encenadores, ensaiadores, nós ainda não possuímos.' " ("Na previsão de um desastre", *Diário Nacional*, 16 de julho de 1929, cit. Cecília de Lara, *De Pirandello a Piolim -- Alcântara Machado e o teatro no modernismo*, MINC/INACEN, 1987.)
4. Cf. JACOBBI, Ruggero, loc. cit.: "Cabe à EAD a função de **memento mori**, a função do Outro dialético, a função do advogado do diabo. Sua existência é o nosso estímulo e a nossa imunização. É a garantia de que

continuaremos a ser moços até o fim; gente de cultura e não, apenas, profissionais de teatro; revolucionários e não conservadores; cosmopolitas e não provincianos.”

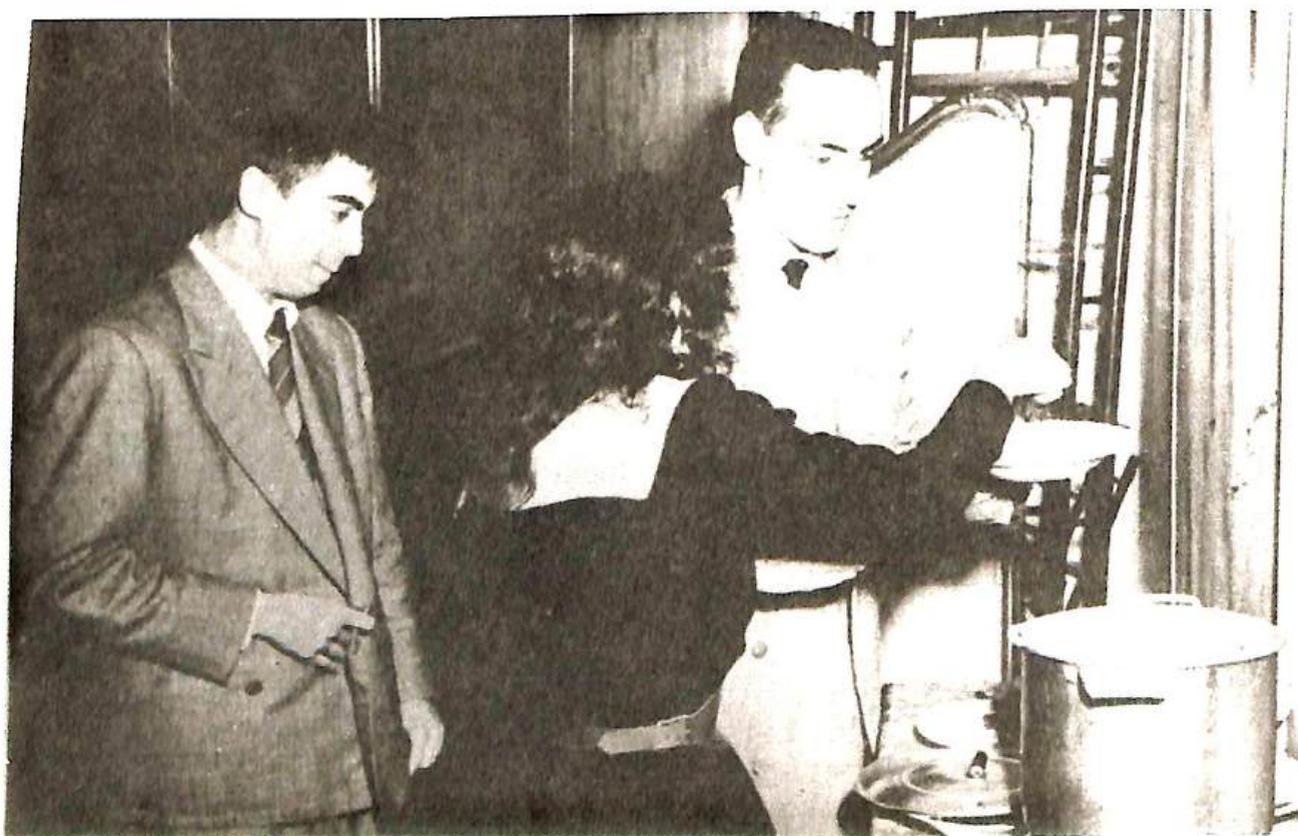
5. Essa ruptura é avaliada em vários artigos deste volume, entre os quais os de Maria Thereza Vargas, Mariângela Alves de Lima e Paulo Mendonça, bem como no depoimento de Jefferson del Rios, entre outros.
6. Cf. JACOBBI, Ruggero, loc. cit.: “(...) ergue-se validamente uma instituição tão anônima, coletiva, antiindividualista e quase ascética (...), onde o aluno deixa praticamente o nome e o sobrenome fora da porta, e o professor abre mão de suas vaidades profissionais para voltar à atmosfera difícil e perigosa do experimentalismo.”
7. Cf. SILVA, Armando Sérgio. **A EAD do Dr. Alfredo: uma oficina de atores**. Inédito. — Tese de doutoramento a ser publicada pela EDUSP — Entrevista concedida por Sábado Magaldi ao autor.
8. Cf. CÂNDIDO, Antônio, loc. cit.: “A EAD criou um padrão que se pode chamar igualitário, dando oportunidade aos níveis sociais modestos e propondo aos interessados, independente da origem, a concepção favorável de uma profissão que estava saindo do limbo, e que ela armou para ser reconhecida, equiparada e dignificada, ao lado das outras. A sua concepção e a sua prática pressupunham uma espécie de espírito artesanal, que confraternizava na grande tarefa comum desde o maquinista até o autor dramático, em torno do eixo central, que é o ator. Todos encarados como trabalhadores de um certo tipo, à busca da excelência profissional e do senso da própria valia.”
9. Deve-se registrar que esse objetivo foi alcançado, por exemplo, com a montagem de **Este ovo é um galo**, de autoria de Lauro César Muniz, com direção de Silnei Siqueira, cenários de Derly Marques e figurinos de Carmélio Guagliano, todos alunos da Escola. Em atividades extra-curriculares, a Escola, desde o início de sua fundação, sempre incentivou as experiências de direção e de elaboração de textos, cenários e figurinos, como se pode verificar pela relação anexa ao repertório transcrita neste volume.
10. Além das instituições patricias — Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Faculdade de Direito do Largo São Francisco, Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia da PUC e Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP — são citadas a Academia de Arte Dramática de Budapeste, a Academia de Arte Dramática de Roma, a Academia Musical de Praga, o Actor’s Studio de Nova Iorque, o Actor’s Workshop (Method School of Acting) de Londres, a British Drama League, o Collège de France, o Conservatório de Arte Dramática de Paris, o Conservatório Nacional de Lisboa, a École Normale Supérieure de Paris,

a Faculdade de Filosofia de Budapeste, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Católica de Milão, a Faculdade de Letras e Ciências Políticas de Paris, o Grupo de Danças de Beth Lieser de Tel-Aviv, o Instituto de Cultura Hispânica de Madri, a Metropolitan Opera School of Ballet de Nova Iorque, o Piccolo Teatro, a Sorbonne, o Teatro das Artes de Giulio Anton Bragaglia, o Teatro Scala de Milão, o Teatro Universitário de Roma, a Universidade de Carolina do Norte, a Universidade de Toronto, a Universidade de Wisconsin, etc., a Escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e até a Escola de Educação Física da Força Pública pela qual se graduou nosso mestre de esgrima Hugo Mattos... Matrizes do conhecimento que os professores transmitiam com entusiasmo e generosidade. Remeto à relação dos colaboradores da Escola, no final deste volume, impressionante pela representatividade dos nomes elencados.

11. "A EAD funcionava como caixa de ressonância da vida artística nacional, de tudo éramos informados com velocidade incrível, sorvíamos, ávidos, as novas internacionais veiculadas pela TV em expansão e pela imprensa em fase de grande efervescência. Orgulháamo-nos da Escola pela criação dos cursos de dramaturgia, cenografia e crítica, injustamente deceparados quando de sua transferência para a Universidade, em 1968. Dentro da Escola, num total à vontade, Shakespeare, Molière, Aristófanos, Tchekov, Obaldia, Tardieu, Goldoni, Martins Pena, Lorca, Jarry, Pirandello, Ugo Betti, Roberto Freire, Renata Pallotini, Lauro César Muniz, Kafka, Ghelderode, Brecht, Ionesco, Almeida Garret, Calderón de la Barca e tantíssimos outros passeavam os fantasmas familiares de centenas de suas criaturas, todas de cambulhada, convivendo conosco numa mesma anarquia salutar." Ilka M. Zanotto (in **Escola de Arte Dramática — 1948/1968 — Alfredo Mesquita**, Governo do Estado de São Paulo — Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Padre Anchieta, 1985).
12. Armando Sérgio da Silva, na sua tese de doutoramento sobre a EAD, anota cerca de duzentas montagens levadas a cabo na Escola durante vinte anos, "entre as incluídas no repertório e as não incluídas; o que representa a média surpreendente de dez espetáculos por ano. Em outras palavras, o aluno que estudou na EAD durante quatro anos teve um contato direto ou indireto com cerca de quarenta produções."
13. Cf. SILNEI, Siqueira: "O professor Alfredo Mesquita tinha consciência plena de que o teatro não se realiza sem uma certa cumplicidade humana e emocional" (in SILVA, Armando Sérgio, loc. cit.).



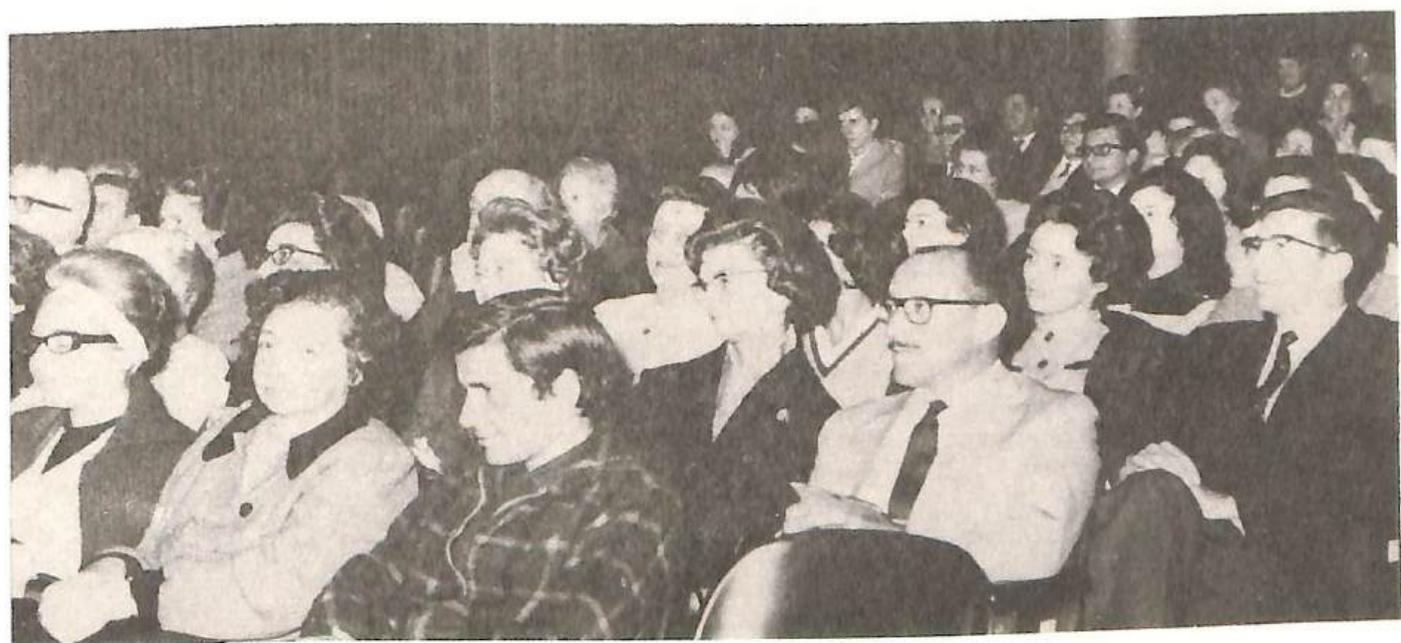
Aula de Mímica, Chinita Ullmann e alunas Ulla Friedlander e Tina Sant'Ana. 1948. Arq. Multimeios - CCSP.



Luiz Furquim, Celeste Jardim e Xandó Batista servem-se da sopa antes das aulas. 1949. Arq. EAD/Multimeios - CCSP.



EAD recebe o Prêmio Saci, 1954. Na foto: L.E. Barcellos, Dorothy Leirner, E. Waddington, Ruthinéa de Moraes, A. Mesquita, Magdalena Lébeis, Chinita Ullmann, Mariza Brogiolo e Geraldo Mateos. Foto: Calazans Fernandes/ Arq. A. Mesquita.



Patrícia Galvão (Pagu) e Plínio Marcos assistem a um espetáculo da EAD em Santos. 1962. Arq. Multimeios - CCSP.

1. ARTIGOS ESPECIAIS



EAD: Experiência e lição

Francisco Iglésias

A Escola de Arte Dramática, criada em 1948 em São Paulo, por Alfredo Mesquita, é não só um momento significativo na história da arte e do teatro no Brasil, mas um momento na história da educação e, conseqüentemente, na vida social do país. De fato, até data próxima de nós, o teatro era visto como lazer e atraía poucas pessoas, que viam nele a possível fuga da realidade, atividade lúdica a ser feita por diletantismo. Tal modo de ver é característico da sociedade tradicional, aqui e em qualquer outro lugar, como a História evidencia.

Na Idade Contemporânea, com o crescimento demográfico, o surto urbano, a diversificação econômica e o sentido de liberdade, da idéia democrática, cada vez mais real, apesar de obstáculos, avanços e recuos, não é possível substituir tal modo de ver. O Brasil entra na fase de modernização e supera o velho modelo, oligárquico e subdesenvolvido, a contar de 1930. Explode aí a crítica à República como vinha sendo exercida, em proveito de poucos, sem abertura de perspectivas para o povo e a nação. A novidade é só relativa, pois essa abertura é parcial e conhece alguns sérios retrocessos, como se sabe. Demais, não deve ser atribuída a A ou a B, a algum político mais lúcido ou generoso, mas é imposição da trajetória nacional, vista no conjunto de que é parte — o do Ocidente, do mundo capitalista em período avançado de seu processo, em plena crise.

Assim é que no Brasil a população cresce, a sociedade se diversifica, as classes se definem com nitidez, os vários interesses se configuram e se impõem. Para fixar apenas um aspecto, seja o educacional. O velho sistema, com a maioria de analfabetos, mais rural que urbano, poucos seguindo o curso secundário e o superior, tem de ser revisto. Passa-se a valorizar o ensino profissional, superando-se os preconceitos de reconhecimento só das profissões liberais — advogado, médico, engenheiro — do letrado e do intelectual — sobrevivência da sociedade escravista, estigmatizadora de todo labor manual —, como se dá com a profunda reforma do ensino feita em 1931, tratando do primário, secundário e superior, do profissionalizante, com indicadores para novas escolas e profissões. Criam-se as Faculdades de Filosofia e Economia, há indícios de outras, enquanto se valorizam novas carreiras. Não se cogita então de ensino de teatro, mas há abertura para a sua possibilidade.

Uma das pioneiras tentativas e a primeira que tem êxito é, sem dúvida, a Escola de Arte Dramática. Contribuem para tanto vários fatores: o desenvolvimento econômico e social de São Paulo, que coloca o estado em posição de vantagem relativamente aos demais; um centro urbano como a cidade de São

Paulo, populosa e com apreciável número de estrangeiros, com perspectivas de cosmopolitismo desconhecido em outras; a existência de pessoas de mais experiência e conhecimento, pelas viagens freqüentes aos grandes centros da Europa e dos Estados Unidos, que trazem o que de novo e válido é feito por lá; um interesse mais vivo pelo teatro, pela vinda de grandes companhias dramáticas, de ópera e dança, bem como pelos grupos de amadores e os espetáculos promovidos; condições especiais não só da vida social, mas de vida intelectual, com o movimento modernista, que se dá sobretudo em São Paulo, a contar da famosa **Semana de 22**, bem como com a primeira grande experiência de ensino superior a contar da criação da Universidade de São Paulo, em 1934. Um conjunto de fatores que se somam e se interpenetram ajuda a compreender o pioneirismo paulista, como se comprova com o breve quadro, que se tenta traçar agora.

I — BRASIL E SÃO PAULO NOS ANOS 1940 e 1950

Enumeramos os fatores que contribuem para a mudança de mentalidade, que ajuda a explicar o aparecimento de escolas de teatro e a valorização do teatro e do trabalho do ator ao longo dessas décadas, com reforço maior nas seguintes, culminando na atualidade.

Não se vai fazer aqui uma explicitação desses elementos, pois não é propósito uma análise didática nem um estudo histórico. Destaque-se apenas que a tendência à urbanização, ao industrialismo e à diversificação econômica se acentuam no Brasil ao longo do nosso século, desde o princípio. E aí São Paulo vai ganhando espaço, até adquirir o primeiro plano ao longo dos anos 1930 e 1940. Se no princípio do século atual não é o estado mais populoso, seu ritmo de crescimento demográfico é superior ao de Minas, de modo que, já em 1940, é o mais populoso, passando Minas para trás. Economicamente, São Paulo só começa a ter impulso em 1870 — quase no fim da Monarquia, quando vem a liderar a produção de café, antes dominada por outras Províncias. O café e a imigração decidem o impulso da unidade, então e na República, levam à industrialização. Nesta, São Paulo tem posição de realce cada vez maior. Em 1930 já atinge um primeiro lugar indiscutível, que será cada vez mais firme, até deixar as demais unidades em plano secundário. Foi a área brasileira que recebeu mais imigração: seja a estrangeira, seja a de outras áreas nativas. O estado é cada vez mais líder e nele a capital tem cada vez mais relevo, até chegar ao gigantismo de hoje, que até a compromete.

Com a Revolução de 1930, a política paulista entra em crise. Dominadora da República até então — dera quatro presidentes —, não formou na frente vitoriosa com o estabelecimento da chamada Segunda República, queixando-se mesmo de discriminação do Governo Provisório. Daí insurgir-se contra a Ditadura e realizar a chamada Revolução Constitucionalista de 1932, que muitos estudiosos vêem sobretudo como saudosismo da ordem antiga. O certo é que contribuiu para a constitucionalização, embora vencida pelas armas.

O crescimento industrial dará à sociedade paulista uma complexidade maior que as outras. O estado tem um proletariado numeroso e atuante, pela influência de estrangeiros que trazem a palavra do anarquismo ou de outras cor-

rentes de caráter socialista. Ele cresce com a vinda também de brasileiros de todos os pontos, notadamente de Minas e do Nordeste. A burguesia mais expressiva está no estado: não só a ligada à agricultura como a ligada à indústria, ao capital estrangeiro ou a um incipiente capital nativo, em ascensão crescente. O urbanismo propiciará óbvias oportunidades aos setores médios, de modo que o emprego diversificado e exigente de todos as especialidades provoca uma efervescência econômica e social, com naturais reivindicações políticas.

O país não pára de crescer: em 1920, tem 30 milhões e 635 mil habitantes; em 1940, 41 milhões e 235 mil hab.; em 1950, 51 milhões e 944 mil hab. e, em 1960, 70 milhões e 191 mil hab. São Paulo, em 1920, conta 4 milhões e 592 mil hab. (superado por Minas, com seus 5 milhões e 888 mil hab.); em 1940, São Paulo fica no primeiro lugar, com 7 milhões e 180 mil hab. (Minas vem depois, com 6 milhões e 763 mil hab.); em 1950, São Paulo chega a 9 milhões e 143 mil hab. (enquanto Minas tem 7 milhões e 782 mil hab.) e, em 1960, já está em disparada, com 12 milhões e 809 mil hab. A capital também conhece crescimento vertiginoso: em 1920 tem 579 mil hab. (largamente superada pela Capital Federal, com um milhão e 151 mil hab.); em 1940 conta um milhão e 326 mil hab. (o Rio, um milhão e 764 mil hab.); em 1950, 2 milhões e 198 mil hab. (o Rio, 2 milhões e 374 mil hab.) e, em 1960, 3 milhões e 781 mil hab. (enquanto que o Rio tem 3 milhões e 281 mil hab.). Lembre-se que a cidade de São Paulo contava, em 1872, apenas 31 mil hab., pouco mais que simples burgo de estudantes, chegava a quase 8 milhões e 500 mil hab. em 1980 e que hoje é uma das maiores cidades do mundo. Interessante também é consignar a entrada de imigrantes no estado; no quinquênio de 1941-45 (o de menor número) contava-se 148 mil e 826 imigrantes (entre 4 mil e 763 estrangeiros e 144 mil e 63 nacionais) e no de 1956-1960, 973 mil e 586 imigrantes (entre 210 mil estrangeiros e 762 mil e 707 nacionais). A apresentação de números da produção econômica revela o grande desenvolvimento da agricultura e da indústria. Esta, comparada com a das outras unidades da Federação, é de natureza a comprovar as desigualdades nacionais: no censo industrial de 1907, a produção do Distrito Federal aparece em primeiro lugar; já no de 1920 a posição é invertida — São Paulo em primeiro e o Distrito Federal em segundo lugar. A diversificação econômica e o vulto da produção, a presença de estrangeiros e brasileiros de todo o país, que alfuem à cidade e ao estado, atraídos por seu potencial, explicam a maior complexidade paulista.

O quadro intelectual de São Paulo já vinha sendo animado antes. O ano de 1922, centenário da Independência, vê a Semana de Arte Moderna. Esta, além do aspecto externo de aparente brincadeira, encerra um impulso de superação do marasmo em que viviam a literatura e as demais artes no começo da década. Os grandes nomes do realismo, parnasianismo, simbolismo e outras escolas haviam morrido. O modernismo era mais do que simples movimento iconoclasta, como parecia à primeira vista, mas criador e com sentido de valorização da arte autêntica do país: os modernistas é que valorizaram o barroco, até aí malvisto; o estilo Império; o folclore e as anteriores manifestações de música ou de artes plásticas. Ninguém o exprime melhor, no que tem de fato de positivo, que o paulista Mário de Andrade, com sua obra literária e sua ação de animador das artes e homem público.

Em 1931 verifica-se importante reforma no ensino do país, em todos os níveis, feita pelo ministro Francisco Campos: no profissionalizante, promovendo o ensino técnico no nível médio; no nível primário, no secundário e no superior. O esquema tradicional de perspectivas só para o direito, a medicina e a engenharia é enriquecido, com escolas de ciências sociais. Surgem novas profissões: o economista, o sociólogo, o antropólogo, o historiador e o professor. O arquiteto, o agrônomo e o geólogo, se existiam antes, não eram valorizados socialmente. Como a nova ordem econômica os requer, os cursos dedicados à sua formação se multiplicam. Eles atraem enorme população originária dos segmentos médios da sociedade, não só aqueles de melhor situação financeira, que podiam pagar escola para os filhos, no exterior ou em centros como São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Recife e Ouro Preto. As universidades crescem em número, bem como as escolas isoladas, em todos os estados — não só nas capitais, mas em cidades do interior.

Verifica-se real democratização, através do ensino. A ciência social, desvinculada dos traços antigos, começa em São Paulo com a criação da Escola de Sociologia e Política, em 1933. A derrota paulista em 1932 mostrava a necessidade de formar gente capaz de repensar a sociedade e a política, capaz de exercer a administração e o governo com um preparo especial que as escolas antigas não davam. Passo decisivo tem lugar no ano seguinte, quando o governador Armando Sales Oliveira cria a Universidade de São Paulo, que terá atuação superior a outras que a antecederam, pelo programa renovador com a ajuda de professores estrangeiros. Vive-se então em São Paulo um momento intelectual e científico até aí desconhecido, com a formação de botânicos, zoólogos, antropólogos, cientistas políticos, economistas e historiadores. Quebrava-se a rigidez dos quadros de profissionais, com carreiras até então ignoradas ou insuficientemente valorizadas.

A defesa de novas correntes de pensamento ou manifestações artísticas tem força e ressonância: há muitas exposições de pintura e escultura, pintores e escultores passam a ter um mercado de trabalho que os incentiva. Os cursos das Faculdades de Filosofia e Ciências Econômicas, com Administração Pública e de Empresas atraem cada vez mais. Multiplicam-se livrarias e editoras. Os concertos ou espetáculos de teatro também atraem não mais só a elite, mas círculos cada vez mais numerosos da população. Para tanto contribui muito a criação do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo — marco na história intelectual e administrativa do Brasil, que se deve sobretudo a Mário de Andrade, com sua visão poderosa da realidade política e social, maior inspirador e realizador daquele departamento, com a dinamização do Teatro Municipal, criação de corais, conjuntos de instrumentos diversos, a discoteca pública, a biblioteca ambulante, os parques infantis, os espetáculos em número crescente e em locais e horários capazes de atrair gente que jamais entrara em uma casa como o Teatro Municipal ou outros. O que o mundo tem de mais prestígio como recitalistas, grupos teatrais — sobretudo franceses e italianos —, ópera, dança e orquestras se apresentam em São Paulo, dando-lhe uma fisionomia cosmopolita. O povo também participa, com os concertos ou espetáculos promovidos pelo Departamento de Cultura, a preço ínfimo. É o apogeu do Teatro Municipal e da Sociedade

de Cultura Artística, que precisa construir a sua sede, e o faz. Nesse ambiente de valorização da arte o teatro exerce o seu fascínio natural. Como seduz muitos jovens, é preciso superar o amadorismo. Se a atmosfera do país é propícia a novas profissões, impõem-se as ligadas ao teatro — atores, autores, críticos, diretores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores e mais gente, com toda a parafernália requerida pelo espetáculo. Os anos 1940 oferecem um quadro bem maduro para uma semente fecunda.

Outro fato a ser referido, característico da inquietação intelectual, é a revista *Clima*, editada entre 1941 e 1944, traduzindo a perplexidade de jovens durante a guerra — o fascismo na Europa e, entre nós, o Estado Novo. Deu 16 números, existência longa para uma revista do gênero. É expressão da Universidade, notadamente de seus cursos de ciências sociais, sem vínculos oficiais com eles. Reuniu um grupo de moços dedicados a diferentes setores, tendo em comum a nota crítica ao *establishment*. O Estado Novo já começa a perder fôlego, com a derrota do fascismo na Europa, com a irônica participação brasileira. São estudiosos da realidade social, com aguçado senso crítico. Entre eles, distinguem-se Antônio Cândido, Lourival Gomes Machado, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Sales Gomes, Rui Coelho, Almeida Sales, Mário Schenberg e Antônio Branco Lefebvre. Uns dedicados à literatura, outros às artes plásticas, à música, ao teatro, ao cinema, à política e à filosofia. É um grupo brilhante e eficiente, estudioso e trabalhador. Amigos pessoais de Alfredo Mesquita, ele teve profundos laços com a revista *Clima*. Ajudou a criá-la mas fora a sensibilidade estética, não teve identidade maior com seus jovens criadores, que via com carinho e estimulava — animador que sempre foi de todo labor intelectual e artístico, por lucidez e generosidade —, mas com certa ponta de suspeita, que se acentuará com o tempo, com o que chamava de 'intelectuais de esquerda', gente que sempre lhe despertou desconfiança.

É um momento propício a inovações e ele não será perdido, pois há pessoas em São Paulo abertas para as possibilidades. Há algumas com o conhecimento da vida artística européia ou norte-americana, com sensibilidade e bom gosto, aprimorados pelas visitas aos grandes centros. Daí as experiências ousadas no cinema e no teatro nos anos 1940. Entre todas, talvez a mais digna de nota, pelo trabalho denso que realizou — não um ou outro espetáculo —, é a Escola de Arte Dramática.

II — A ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA

Não havia ensino regular de teatro no país. A música despertava atenções, com a criação de conservatórios. A formação de atores, porém, ou de mais pessoas que conduzem o espetáculo não se fazia. É certo que sempre houve representações, mesmo no período colonial. Eram feitas de modo episódico, por iniciativa de alguém que gostava de apresentação — como recital de poesia, com os declamadores; peças cômicas ou dramáticas, para as quais se recrutavam pessoas mais desenvoltas ou temerárias na exibição de seus dotes pessoais, físicos ou histriônicos. O teatro como profissão era impensável na mentalidade arcaica, quando pesavam sobre ele preconceitos de todo tipo. O ator era discriminado —

não podia nem ter sepultamento em 'campo santo', pois fazia todos os papéis, mesmo o do diabo (lembre-se a admirável peça *As confrarias*, de Jorge Andrade). O homem e a mulher dedicados ao palco eram discriminados: ele era um suspeito, ela era francamente estigmatizada, excluída dos círculos tidos como familiares ou respeitáveis. As várias cidades brasileiras, de porte médio para cima, contudo, conheceram o amadorismo, com representações que reuniam os atraídos pelo palco. Estava-se longe de pensar em uma instituição de ensino regular e orgânico, como foi feito pela Escola de Arte Dramática criada no dia 2 de maio de 1948, em São Paulo, por Alfredo Mesquita. A inauguração dos cursos foi com uma aula na Biblioteca Municipal, no dia 3 de maio. Ia começar algo novo em todos os sentidos.

Não é por acaso que a nova Escola teve tal criador e foi feita em tal cidade. Alfredo Mesquita era um entusiasta do teatro, que conhecia de suas viagens ou temporadas no exterior, sobretudo na França. Menino ainda, devia encantar-se com as histórias contadas por suas irmãs, que mesmo jovens frequentavam a Europa. Bem mais novo que elas, ouvia falar nos grandes artistas de palco, nos espetáculos vistos em Paris. Tais narrativas deviam motivá-lo e atraí-lo para as mesmas apresentações. Suas irmãs, aliás, o marcaram muito, ajudando-o em seus planos na EAD. Entre elas, relevo para Ester Mesquita, secretária da Cultura Artística, maior animadora da vida musical em São Paulo. Foi tradutora exemplar, assinando várias das traduções de textos que a EAD montou. Uma intelectual discreta e digna de nota. Outra, Maria, deu-lhe algum amparo para a manutenção da casa e suas atividades. Lia foi sempre a sombra carinhosa e amiga, presente a tudo que a Escola fez, animando-a nos momentos difíceis e festejando-a nos de vitória. Alfredo fez cursos em Paris, com Louis Jouvet e Gaston Baty. Conhecia amplamente o melhor da literatura brasileira e universal, bem como quanto se escrevera sobre o teatro, como texto ou espetáculo.

Ele mesmo se entregou a escrever para o palco e produziu algumas peças, como *A esperança da família*, editada em 1933 e representada em 1936; em 1937 editou *Em família*; em 1942 publicou *Retours* (assim mesmo, em francês) e *Os Priâmidas*; em 1947 fez representar *Heffeman* (seguramente tem mais peças a serem editadas e representadas). Não foi essa sua única atividade literária. Publicou em 1944 o romance *Vidas avulsas*; afirmara-se antes como contista, com *A única solução* (1939), gênero ao qual voltará em 1977 e 1979, com *Contos do dia e da noite* e *As últimas férias*. Publicou ainda dois livros de viagens, em 1937 e 1942, *Na Europa* e *Na Europa fagueira*, voltando ao gênero, em estilo e locais diferentes, com *Brasil, viagem ao Norte e Nordeste*, em 1976. De 1946 é o livro para crianças *Sílvia Pélica na Liberdade*. Demais, foi crítico notável revista — *O Teatro Brasileiro* —, cujo primeiro número é de novembro de 1955; foi seu diretor, enquanto Sábato Magaldi foi o redator-chefe. Como se vê, ampla atividade de escritor. Formado em direito e com cursos em história, pouco (quase nada) trabalhou como advogado e só foi professor de história do teatro em cursos eventuais. Publicou um pequeno volume em 1951 — *Notas avô — A vida de Cerqueira César* —, que foi político de relevo no princípio da República.

Na sua cidade de São Paulo montou alguns espetáculos beneficentes, recrutando atores no círculo social a que pertencia — a alta sociedade: em 1936 (**Noite de São Paulo**, uma fantasia), 1938 (**Casa assombrada**) e 1939 (**Dona Branca**). Em 1942 encenou, em francês, **À quoi rêvent les jeunes filles**, de Alfredo de Musset — era diretor, cenógrafo e figurinista, ensaiava os atores, preparava tudo, ora em sua casa, então na Avenida Angélica, ora no Municipal. No mesmo ano de 1942 fundou o Grupo de Teatro Experimental — a sigla GTE ficaria famosa. Seguem-se os espetáculos: em 1943, **À sombra do mal**, de Lenormand, e **Fora da barra**, de Sutton Vane, em 1944. No ano seguinte consegue-se, com máximo esforço, encenar **Os pássaros**, de Aristófanes, **A bailarina solta no mundo**, de Carlos Lacerda, e **O avaro**, de Molière. Alfredo escolhe os textos, faz a tradução — se é o caso — ou é tarefa da qual incumbe sua irmã Ester. Em 1946 é a vez de Shakespeare e **As alegres comadres de Windsor**. Em 1947 passa a usar também o Teatro Boa Vista, para espetáculos às segundas-feiras; aí, entre outras peças e autores, surge Tennessee Williams, com seu texto mais representado aqui — com o título **À margem da vida**, que teve um sem número de encenações no país, algumas inesquecíveis, como as de Geraldo Mateos, EAD, a de Oduvaldo Viana Filho e Vera Gertel, Teatro de Arena — além de textos nacionais, como **Pif-paf**, de Abílio Pereira de Almeida, e **Heffeman**, de autoria do mesmo Alfredo Mesquita.

Com toda essa experiência, cômico de embaraços e possibilidades, Alfredo dá o passo decisivo em 1948, com a criação da Escola de Arte Dramática, mais uma sigla mágica no país das siglas. Já não serão mais espetáculos ocasionais, mas toda uma estrutura de ensino, com instalações adequadas — salas de aula, secretaria, biblioteca e um pequeno teatro. Sem formalismos rígidos, tem suas exigências, a principal das quais é a seriedade de trabalho. O candidato é admitido após algumas provas e tem de seguir um currículo em que há não só dicção, desempenho cênico, esgrima e expressão corporal, mas história do mundo, da arte e do teatro, bem como o estudo de línguas (português e francês). Para professores são convocadas pessoas de alta qualificação e vivência profissional: amigo de artistas, professores e escritores, não lhe foi difícil reunir um corpo docente de alto nível, mesmo sem recursos financeiros — a base era a boa vontade e o sacrifício. Entre alguns nomes, lembrem-se os de Vera Janocopus, Madalena Lébeis, Chinita Ulmann, Cacilda Becker, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Paulo Mendonça, Diogo Pacheco, Alberto d'Aversa, Antunes Filho, Clóvis Graciano, Gianni Ratto, Gilda Melo e Souza, Clóvis Garcia, Giles Gaston Machado, Luís de Lima, Maria José de Carvalho, Olga Navarro, Pedro Balazs, Roberto Freire, Ruggero Jacobbi, Anatol Rosenfeld, Flávio Império, Walter Zanini, Augusto Boal, Jacob Guinsburg, Adolfo Celi, Luciano Salce, Marlyse Meyer, Maurice Vaneau, Sérgio Cardoso e Ziembinski. Eram autores, diretores, críticos de teatro, escritores e professores universitários — alguns atuando na Escola por longos anos, outros por breve tempo. O mímico Marcel Marceau deu uma aula em 1951. Para os exames finais eram convidados os grandes nomes do teatro em São Paulo, como os diretores estrangeiros que aí trabalhavam, ou artistas e intelectuais em evidência.

Os alunos provinham de vários segmentos, predominantemente da classe média, com alguns de origem ainda mais modesta. Na sua maioria, trabalhavam

o dia inteiro como funcionários ou comerciários. Muitos iam diretamente do serviço para a Escola, ali mesmo tomando as refeições. Além da parte teórica e prática, o aluno devia dedicar-se logo à representação, com o preparo de peças (um ato, uma passagem de determinado texto), para os exames anuais, que eram públicos. As apresentações da Escola, para um público maior, eram na própria sede ou em um dos teatros da cidade de São Paulo ou do interior do estado — Limeira foi o começo, em 1950. A EAD visitou muitos pontos do Brasil, tendo apresentado o primeiro espetáculo de teatro em Brasília — **O mal-entendido**, de Albert Camus. O clima era o de maior cordialidade entre os alunos professores, funcionários e o diretor. Este era ubíquo, fazia de tudo. De modo fraterno e até afetuoso, confundia-se com os alunos, na Escola ou nas excursões. O curioso é que conseguia tal resultado com uma disciplina exigente de plena dedicação às tarefas. Na Escola trabalhava-se muito. Entre os alunos passava como verdade inconcussa a frase do diretor — “Teatro é duro”. Em clima fraternal e de alegria, de total descontração, que podia dar ao visitante desavisado a idéia de que ali se vivia uma festa, havia o cumprimento das exigências, os ensaios seguidos, prosseguidos até o cansaço, com vistas ao resultado desejável.

O diretor, homem liberal, não impunha como ditador, mas era atento ao diálogo. Os alunos estudavam, representavam, dirigiam espetáculos, faziam cenário e figurinos e escolhiam textos. Havia assim uma formação do homem do teatro, não só do ator. Com o tempo, no desdobramento do programa, criou-se um curso para a escrita de peças. Percebe-se bem o liberalismo da direção quando se atenta no que se representava ou era objeto de estudo como texto: a comédia, o drama e a tragédia, em todas as correntes ou estilos; tanto textos da Idade Antiga ou Medieval, como textos do século XVI aos contemporâneos, e de todas as nacionalidades, sem restrições. Os gregos do período áureo da Antiguidade estiveram presentes com Aristófanes e Ésquilo; autos da Idade Média; do século XVI, com Gil Vicente; os clássicos do século XVII, com Molière, Calderón de la Barca, Shakespeare e Cervantes; do século XVIII, com Kleist; os mais representativos do século passado, com Melville, Almeida Garrett, Musset, Strindberg, Tchekhov e Feydeau, predominando a atualidade, com Kafka, Tennessee Williams, Pirandello, Jacques Prévert, Eugene O'Neill, García Lorca, Paul Claudel, Jean Cocteau, Ghelderode, Albert Camus, Ugo Betti, Edward Albee, Ferenc Molnár, William Saroyan, Bernardo Santareno, Jean-Paul Sartre, Thornton Wilder e Nathalie Sarraute.

Muito da vanguarda foi encenado: de ontem, com o texto de Jarry, de hoje, com Bertolt Brecht, Ionesco, Samuel Beckett, Schehadé, Harold Pinter e Boris Vian. Experiências com textos de poetas como Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade ou ficcionistas como Guimarães Rosa. O primeiro teatro de Arena no país foi feito pela EAD, em 1951, com **O demorado adeus**, de Tennessee Williams. O autor brasileiro foi bem valorizado: Anchieta, do século XVI; do séc. XIX, Martins Pena (vários textos), Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis e França Júnior; do atual, Coelho Neto; de hoje, autores como João Bethencourt, Lygia Fagundes Telles, Roberto Freire, José de Barros Pinto, Renata Pallottini, Jorge Andrade, Edgar Gurgel Aranha, Domingos de Oliveira, Abílio Pereira de Almeida, Osman Lins, Lauro César Muniz, José Renato, Néelson Rodrigues e Hilda Hilst. Variedade, universalidade no tem-

po e no espaço, o clássico e o moderno, o convencional e a vanguarda. A direção, como convinha, abriu para todos, mostrou de tudo, sem reservas ideológicas.

Quando de sua fundação, a Escola funcionou precariamente em uma ala cedida pela diretora do externato, Elvira Brandão, na Alameda Jaú. Passaria depois para o Teatro Brasileiro de Comédia, criado no mesmo ano de 1948 por outro benemérito das artes em São Paulo, Franco Zampari, que pôs à disposição parte do edifício da Rua Major Diogo. Era uma experiência positiva o convívio com um teatro vivo e inovador, que marcaria época na história do Brasil — os alunos viam ensaios, artistas profissionais, os grandes nomes da época, e dispunham da infra-estrutura de uma casa moderna e revolucionária para a arte cênica. Havia certos inconvenientes, contudo, e a Escola mudou-se para a Rua Maranhão, com melhores áreas. Iria depois para o prédio do Liceu de Artes e Ofícios, à Avenida Tiradentes, em 1961. De lá sairia para a Cidade Universitária, quando passa para a Universidade, integrando seus cursos, em 1966: logo mudaria de direção, em 1968, quando se consuma seu fim. Continua em outros moldes. A EAD, no entanto, já não existia mais.

A prova de que foi bom o preparo dos alunos é que eles saíam pelo menos com o indispensável, para o uso da voz, da gesticulação, do corpo e das posturas corretas, do andar certo e elegante, do ritmo da voz e do corpo — enfim, com o domínio do que é necessário para representar. Demais, com o conhecimento teórico e prático do que é o teatro, do que foi e é sua história no mundo ocidental e no país, com o exato sentido do trabalho em equipe e da disciplina. Aprenderam também a ética do ator. Se nem todos se dedicaram à profissão, em suas diversas possibilidades, muitos o fizeram. As grandes companhias os convocam, bem como o ensino em escolas especializadas. Aparecem como atores, autores, diretores, produtores, gerentes, críticos, cenógrafos, figurinistas e empresários, no exercício de todas as funções que se exigem. Poderia citar nomes, em quantidade até, mas é melhor evitá-lo, pelos fatais esquecimentos. Outro setor que aproveita bem o ex-aluno da EAD é a televisão. As novelas são hoje a coisa mais apreciada e seguida, com milhões de espectadores, em todos os centros — maiores ou menores —, em todos os setores da sociedade: burgueses, classe média e proletários. Entre alguns nomes de mais prestígio no gênero estão alguns dos formados na Escola.

Quem passou pelos cursos de 1948 a 1967 não os esquece. Já se disse aqui do clima fraterno, cordial e alegre reinante entre os seus freqüentadores: tanto que eles, em geral, não iam à casa só durante as aulas, ensaios ou espetáculos, mas para os cursos já feitos ou a fazer, em eventuais folgas de horário, ou mesmo nos domingos e feriados. Se é comum nas instituições a confraternização entre colegas e ex-colegas por dever ou conveniência, às vezes com desagrado ou aversão, a nota é vivíssima entre o pessoal da EAD. A melhor prova foi a grande homenagem que se prestou a Alfredo Mesquita no dia 7 de outubro de 1985. Reuniram-se na ocasião dezenas de pessoas, jovens ou menos jovens, em festa espontânea, alegre e informal. Organizou-se um espetáculo, em que todos depuseram, alguns de maneira forte e até mesmo contundente, todos com emoção e sinceridade. Alfredo pode orgulhar-se de ter recebido uma homenagem como

nunca vi, transbordante de vida, solidariedade, gratidão e amor. A experiência foi além do preparo profissional, marcando os que a viveram de modo definitivo.

A EAD foi uma vitória e lançou um estilo. Teve de enfrentar dificuldades sem conta, contornadas por algum tempo. A situação se alterava, os embaraços cresciam. A vida nacional era outra na política e na educação. O modo especial de ver e agir de Alfredo Mesquita tinha mesmo os dias contados, pois quando ele passasse a direção a outro era pouco provável que a ordem estabelecida com êxito se mantivesse. Sua experiência representou um caso especial e muito particular no processo de educação brasileira. Suas qualidades e características singulares não se transmitiriam. Encaminhou-se a EAD para sua integração no sistema universitário do estado, o que se deu em 1966, completando-se pouco depois.

Algumas propostas e projetos do fundador foram aos poucos deixados de lado. A atmosfera peculiar da EAD não subsiste na nova unidade da USP, que se confunde em linhas gerais com a das outras da mesma universidade, em época de crise contínua da instituição. A crise universitária é um dos aspectos dramáticos da vida brasileira de hoje, uma de suas expressões. É certo que se examine e reexamine qual deva ser o papel da universidade aqui e em todo o mundo, sem que se chegue ainda a um resultado. Não se tem dúvida de que o modelo atual está falido, mas não se chega ao modelo a ser implantado. O assunto é vasto e foge ao objetivo deste artigo e ao conhecimento de seu modesto e assustado autor. O que se quis foi apenas tratar de um caso pioneiro e singular no ensino do país, tentando explicar as condições de seu aparecimento e os motivos de seu êxito e exaustão.

Avultou aí, como se viu, a figura de alguém que a criou e a manteve e dirigiu por vinte anos, em notável afirmação pessoal. A história da EAD confunde-se com a de Alfredo Mesquita. Os tempos hoje são outros, marcados pelas unidades de grande número e do desejo de participação das massas. Procura-se ainda a fórmula que encaminhe do melhor modo a situação, ainda excessivamente problemática, pois não se conhece a fórmula de conciliar quantidade e qualidade. Fique assinalado aqui apenas o exemplo da EAD, que marcou o momento, aceitando e vencendo o desafio. Se quis escrever este artigo, afinal maior do que desejava, foi para depor sobre uma tentativa vitoriosa: tive a oportunidade de conhecê-la e acompanhá-la, do início ao fim, ainda que sem participação direta e sempre à distância. Foi para mim um privilégio e é comovido que o evoco, não só como testemunho como também como homenagem a quem soube e sabe viver tão lúcida e generosamente, como o faz agora, cultivando o seu sítio São José, em Itatiba. Aparentemente desligado de tudo, mas na verdade ciente de quanto se passa e solidário, como só ele sabe ser, com o que lhe parece melhor.

Alfredo Mesquita (visto de um só ângulo)

Décio de Almeida Prado

Mantenho este artigo sem qualquer alteração, tal como o terminei em meados de 1986, alguns meses antes do falecimento de Alfredo Mesquita. Não retirei nem mesmo a referência à sua aparentemente eterna mocidade. Sabia que o seu estado de saúde inspirava cuidados, havendo ele já sofrido um grave acidente circulatório.

Mas o episódio, uma vez passados os seus efeitos imediatos, não lhe afetara substancialmente nem a aparência, nem a disposição de espírito. A verdade paradoxal é que Alfredo, quase aos 79 anos completos, morreu jovem, tão jovem quanto sempre havia vivido.

Quando nasce a paixão pelo teatro? Para Alfredo Mesquita ela talvez tenha começado a germinar insidiosamente ainda na primeira infância. As irmãs, muito mais velhas do que ele, quando iam ver em companhia dos pais as grandes artistas francesas, voltavam maravilhadas, sobretudo com a arte delicadíssima da 'divina Bartet', julgada superior até mesmo à de Réjane e Sarah Bernhardt. Isso numa época em que o teatro se apresentava como o supremo ritual artístico da alta sociedade, não dispensando, por parte das espectadoras, além do leque e do binóculo, as rendas, os perfumes, as jóias caras. O menino, ouvindo-as, impregnava-se dessa atmosfera encantatória, das coisas mais imaginadas do que efetivamente vividas. Pedia programas aos adultos, recortava retratos de atores famosos. O teatro era o sonho que fazia sonhar não só a ele mas a toda a sociedade da época, a ficção que, encarnando-se em homens e mulheres de gestos sóbrios e elegantes, de dicção impecável, de sentimentos sutis inclusive nos des-caminhos amorosos, prolongava-se para além do palco, como uma lição de refinamento humano e estético.

Alfredo, espectador precoce e sensível, pegou os últimos lampejos da última *belle époque* conhecida pelo teatro, antes que a guerra de 1914 destruísse a *douceur de vivre* europeia (rememorada saudosamente por Stefan Zweig) e antes que o cinema lhe viesse contestar a primazia como diversão ao mesmo tempo aristocrática e popular — aristocrática porque descia das classes ricas, popular porque não havia outra.

Não se admitia então atividade teatral no Brasil sem a presença de companhias lisboetas. Alfredo lembra-se com um sorriso de Palmira Bastos, a maior atriz de opereta de Portugal, imitando o espocar de um rojão (*chi, pó, pó! chi, pó, pó!*), no final do primeiro ato de *O solar dos Barrigas*, com a graça que só o texto, desacompanhado da música, da vivacidade da intérprete, dos passos e da gesticulação típicos do teatro musicado, certamente não tem. Como viu e admirou, a exemplo de todos os espectadores brasileiros do tempo, Chaby Pinheiro, ator de descomunal gordura, em contraste com a sua finura de admirável *disneur*

(*fino uicitore*, como qualificava a si mesma uma personagem de Pirandello), capaz de interpretar tudo: de farsas a dramas lacrimejantes, de labregos obtusos a espirituosíssimos parisienses, chegando, em alguns papéis, à estirpe cênica mais apreciada pelo público — a de galã cômico.

Já o nosso Leopoldo Fróes cabia exatamente nessa categoria. Cabia, não. Era a própria encarnação do galã cômico, do ator que faz rir os homens e sorrir amorosamente as mulheres. Alfredo dedicou-lhe um artigo em que ele revive por inteiro ante nós, com os seus paletós cintados, calças estreitadas na canela e sapatos de duas cores (a imagem perfeita do 'almofadinha' de 1920), a sua vaidade de artista que não admitia no palco competidores masculinos ou femininos (a não ser Chaby), a sua "personalidade de boêmio carioca cheio de graça e encanto", a versatilidade com que ia do farsesco ao dramático, "conseguindo sempre fazer o público rir às gargalhadas ou comover-se às lágrimas, atingindo esse prodígio de ser sempre diferente e sempre reconhecível por trás da máscara".

A essa altura, alguns anos antes e alguns anos depois de 1930, a vida teatral de Alfredo já gravitava em torno de Paris. Ele não desconhecia os encenadores que começavam a impor uma nova concepção de teatro, Dullin, Baty, Jouvet, Pitoeff, que juntos formariam o famoso **Cartel**. Mas a sua preferência, quanto a intérpretes, inclinava-se para os atores de **boulevard**, mais criadores, mais naturais, mais livres para exprimir emoções, na medida em que não se submetiam a disciplinas diretoriais tão rígidas. De Gaby Morlay eu o vi evocar por mais de uma vez uma cena incomum. Ele estava numa das primeiras filas da platéia e a atriz viera representar junto ao proscênio, com o rosto voltado para o público. A distância entre os dois não excedia alguns metros. Gaby pegava o telefone — um desses telefones falsos de palco — e, no meio da conversa que entabulara, calava-se, passando a ouvir em silêncio uma voz que obviamente só existia em sua imaginação, mas que os espectadores adivinhavam a quem pertenceria e o que estaria dizendo. De repente, sem que ela fizesse um gesto de desespero, sem que a sua fisionomia se contraísse, as lágrimas principiavam a brotar-lhe dos olhos e a correr copiosamente sobre a face. Era, em sua mais extrema simplicidade, o milagre do teatro: transformar o imaginário em real, dar corpo, literalmente, a sentimentos e pensamentos fictícios. Uma atriz, só no palco, sem nada falar, comunicava o incomunicável.

Não admira, pois, que Alfredo haja assumido a crítica teatral de **O Estado de S. Paulo** (de que era, incidentemente, um dos proprietários), por ocasião das temporadas francesas de 1936 e 1938. A sua perspectiva mantinha-se brasileira, levando em consideração os hábitos e os conhecimentos literários do nosso público. A partir daí, no entanto, ele se movimentava por entre o repertório e a carreira dos artistas que nos visitavam, com a desenvoltura de um parisiense.

Um dos dramas levados então em São Paulo chamava-se, sugestivamente, **O crepúsculo do teatro**. O jovem crítico de **O Estado**, referindo-se à peça, negou que Lenormand, escritor de imenso prestígio em sua terra, tivesse razão ao dar à sua obra título tão negativo: "O Sr. Lenormand é um pessimista, entre os milhares que florescem na época de agitações e incertezas em que vivemos". Mas um artigo publicado contemporaneamente em Paris pelo autor da peça,

"Le déclin du théâtre en France", citava a propósito cifras impressionantes: "Há dez anos, durante a temporada de 1925, a Sociedade dos Autores distribuiu 45 milhões de francos de direitos entre os escritores de teatro. Em 1935, esses direitos caíram para 25 milhões de francos — e de francos de 1935". Prosseguia o articulista: "Os críticos acusam os autores, que acusam os diretores, que acusam o Estado". Segundo Lenormand o teatro, sofrendo seriamente a concorrência do cinema, que aprendera a falar, tinha de proceder a uma reviravolta semelhante à levada a efeito em fins do século XIX, só que em direção oposta à do naturalismo: "A revolução que Antoine fez contra o teatro convencional era necessária. Trata-se agora de fazer outra, contra o teatro realista burguês, em favor de um teatro poético e humano". Tal era, com efeito, o sentido da vanguarda francesa naquele momento e tal seria, em conseqüência, o sentido de nossa vanguarda depois de 1940.

A passagem da platéia para o palco só se efetua, na vida de Alfredo, quando ele se aproxima dos trinta anos. Procópio Ferreira encena em 1936 um original seu, inspirado em conto já publicado, que levava o título irônico, e levemente auto-irônico, de **A esperança da família** (se nada mais fizesse em literatura, ficaria ele "sendo, em casa, o autor da **Esperança da família...**"). Era uma despreziosa comédia de costumes. Tais peças, em sua opinião, seriam "as que melhor se prestam para o nosso teatro e as nossas companhias. Representam o que há de bom no teatro nacional contemporâneo, que não está aparelhado para os grandes dramas e comédias requintadas".

O passo seguinte em direção ao palco será dado em dezembro daquele mesmo ano. Ele não só escreve como dirige a encenação de **Noite de São Paulo**, "fantasia em três atos", com música de Dinorá de Carvalho, cenários de Wasth Rodrigues e canções sobre versos de Guilherme de Almeida. Mário de Andrade, no programa, escrevia: "A peça de Alfredo Mesquita é isso principalmente: um espetáculo. (...) A dança, a cor, as formas, a música têm aqui tanta importância como a frase".

Alfredo assistiria, fascinado, em 1919, a ensaios e à representação no Teatro Municipal de **O contratador dos diamantes**, drama histórico de Afonso Arinos, interpretado, com vestimentas, músicas e danças da época, por pessoas da sociedade paulistana, entre as quais figuravam irmãos seus. Imaginou, com a sua 'fantasia' (nem drama, nem comédia, portanto), fazer algo parecido, em tom muitíssimo mais leve. O enredo serviria como pretexto para confrontar, através de quadros cênicos animados e coloridos, duas épocas da vida brasileira. O primeiro e o terceiro ato passavam-se na atualidade. O segundo em 187... (conforme se usava na ficção do século XIX). No presente, por exemplo, via-se o **fox-trot** americano, a dança obrigatória, seja nas festinhas familiares, seja nos grandes bailes de então. No passado reaparecia a velha quadrilha, de origem francesa, mas nacionalizada até na nomenclatura dos passos, que comportavam desde o **en avant** e o **changez de dames** até o nosso peculiaríssimo **caminho da roça**.

Achada a fórmula, entre a festa da sociedade e o teatro propriamente dito, Alfredo repete-a mais duas vezes, em 1938, com **A casa assombrada** e, em 1939, com **Dona Branca**. O teatro é sempre o Municipal, sendo o espetáculo

realizado em benefício de alguma instituição de caridade, o que, ressaltando o caráter desinteressado do empreendimento, garante ainda a bilheteria, mediante a venda de ingressos pelas chamadas comissões organizadoras. Os atores relacionados diretamente com o enredo asseguram a continuidade e o desenvolvimento da ação. O que se poderia chamar um tanto abusivamente de coro, formado por rapazes e raparigas em flor, entra no momento preciso com diversas modalidades de danças, modernas e antigas. Dois ou três solistas, cuidadosamente escolhidos — a seleção de 1938 ficou a cargo de Vera Janacopulos, recitalista brasileira de fama internacional —, encarregam-se dos números de canto, aproveitando o repertório de canções populares e modinhas imperiais, estas recentemente republicadas por Mário de Andrade. A orquestra faz a introdução e os acompanhamentos principais.

Se os artistas são amadores, o quadro técnico — música, cenografia, figurinos, dança e iluminação — é altamente capacitado, escolhido entre o que de melhor e de mais moderno possuía a cidade. Ao todo, são mais de cinquenta pessoas em cena e certamente mais de cem, se contarmos os executantes musicais, os costureiros, os maquinistas, os auxiliares de palco. Na platéia, nos camarotes, nas frisas, não escasseiam pais, irmãos, tias, avós, orgulhosos por verem os membros mais jovens da família exibindo-se à luz da ribalta. Paira no ar, uma vez fechado o pano, uma imensa euforia coletiva pelo feito praticado, que consumirá meses de preparação e nervosa expectativa.

Somente Alfredo Mesquita tem algumas reservas, não quanto ao resultado, mas quanto aos métodos da criação teatral amadora. Depois da estréia de **Noite de São Paulo** ele publica uma crônica meio cáustica sobre as vicissitudes sofridas durante o percurso. Eis uma amostra dos ensaios:

Chegaram várias das principais figuras; o ensaiador berra:

— Vamos começar!

— Falta o galã, a terceira moça e o cômico.

— Será que vêm?

— Ontem disseram que não faltariam.

— Para não perder tempo vamos começar pelas danças. Mme.

Lawrence chame a turma da polca.

— Pessoal da polca! Pessoal da polca!

— Não pode, senhor, faltam cinco pares.

— Oh! E falta uma semana para a festa.

Agora o capítulo das mães:

O diretor desce à platéia: mães abatidíssimas olham-no com ar reprovador:

— Deus o guarde, mas esta festa não sai nem daqui a um ano!

Uma segunda chama-o:

— Venha cá. D. Teresa acaba de dizer a D. Escolástica que vai tirar a filha daqui porque a festa vai ser um fracasso e não quer que a filha faça papel ridículo.

Uma terceira:

— Faz favor um instante, sim? O senhor não podia pôr minha filha sempre na frente do palco? Ela é tão bonita e dança tão bem! Não falo por mim, o senhor sabe, mas é pelo bem de sua festa. Se deixar só as feias na frente...

Apesar dos pesares, o saldo é positivo. Alfredo começa a reunir à sua volta gente jovem interessada em teatro: alguns intérpretes mais ou menos fixos (Marina Freire, Irene de Bojano), uma coreógrafa moderna, a única existente em São Paulo (Chinita Ullmann), um pintor, que será o cenógrafo oficial do amadorismo paulista (Clóvis Graciano), um ator, que se transformará em autor de sucesso (Abílio Pereira de Almeida) e até um futuro crítico de teatro (quem assina este artigo e que teve em **Dona Branca** o seu dia de galã romântico, com direito à morte no terceiro ato).

Artisticamente, as três 'fantasias' revelam alguns aspectos fundamentais do seu criador. Por um lado, o saudosismo, um saudosismo curioso, não pelo tempo de sua mocidade, ainda viva e atuante, mas pelo passado de seus pais e avós, que ele só conhecia através das conversas familiares (e é esse saudosismo que lhe permitirá escrever mais tarde, com tanta graça e emoção esse clássico da literatura infantil que é **Sílvia Pélica na Liberdade**). Por outro lado, o espírito do modernismo, que lhe era a princípio quase indiferente, assenhoreia-se aos poucos de sua personalidade, chamando-o de volta ao presente. Em **Dona Branca**, por exemplo, se há as danças de sociedade habituais, há também um longo bailado de inspiração expressionista, o "Bailado das lendas brasileiras", com tema de Alfredo Mesquita, música de Souza Lima, que regia a orquestra e coreografia de Chinita Ullmann.

Já em relação aos textos, no que diz respeito a enredo e personagens, é possível discernir neles um traço que só se definirá plenamente nos contos da maturidade do autor: a atração pelo sobrenatural, um sobrenatural que passa como uma sombra sobre os acontecimentos do presente, unindo-os às vezes aos do passado.

Na década de 1940, depois de duas iluminadoras temporadas de Jovet no Brasil, não havia mais lugar para comédias de costumes ou para 'fantasias' em forma de festa. Alfredo pensa em algo mais sólido: um conjunto amador permanente, capaz de lançar-se a um repertório arrojado. Surge, por sugestão sua, o Grupo de Teatro Experimental, cujo título já indica tendências vanguardistas. Entre 1943 (com um Musset em francês em 1942) e 1948, quando deságua juntamente com outras organizações de igual feitio no leito acolhedor do Teatro Brasileiro de Comédia, o GTE monta, sob sua direção, autores brasileiros (Abílio Pereira de Almeida, Carlos Lacerda, Alfredo Mesquita), clássicos universais (Molière, Shakespeare, uma adaptação de Aristófanes) e escritores estrangeiros modernos, tais como Lenormand, o mesmo de **O crepúsculo do teatro**, e Tennessee Williams. **À margem da vida**, do então jovem dramaturgo norte-americano, assinala o ponto mais alto alcançado pelos amadores de São Paulo antes do TBC.

Mas Alfredo não se dá ainda por satisfeito. O amadorismo paulista, desdobrado em três grupos, que trocavam eventualmente elementos entre si, era sobretudo um fenômeno de mocidade. Se alguns atores despontavam como autênticas vocações de palco, ingressando a seguir no profissionalismo, outros iriam formar uma espécie de retaguarda teórica, na qualidade de críticos (Paulo Mendonça, Delmiro Gonçalves), de professores de dicção e empostação de voz (Maria José de Carvalho) e de diretores de escolas de teatro (Haydée Bitten-

court). Em torno desse núcleo gravitavam, entretanto, dando maior consistência numérica ao grupo, os que achavam divertido ter uma experiência de palco, os que buscavam a convivência alegre dos ensaios e os amigos dispostos a exercer esta ou aquela função ingrata — e assim se explica que jovens intelectuais como Antônio Cândido e Ruy Coelho se tenham tornado por breve espaço de tempo ‘pontos’ amadores.

Havia, nessa periferia difusa, pessoas que se destacariam nas mais diversas atividades e profissões: romancistas (Lygia Fagundes, ainda sem o Telles), físicos (Jean Meyer), sociólogos (Maria Isaura Pereira de Queiroz), jornalistas (Ruy Mesquita, Oliveiros da Silva Ferreira), um ministro da Educação (Paulo de Tarso Santos) e tantos professores e bacharéis em direito que não seria possível enumerá-los.

Quer isto dizer duas coisas, uma favorável e outra desfavorável. Primeiro que o reerguimento do teatro nacional passara a ser em São Paulo, como no Rio e no Recife, uma das preocupações centrais da geração que ascendia. Segundo que não desaparecera a antiga disponibilidade amadora, verberada por Alfredo, e que se traduzia, na prática, em ensaios atrasados, ausências injustificadas, conversas e risadas de mais e atenção ao trabalho de menos. Se a preparação de muitas peças levava meses nem sempre se devia debitar tal lentidão a excessos do zelo artístico.

Foi esse um motivo de atritos freqüentes entre Alfredo e os demais integrantes do GTE, não obstante tratar-se do conjunto de atuação mais constante em São Paulo. De tempos em tempos, em reuniões destinadas a exames coletivos de consciência, ele passava um pito em regra em todos os presentes. Essas críticas inclusive subiram à cena, sob a forma de um **Improviso do Grupo de Teatro Experimental**, que tinha por modelo longínquo **L’Impromptu de Versailles**, de Molière. Embora nunca tivesse ocorrido ruptura, permanecendo inalteradas as boas relações pessoais, o fato é que as últimas apresentações do grupo, antes de sua absorção pelo TBC, obedeceram à orientação de Abílio Pereira de Almeida.

Quanto a Alfredo, o que o preocupava naquele momento era alguma coisa mais séria, mais empenhada teatralmente, livre dos vícios do amadorismo. Léo Vaz, um dos mentores literários de sua juventude, assim o retratava no programa de **Dona Branca**: “Não seria desfigurar a personalidade de Alfredo Mesquita dizer que ele é, na vida, um perpétuo espectador”. A observação, válida talvez em relação ao passado, já não o era em 1939 e seria cada vez menos, à medida que aflorava no autor de **Dona Branca**, com o gosto pela ação, o senso do serviço prestado à coletividade, marca característica de sua família. E não me refiro apenas à política e ao jornalismo. Penso também em D. Ester Mesquita, sua irmã, que durante anos carregou nos ombros a Sociedade de Cultura Artística.

Alfredo fora, sucessivamente, espectador, autor, crítico, encenador, diretor de uma agremiação amadora. Faltava-lhe na carreira teatral, a derradeira etapa, a etapa definitiva: a de criador da Escola de Arte Dramática. Só aí ele se deteria, tendo achado finalmente a missão para a qual vinha tendendo desde a mocidade — ou talvez desde a infância. Completara quarenta anos de idade e doze de atividade dramática esparsa.

Mário de Andrade, quando assumiu a direção do Departamento municipal de Cultura de São Paulo, ao qual se dedicou com exclusão de todo o resto, disse que adiará provisoriamente a sua vida. Alfredo adiou a sua seguramente por vinte e cinco anos, os vinte em que esteve à frente da EAD e mais os cinco necessários para que se recuperasse de alguns episódios desagradáveis, anteriores e posteriores ao ingresso da Escola na Universidade de São Paulo. Para comprová-lo, basta examinar a sua bibliografia. Até a inauguração da EAD ela é abundante. Sucedem-se as peças de teatro, os livros de contos, as crônicas de viagem, um romance. **Sílvia Pélica**, já mencionada, põe fim a essa fase em 1946. Segue-se um longo hiato, só quebrado pela publicação em 1951 de uma **plquette, Notas para a história do teatro em São Paulo**, pouco mais do que um artigo. A partir de 1974, recomeçam o fluxo editorial, em moldes semelhantes ao precedente: contos, novelas, crônicas de viagem.

Alfredo não esteve literariamente inativo, claro, por tanto tempo. Mas se leu, foi tendo em vista a organização ou o repertório da Escola. Se viajou, foi para se atualizar didaticamente ou em busca de professores de arte dramática. E se escreveu, não foram obras originais, mas traduções, adaptações — lembro-me de uma engraçada versão livre de **Palavras trocadas** de Jean Tardieu —, sempre em função de sua querida EAD.

Esta, ao apresentar-se ao público, anunciava um corpo docente reduzido ao essencial, com apenas seis professores: Vera Janacopulos (dicção e impostação de voz), Chinita Ulmann (mímica), Clóvis Graciano (cenografia), Décio de Almeida Prado (história do teatro), Alfredo Mesquita (drama) e Cacilda Becker (comédia). É curioso notar que os cinco primeiros tinham participado de uma forma ou de outra das 'fantasias' de Alfredo na década de 1930. E a sexta, Cacilda, vinha do Grupo Universitário de Teatro, dirigido por mim. Pertencíamos todos, portanto, à mesma cepa. E se Vera e Chinita possuíam uma sólida base profissional (Clóvis Graciano creio que não chegou a lecionar), os três encarregados da parte propriamente teatral não passavam de aprendizes promovidos a mestres pela força das circunstâncias, por não existirem outros melhores nas adjacências. O amadorismo paulista, ao contrário do carioca, que bem cedo recorreu a encenadores estrangeiros, de Ester Leão a Ziembinski, de Turkov a Hoffmann Harnisch, desenvolveu-se exclusivamente com os próprios meios, formando os seus quadros através de um penoso autoditismo. Agora Alfredo, Cacilda e eu seríamos professores de teatro sem termos sido alunos, ensinaríamos o que nunca havíamos estudado formalmente.

A transição do amadorismo ao profissionalismo vai dar-se em 1948, pelo aparecimento quase simultâneo da Escola de Arte Dramática e do Teatro Brasileiro de Comédia. As duas iniciativas são particulares. As duas vão centralizar-se em torno de um homem, a ponto de se confundirem nomes e siglas. Por dez anos Franco Zampari é o TBC, como Alfredo Mesquita será a EAD até 1968. E as duas, ao menos nos primeiros anos, distinguem-se como produtos do mais desinteressado mecenato, exercido conforme as disponibilidades financeiras de cada idealizador.

O corte efetuado então no teatro de São Paulo não podia ser mais radical, significando uma mudança de atitude não só artística mas também social. Che-

gara a hora das moças e rapazes da sociedade cederem o lugar a pessoas determinadas a fazer do palco o centro de sua existência. Franco Zampari, não o anfitrião dos jantares elegantes, o burguês paulista, como é tantas vezes evocado, mas o imigrante italiano que enriqueceu no Brasil, o capitão de indústria, imprime ao TBC um ritmo de produção (recordo-me de ter ouvido Cicillo Matarazzo dizer que nunca pensara que se pudesse trabalhar tanto quanto se trabalhava em teatro) que logo afugentará todos os que não enxergavam nas representações senão um divertimento agradável da juventude. Ficaram apenas os que não viam na carreira dramática uma diminuição econômica e os que sentiam o chamado do palco como um apelo irresistível, capaz de compensar as incertezas da profissão.

Na EAD, se a compararmos com o Grupo de Teatro Experimental, verifica-se o mesmo abaixamento de nível econômico — não humano. No naipe masculino de suas primeiras turmas, se há estudantes, há igualmente costureiros (ou melhor ajudantes de costura), barbeiros e guardas-civis. Alfredo havia tido o bom senso, raro no Brasil, de não começar pelo alto, nada exigindo nos exames vestibulares, diplomas de espécie alguma, a não ser uma certa propensão para o palco, revelada em provas de palco. Entre os admitidos nesses primeiros anos, alguns escrevem com dificuldade, um, crescido na lavoura, só aprendera a ler aos dezessete ou dezoito anos. A maioria trabalha em horário comercial. O curso será, portanto, noturno, fornecendo a Escola, antes das aulas, gratuitamente, um lanche constituído por uma sopa reforçada e sobremesa.

A parte relativa à cultura, geral e especializada, incumbe à própria EAD, que se estenderá sempre nessa direção, adicionando à história do teatro, por exemplo, matérias como português, francês (para efeito de leitura), mitologia grega (base da tragédia clássica), psicologia e estética. Ao aluno pede-se unicamente, além de talento, difícil de avaliar nesses primeiros estágios, muita disposição para o estudo e muito entusiasmo para o trabalho de preparação cênica. A disciplina de Alfredo é diferente da de Franco Zampari, mais amena, mais aberta ao riso, porém, no fundo, a longo prazo, não menos exigente. Tratava-se de implantar no corpo discente o hábito de encarar com a maior seriedade a sua futura profissão. "Teatro é duro" — a frase proferida ao acaso por um aluno, num instante de perplexidade e desânimo, tornou-se o lema oficial da EAD, meio de brincadeira, à maneira da casa, mas com um lastro forte de verdade.

Os resultados foram imediatos. A primeira apresentação pública da Escola, em 1950, com o *Liliom*, de Ferenc Molnár, sob a direção de Alfredo Mesquita, já deixou longe tudo o que o amadorismo paulista realizara. E não foi preciso esperar muito para que ela revelasse ao teatro nacional atores como Léo Vilar, encenadores como José Renato e dramaturgos como Jorge Andrade.

Até este ponto a EAD não difere fundamentalmente das outras boas instituições do gênero. A sua especificidade, a sua fisionomia própria começa com a personalidade do seu fundador. Alfredo nunca se submeteu — e não se submete ainda — ao comportamento convencional que os outros, em certas circunstâncias, esperam dele. Não possui dois modos de ser ou de falar. Dando aulas a um pequeno grupo ou fazendo conferências para auditórios numerosos, endereçando-se a alunos ou a autoridades públicas, em reuniões privadas ou em solenida-

des oficiais, não muda de tom, mantém-se sempre o mesmo, ele mesmo, com os seus divertidos modismos de expressão, as suas peculiaridades de fala, como se estivesse em casa, conversando com os amigos. Ninguém é menos protocolar do que ele, mais avesso ao formalismo burocrático.

E foi assim, com essa falta de cerimônia, que dirigiu a Escola, importando-se muito com as pessoas, com as coisas, por miúdas que fossem, e muito pouco com as normas administrativas e pedagógicas. Impunha respeito sem abdicar da natural irreverência do seu espírito. O regulamento, diminuto, alterava-se segundo os casos disciplinares que surgiam, sendo possível apor a cada novo artigo o nome do responsável por aquele aditamento. O crescimento fazia-se assim organicamente, de dentro para fora, nascendo mais da prática, do contato com a realidade diária e das possibilidades do meio, que de teorias pré-fabricadas.

As dimensões reduzidas da EAD — e quando me lembro dela concordo que de fato *small is beautiful* — facilitava, é evidente, a atmosfera especial que reinava em suas salas de aula e nos seus corredores, essa indefinível mistura de seriedade e brincadeira, confraternização e senso de hierarquia, aplicação quanto ao conteúdo e liberdade quanto à forma. As relações internas, entre a direção, secretaria (e que secretários teve a EAD!), alunos e professores, tratavam-se freqüentemente com um forte teor afetivo. Afinal, todos estavam ali porque o haviam desejado, sem visar lucro imediato, exceto o de desenvolver-se. Para os alunos o diploma não garantia nenhuma profissão segura, mormente naqueles anos iniciais, quando o público de teatro não brilhava pela quantidade, o cinema nacional capengava e inexistia a televisão. Os professores, por seu turno, não pensavam em salários, pouco mais que simbólicos e pagos irregularmente. O elo que os unia, mestres e discípulos, não era de natureza institucional ou jurídica e sim a sensação, tanto mais poderosa por ser subjetiva, de estar colaborando numa valiosa obra coletiva.

Não erraríamos se classificássemos tal sistema, como alguns o fizeram, de personalista e paternalista. Mas sob a condição de retirarmos desses termos as conotações pejorativas atuais. Porque, se Alfredo tinha as mãos livres para mandar, chamando a si todas as decisões capitais, ninguém deixava de perceber que lhe cabia a cota maior de sacrifícios. Como ele dava o exemplo, ninguém se sentia autorizado a queixas. Era pegar ou largar — e poucos largavam.

Voltando aos alunos, a razão de ser de qualquer escola, se tinham de moldar-se a esse tipo de mando, a um só tempo autoritário e liberal, a verdade é que recebiam muitíssimo mais do que eram solicitados a dar. Vindos não raro de ambientes modestos econômica e culturalmente, sobretudo nas primeiras turmas, viam-se pela primeira vez cercados de atenções, valorizados como artistas e seres humanos. Comovem-me certos casos que lá presenciei. Criaturas anônimas que de repente floresciam, aprendiam a pensar e a sentir, firmavam a personalidade, tornavam-se homens e mulheres na plena acepção da palavra. A Escola não aparecia aos seus olhos como uma simples soma de cursos e atividades correlatas. Para um grande número, ela se transformava no clube que freqüentavam aos sábados e domingos, no círculo de amigos, na casa que alguns mal tinham tido, no local onde podiam expressar as suas virtualidades artísticas, inexploradas ou sufocadas.

Alfredo somou na EAD as qualidades do amadorismo, de onde provinha, às do profissionalismo, para onde se encaminhavam os seus alunos. Do profissionalismo, em sua mais elevada concepção procedia o gosto pela obra bem acabada, o apreço pela tarefa executada no limite das possibilidades de cada um. Ninguém é obrigado a ter gênio, nem mesmo talento. Mas todos podem dar de si com o mesmo empenho, esse empenho que denota o respeito pela profissão que se exerce. Do amadorismo — e a palavra está indicando — advinha o amor ao teatro, considerado enquanto vocação, não como fonte de dinheiro ou de prestígio social.

A Escola, do ponto de vista da prática interpretativa nem sempre escapou às restrições do ambiente teatral, bem mais acanhado que o de hoje. As dificuldades econômicas com que lutou — Alfredo não era nenhum milionário — não a deixaram, por exemplo, contratar de forma permanente um professor de alta categoria, como desejava. Assim mesmo, passaram por ela, às vezes por demorados períodos, todos os grandes nomes do nosso profissionalismo. A função mais marcadamente sua, no entanto, não residia em aperfeiçoamentos técnicos — pelo menos não em caráter prioritário.

A missão das décadas de 1940 e 1950, como eu a via então e ainda a vejo, consistia em reformular o teatro brasileiro primeiramente sob o prisma moral — de moral artística, bem entendido. Não colocar no lucro, na bilheteria, o objetivo único, ou maior, da vida profissional. Acredito que o amadorismo tão empreendedor da época, o amadorismo de Os Comediantes, do Grupo de Teatro Experimental, do Teatro do Estudante de Pascoal Carlos Magno, do Teatro de Amadores de Pernambuco, não só conferiu ao nosso teatro um novo alento, uma nova disposição de luta, como fez pairar sobre ele um sopro de desapego material, de exaltação dos valores artísticos, que só agora, se não me engano, começa a dar sinais de esmorecimento.

A EAD era ainda amadora em outro sentido, mais difícil de definir. Num mundo crescentemente burocratizado, de relações impessoais, estatutárias, conservava o espírito de uma pequena comunidade unida pelo afeto e pela dedicação a alguma coisa — o teatro — posta por todos em plano superior. Alfredo aliás continuava a distribuir periodicamente elogios e reprimendas, como quando dirigia o Grupo de Teatro Experimental. Nas festas de fim de ano, realizadas segundo o ritual das escolas de antigamente, com os professores sentados a uma enorme mesa, tendo os alunos à frente, ele, diretor e mestre de cerimônias, improvisava uma espécie de sermão entre engraçado e severo, no qual repassava o que acontecera de bom e de mau nos últimos doze meses. Cada um, não fazia diferença se mestre ou discípulo, recebia o seu quinhão de louvores ou de pitos (desculpem, mas é a palavra certa, insubstituível, por sua natureza íntima e familiar). Quando ficava em generalidades, o que nunca acontecia nos elogios, Alfredo não agüentava e acabava indicando com os olhos ou com um ligeiro à parte (não é, Décio?) a quem o pito se dirigia no momento. Depois vinham as premiações, os doces, os presentes — para mim sob a forma de um livro cuidadosamente embrulhado e com uma dedicatória comemorativa. Durante a cerimônia sentíamos-nos um pouco como o rebanho perante o pastor, ou, mais bíblicamente ainda, como a tribo escolhida ouvindo o seu patriarca.

Essa atmosfera, feita de laços invisíveis, ajuda a compreender o extraordinário carinho, próximo em alguns da união, com que Alfredo é até hoje festejado por seus antigos alunos. Dissipadas pelo tempo as queixas pessoais, motivadas pelo modo senhorial como ele assumia o mando, restou, para eles, a gratidão e o sentimento de ter vivido uma experiência única. Tendo ou não seguido a carreira profissional, atores ou não, todos ganharam, tenho a certeza, com a passagem pela EAD, que valia também como um curso de cultura geral e de formação de personalidade. Léo Vaz, se pudesse adivinhar, ficaria espantado com a trajetória descrita pelo rapaz que ele caracterizara como “um perpétuo espectador”. Por trás da aparência cética de um **bon vivant** havia a têmpera de um homem persistente e apaixonado pelo que faz.

As peças representadas pela Escola de Arte Dramática, entre 1950 e 1968, servem de exemplo para o que deve ser o repertório de uma instituição do gênero. Que ela haja afastado a tentação de ganhar dinheiro com as suas representações, não me surpreende. Mas que haja afastado igualmente a tentação de brilhar nas colunas dos jornais, de repercutir junto ao público, oferecendo-lhes as peças e os autores de maior sucesso no momento, eis o que já me causa admiração. A escolha de cada espetáculo, alguns apresentados como exames de fim de ano mas que poderiam competir sem desdouro com os das companhias profissionais, deve-se, imagino, não a um rigoroso planejamento prévio, porém a decisões tomadas ou compartilhadas pelo diretor da Escola. Encenavam-se peças pelo melhor dos motivos: alguém, algum professor, algum aluno, acreditava nelas. Apesar disso, ou talvez por causa disso, pela espontaneidade do critério de seleção, o conjunto impressiona pelo equilíbrio. Vemos, lado a lado, clássicos da literatura universal (Ésquilo, Shakespeare, Cervantes, Calderón, Molière, Goldoni, Kleist, Musset), clássicos da língua portuguesa (Gil Vicente, Garrett, Anchieta, Martins Pena, Alencar, Machado de Assis, França Júnior, Coelho Neto), clássicos modernos, muitos deles ligados ao que Lenormand denominara em 1935 de “teatro poético e humano” (Tchekhov, Pirandello, Claudel, García Lorca, O’Neill, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Ugo Betti) e jovens autores nacionais, a maioria constituída por marinheiros de primeira ou segunda viagem (João Bethencourt, Jorge Andrade, Roberto Freire, Renata Pallottini, Lauro César Muniz, Domingos de Oliveira, Hilda Hilst, Luis Marinho).

Esta lista, ainda que notável pelo nível e pela diversidade, não foge ao que se espera de uma entidade acadêmica. A originalidade da EAD, dentro do panorama brasileiro, está no apoio que deu ao teatro mais tarde chamado de alternativo, em oposição ao comercial. E nesse particular ela teve sorte. Os grandes movimentos vanguardistas de 1920, entre os quais se destaca pela amplitude de visão o surrealismo, passaram pelo palco através de manifestações isoladas, sem conseqüências imediatas. Trinta anos depois, no entanto, ressurgiram, devidamente teatralizados, o que antes não fora conseguido. Escritores como Beckett e Ionesco alteraram o curso do teatro, influenciando sobre quase toda a dramaturgia moderna.

É esse filão que a EAD explorará de modo pioneiro no Brasil. Dois espetáculos, principalmente, persistiram em minha memória: o **Esperando Godot** dirigido por Alfredo Mesquita em 1955 e o **Jacques ou a submissão** encenado

por Gianni Ratto em 1956. Mas a Escola não se contentou com Beckett e Ionesco, os dois pilares do teatro do absurdo. Voltou aos ancestrais, aos fundadores da família, a Strindberg e Alfred Jarry, de quem Alfredo montou uma boa versão de **Ubu Rei**, fez incursões através de colaterais mais ou menos ilustres, como os belgas Crommelynck e Ghelderode, até abordar os descendentes contemporâneos: Camus, Boris Vian, Nathalie Sarraute, Obaldia, na França; Albee, Pinter, entre os de língua inglesa. Sem contar adaptações como as de um conto de Kafka e de um poema de Prévert feitas por Alfredo, e sem falar — falando — na encenação de **Dorotéia**, de Néelson Rodrigues, o único autor brasileiro a chegar ao absurdo por caminhos próprios. Essa árvore genealógica, literária e bastante fantasiosa, com tantas divergências entre os seus membros quantas existem nas famílias consanguíneas, aponta, em todo caso, para que lado sopra o vento na EAD.

A outra tendência renovadora que irrompe na década de 1950 em escala universal, após incubação, o teatro épico, nunca se refletiu na Escola com idêntica intensidade, apesar das duas peças de Brecht que ela acolheu em seu repertório, uma das quais, **A exceção e a regra**, muito precocemente em termos nacionais. Mas parece-me óbvio que no interminável debate entre arte pura e arte social (ou engajada), que já dura mais de século e meio, havendo nascido dentro do romantismo, ela sempre se inclinou na direção da primeira, do teatro encarado enquanto fim, não enquanto meio. O que não a impediu de abrigar professores como Augusto Boal e Heleny Guariba, declaradamente de esquerda.

Ao deixar a Escola, Alfredo deixou também o teatro. Este mudara tanto que ele não mais se reconhecia no palco. Certas experiências extremadas, nos limites da razão e da loucura (em geral uma falsa loucura, uma loucura simulada) não o tocavam pessoalmente, nada lhe diziam à sensibilidade. Impediam-no, contudo, por sua simples e perturbadora presença, de saborear o teatro tradicional com o mesmo prazer e a mesma inocência de outrora. Entre o futuro que se desenhava confusamente e o passado que desaparecia sob os golpes de uma vanguarda cada vez mais enfurecida, ele não encontra o seu ponto de apoio e o seu ponto de equilíbrio.

Longe, muito longe, ia o teatro de sua infância, quando a burguesia, cônica do seu valor, segura dos seus direitos, acreditava na nobreza dos gestos e na beleza das palavras, escusando qualquer abjeção da carne. Desaparecera igualmente o teatro de entre as duas guerras, que ele, ao prefaciá-la sua peça **Grã-fina**, delineava com uma ponta de distanciamento irônico:

Mas voltando à **Grã-fina**: em primeiro lugar quis divertir-me evocando divertimentos passados. Assim escolhi o ambiente luxuoso e de bom gosto, o clássico adultério mundano das minhas precoces preferências, a música em surdina no primeiro ato, enfim, tudo que me encantava nas Companhias Francesas do Municipal (...).

Alfredo, escrevendo por volta de 1935, fala desse presente, ou quase presente, como de um passado apreciado como tal, à maneira de Proust, que ele cita. Aliás, de todo o repertório francês de fim do século XIX e princípio do século XX a EAD não tirará para si senão dois autores cômicos, Courteline e

Feydeau. Parece que o sal grosso da farsa conserva-se melhor no palco que o refinado sal das lágrimas provocadas pelo drama burguês.

O teatro, à medida que perdia o grande público para o cinema, ressurgia com feições mais vanguardistas. Voltava-se para os **happy few** dos teatrinhos modernos, já que não podia atingir as multidões. A dramaturgia do absurdo, ponto máximo dessa evolução até 1970, em vez de espelhar como na **belle époque** um mundo feliz, abalado apenas pelas tragédias individuais — desencontros de corpos e de temperamentos — retrata um universo caótico, fechado ao nosso entendimento, sem explicações e sem esperanças. Até aí Alfredo foi sem dificuldade, dado que havia uma certa confluência entre o seu ceticismo sereno — bem pronunciado nos contos — e o niilismo angustiado de um Kafka e de um Beckett. Somente quando as próprias estruturas do espetáculo ameaçaram ceder, quando a agressividade tomou conta do palco, hostilizando os outros e lacerando-se a si mesma, é que ele reagiu diferentemente. Sentiu que chegara o momento de se desligar — e o fez a seu modo, de um golpe, sem soluções de meio-termo. Que outros pegassem o teatro onde ele havia largado. Terminara a missão que lhe consumira mais de trinta anos de vida, vinte de dedicação integral. Com a consciência tranqüila, retornou aos livros, à vida social, aos seus escritos.

Eu poderia falar sobre muitos Alfredos Mesquita que conheço. Sobre o contista, cuja gama vai do trivial ao fantástico, do sórdido ao poético. Sobre o escritor de teatro e o encenador, sacrificados ambos à EAD, um porque não queria colocá-la a serviço de sua dramaturgia, o outro porque só trabalhava com principiantes, abrindo mão deles exatamente quando começavam a alcançar a maturidade. Sobre o rapaz de sociedade que foi e de certa forma nunca deixou de ser, retendo de sua mocidade — aparentemente eterna — o gosto pelas comemorações festivas (de que a EAD foi pródiga), pelas cantorias coletivas, pelas frases de espírito. Sobre o homem público em que acabou se transformando, o que entregou à Universidade, em troca apenas do ressarcimento de despesas, uma escola de teatro completa, com corpo docente e discente formado, biblioteca modelar, guarda-roupa, cenários e demais pertences de palco. Sobre o amigo, que fez centenas de amigos, das mais diversas idades e condições, valendo-se sempre da franqueza, não de palavras agradáveis.

Se preferi falar sobre o diretor da Escola de Arte Dramática é que, entre os papéis desempenhados por ele, creio ter sido este o de mais funda repercussão nacional. Contou Lévi-Strauss, em **Tristes trópicos**, que ao chegar em São Paulo para integrar a recém-formada Faculdade de Filosofia, em 1935, surpreendeu-se com o fato de existir na cidade, ainda provinciana, especialistas de todos os matizes. Só que havia apenas um para cada setor cultural. Com relação ao teatro, Alfredo era certamente esse um. Hoje somos centenas, talvez milhares. Não diria que descendemos todos dele, por via direta ou transversa. Mas presumo que não haja nenhum que não lhe deva alguma coisa. Quando mais não seja, por ter acreditado no teatro no momento em que tantos, dos mais ilustres, como Lenormand, lamentavam o seu crepúsculo.

Nota — Este artigo tem como base o que publiquei com o mesmo título em *Escola de Arte Dramática*, 48-68, Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo, 1985. As citações de Alfredo Mesquita derivam das seguintes fontes: prefácio de *A esperança da família*, de 1934, republicado em *Contos*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985; 'Le crépuscule du théâtre', de Lenormand em *O Estado de S. Paulo*, 8 de julho de 1937; 'Noite de São Paulo', em *Sociedade Hípica Paulista, 1935-1936*; 'Leopoldo Fróes', em *Jornal da Tarde*, 2 de outubro de 1982. O artigo de H. R. Lenormand, 'Le déclin du théâtre en France', veio-me como recorte, sem indicação de procedência, dentro de um livro comprado em segunda mão.

História da EAD

Maria Thereza Vargas

Le souvenir d'hier n'est fait que pour servir demain.

Jean-Louis Barrault
Réflexions sur le théâtre.

Dias antes da inauguração dos cursos da Escola de Arte Dramática, seu diretor-fundador, em artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, deixava bem claras as razões que o levaram a pensar na fundação de uma escola de teatro. Relembrando o entusiasmo pela arte teatral surgido no início da década de 1940 e a ação vigorosa de alguns profissionais e amadores, afirmava Alfredo Mesquita, a certa altura do artigo: "Fala-se com a boca cheia em O'Neill, em Lorca, em Pirandello: quem será capaz de interpretá-los, de realizá-los no palco? Muito poucos (...)"(1) Na verdade fora **imposta** numa nova maneira de fazer teatro. A visão harmoniosa de uma criação cênica, sob a responsabilidade de um diretor, exigia um novo repertório, suficientemente capaz de estimular o encenador na realização do que seria a **sua** transposição do poema dramático. Daí a viabilização e o sucesso de inúmeros textos, até então restritos ao mero conhecimento literário, ou apenas vivenciados na imaginação de animadores esperançosos.(2)

Os jovens intérpretes não estavam aptos, técnica e culturalmente, a atender à demanda dessa nova forma de fazer teatro. Se a técnica era difícil e a idade não lhes permitia a formação cultural necessária, haveria uma tradição teatral suficientemente forte para suprir, rever, alterar esse aprendizado específico? É certo que a arte teatral, entre nós, conhecera até o momento poucas escolas de

teatro, além daquelas heroicamente exercidas no próprio palco, tendo por mestres os parentes mais velhos ou os elementos mais experientes da **troupe**. Dulcina de Moraes fala com devoção de seu pai, Átila de Moraes, chamando-o "meu primeiro mestre e diretor"(3) e Bibi Ferreira mescla a observação e o estudo com atores estrangeiros ao aprendizado com Procópio, tornando-se por isso, na época, a mais moderna intérprete de sua geração.

A exigência, porém, de uma escola de teatro não era novidade. Reclamou-a João Caetano, no século passado, e Coelho Neto, em tempos mais recentes.

Fundada em 1908, no Rio de Janeiro (Lei nº 1.167, artigo 19), a Escola de Coelho Neto, ou melhor, a Escola Dramática do Distrito Federal era a única escola de teatro, ainda em funcionamento, quando em São Paulo se pensou no assunto. Efetivada em 1911, a escola apresentava, em seu primeiro currículo, aulas de português, prosódia, arte do dizer, história, literatura dramática, arte de representar e fisiologia das paixões. Tinha também suas mostras práticas. E assim ficamos sabendo que a primeira exibição de seus alunos deu-se em casa do Prefeito Bento Ribeiro, com a apresentação de **Serenata** — conto dramático adaptado pelo diretor da escola — seguida de recitações de fábulas, poesias e monólogos. Muito mais tarde, já por ocasião dos festejos do Centenário da Independência é dada publicidade a uma série de conferências, a cargo dos professores. Diz a nota:

Alberto de Oliveira discorrerá em estudos detalhados sobre a declamação clássica(...) e desenvolverá o estudo da dicção com as variantes das escolas francesa e italiana; Dr. Fernando Magalhães, responsável pela cadeira de **fisiologia das paixões ou expressão fisiológica** estudará em várias teses os tipos que realizaram na cena interpretações características do sentimento e emoção.*

Mas a escola do antigo Distrito Federal não era apenas uma tênue lembrança, quando Alfredo Mesquita inaugurou a sua. Caminhara com os mestres Oduvaldo Viana, João Barbosa, José Oiticica, Renato Viana, Luiz Peixoto e muitos outros. Somente o total desamparo fez com que chegasse aos decisivos anos de 1940 sem uma participação mais ativa nas mudanças evidentes de nossos palcos, como teria sido de justiça que o tivesse feito.

Mais próximo a nós, aqui em São Paulo funcionou também uma escola de teatro, junto ao tradicional Conservatório Dramático e Musical fundado em 1911 por Gomes Cardim. As aulas de teatro, na lembrança da atriz Olga Navarro, que o freqüentou, fundamentavam-se na prática. Encenavam-se pequenos textos do repertório do século XIX e aprendia-se a dizer sonetos. Do currículo, recorda-se a atriz, constavam também, curiosamente, aulas de matemática...

Mais curiosa ainda é uma notícia publicada no jornal **O Estado de S. Paulo**, em 18 de outubro de 1941:

* Para maiores detalhes consultar **Revista da Semana**, abril, 1921.
Arq. FUNDACEN.

Realiza-se no próximo dia 30, no Teatro Municipal às 21:00 h, o primeiro espetáculo público da Escola de Arte Dramática do Teatro Municipal, recentemente criada, a título experimental, pelo Departamento de Cultura, por determinação do prefeito Prestes Maia. Constará de duas partes: **O monólogo do vaqueiro, Todo mundo e ninguém, Auto da Índia e Auto da Barca do inferno e**, na segunda parte, **Dois à mesa**, de Sacha Guitry.

Uma coisa é certa: o ensino teatral sistemático surgia sempre em determinadas épocas, nas quais se impunha ao teatro um novo caminho, debatido e afirmado. O teatro moderno, exigindo a mais perfeita transmissão do texto, pedia uma escola fundamentada na formação intelectual e técnica do intérprete, da mesma forma que, anos antes, o 'último heleno' contrapõe seu idealismo à banalidade e ao sucesso do espontâneo, dominantes em nossos palcos.

Alfredo Mesquita confessa que desconhecia, na época, quaisquer experiências brasileiras nesse sentido. Diz ter freqüentado ou observado alguns cursos de teatro na Europa e nos Estados Unidos. Mas nenhum deles servia de modelo à sua Escola:

Eu queria uma base cultural. E vocês se lembram: eu dizia isso todos os dias. Acho que teatro é cultura. O problema número um do Brasil é a falta de cultura(...) Fiz o curso de Jouvett e de Baty e tive a maior das decepções, porque cheguei à conclusão de que esses cursos eram uma espécie de armadilha para atrair gente moça. Eles levavam os alunos bons para a Companhia deles. (...) Não cheguei a ver pessoalmente nem Jouvett, nem Baty. Era um professor, ator da Companhia deles, quem se encarregava das aulas. Um só. Era o sistema francês. Na **Comédie Française** também era assim: cada aluno do Conservatório, às vezes durante o ano inteiro, só trabalhava uma cena da peça com um professor (...) Havia o curso de história, mas eles nem davam porque os alunos não iam. Fui ver duas escolas nos Estados Unidos e cheguei à conclusão de que tudo que vi seria completamente inútil no Brasil, porque os problemas brasileiros eram diferentes dos deles. (4)

É evidente que uma **escola de teatro** em São Paulo naquele exato momento teria que responder a exigências muito particulares. E quando se fala em **escola de teatro** sugerem-se pontos especialíssimos: a) Seriam selecionados de quinze a vinte alunos; b) não seriam necessários graus de ensino anteriores, porque isso poderia afastar, talvez, da Escola elementos de circo que tanto têm enriquecido o palco brasileiro (5) e c) a Escola funcionará à noite, para facilitar os que exercem atividades diurnas e para afastar certo grupo dileitante que procuraria a Escola apenas como um "**hobby**, não a encarando com seriedade".

A EAD nasceria com firmes propósitos, aberta a todos aqueles que amassem verdadeiramente o teatro, fundamentando aquilo que seria uma de suas características essenciais: a generosidade. Espécie de 'legião estrangeira', no bom sentido, não perguntará nunca a nenhum de seus alunos sobre suas crenças, sua maneira particular de ser. Exigirá, apenas, que uma vez transpostos os portões de entrada se pensasse somente em aprender, deixando para depois das

aulas sua vida privada, seus problemas pessoais. Aliás, em função da boa adaptação aluno-escola-interpretação, alguns anos depois foi solicitada a presença de um psicólogo, o professor Pedro Balazs que, com sua calma, humildade, generosidade e perseverança tornou-se uma das mais gratas lembranças daqueles tempos.

Não é difícil perceber que a força da Escola residia no fato de que sua criação foi a etapa última de um destino. Seu diretor e mantenedor aproximara-se do teatro, doze anos antes, como dramaturgo, adaptando um conto de sua autoria, *A esperança da família*, para a Companhia de Procópio Ferreira. Com essa comédia, passada na classe média paulista, Alfredo Mesquita tentava ligar a dramaturgia paulista àquele teatro que, segundo ele próprio, fizera a delícia de sua mocidade:

(...) é com saudade que me lembro da temporada de Abigail Maia, de que Procópio fazia parte, e levava no Apolo peças brasileiras, sem grandes pretensões, mas muito bem feitas e divertidas como **Chá de sabugueiro**, **Onde canta o sabiá** e outras (...). Acho esse gênero de comédia leve, o que mais convém ao nosso teatro. (6)

Algum tempo depois, *Noite de São Paulo*, *Casa assombrada* e *Dona Branca*, todas de sua autoria, procurariam ser bem mais do que simples festas beneficentes, entrando pelo terreno dos "espetáculos coloridos e movimentados", procurando fazer "coisa nova, moderna e original, se possível, sem jamais esquecer as tradições e ligações do passado". (7)

A reorganização do Grupo de Teatro Experimental, em 1943, afasta-o do teatro como festa e revigoração das velhas tradições, mas aproxima-o da idéia de ensino teatral, uma vez que era desejo do novo grupo percorrer o panorama inteiro do teatro. "Queríamos fazer os clássicos, os modernos e o que naquele tempo se chamava vanguarda. E queríamos fazer com que surgissem novos autores nacionais". (8)

Ao apresentar *O avarento*, ou mesmo mais tarde *As alegres comadres de Windsor*, o grupo ressentia-se de um preparo maior. Torna-se, pois, evidente que o aprendizado deveria acompanhar a renovação do teatro paulista e uma escola não seria nunca, naquela precisa ocasião, um gesto solto no espaço ou um capricho inconseqüente.

Além disso, poderíamos dizer que um único pensamento aproximava seus fundadores, uma vez que os responsáveis pelas aulas de corpo, voz, conhecimentos, visão plástica e interpretação uniam-se num passado (ainda que recente) e num presente comuns, uma vez que de uma forma ou de outra colaboravam em muitas das manifestações amadorísticas organizadas em São Paulo, ou então fizeram parte do grupo de *Clima*, revista fundada por Alfredo Mesquita.

A EAD SE ORGANIZA

O primeiro teste de seleção constou — segundo o ex-aluno Armando Pascoal — de uma leitura de texto, à escolha do candidato. Foi tão deficiente a emissão, que se fez necessário, mais tarde, exigir dos alunos que decorassem uma poesia a fim de que os professores pudessem aquilatar melhor as possibilidades de cada um. A decidida professora responsável pelas aulas de comédia (a atriz Cacilda Becker) comprou um caderninho no qual ia anotando: "Fulano de tal: boa voz, boa presença, dicção quase perfeita etc, etc." (9)

Pascoal Carlos Magno foi convidado para dar a aula inaugural, ele que, dez anos antes, trouxera os estudantes para os palcos, nos famosos espetáculos apoiados pela Casa do Estudante do Brasil, de Ana Amélia Queiroz Carneiro de Mendonça. Além de aliar o movimento paulista ao movimento iniciado e difundido por todo o Brasil por Pascoal, prestava-se uma justa homenagem àquele que seria apontado mais tarde, pelo próprio Alfredo, como uma das figuras mais vitais na implantação do moderno teatro brasileiro.

Tanto o diretor quanto os professores estão de acordo quando afirmam que nenhum deles se sentou em volta de uma mesa, com a finalidade de traçar planos e programações para a nova instituição. O bom senso levava ao essencial: aulas de interpretação (divididas em drama e comédia), voz, mímica e cenografia (podia parecer estranha — como de fato parece — essa inclusão, mas havia certamente um desejo de se propalar a idéia de que uma cenografia não era algo independente, mas sua gênese era concomitantemente realizada na idéia primeira do espetáculo. Ou então, quem sabe, já havia, por parte da direção, uma preocupação ainda mal expressa por uma formação total do intérprete?). (10) A necessidade posterior de outras matérias fez com que o currículo fosse aumentado. A escolaridade insuficiente de certos alunos levava à criação de uma nova cadeira, antes nem sequer mencionada: aulas de português. Sem um mínimo conhecimento da língua era impossível um perfeito conhecimento do texto e muito menos uma razoável interpretação. Daí se ter procurado o professor Antônio Gonçalves da Silva, no Colégio Rio Branco, para participar dos cursos. Da mesma forma, como apoio às aulas de história do teatro grego iria surgir uma nova cadeira: mitologia. Leila Coury, responsável pela mesma, tem uma idéia para auxiliar a perfeita compreensão da matéria:

Como as tragédias se referem à volta dos heróis, eu fazia a seguinte ligação: vamos sair da Grécia para Tróia. Depois disso, vocês voltam à Grécia, com Paulo Mendonça. O herói que o aluno encontrava na tragédia seria também conhecido sob outro aspecto. Aí ficava interessante. Sugerir, então, grifar com lápis azul os troianos, com vermelho os gregos e os deuses com verde(...) Isso surgiu — como tudo que a gente fez na Escola — de um processo autodidata, como necessidade, para que os alunos pudessem distinguir o herói grego do troiano. Lendo, eles não sabiam quem era grego, quem era troiano ou quem eram os deuses. (11)

Uma das aulas era facultativa e foi sugerida pelo próprio professor em conversa com a direção. Luis Contier, responsável pelas aulas de francês no Colégio Estadual de Vila Mariana e grande entusiasta do teatro (atuara como ator em **Noite de Reis**, primeira manifestação teatral universitária realizada em São Paulo e dirigida por Georges Raeders), sugeriu que essa matéria passasse a figurar também na EAD. Afinal, nossa cultura era essencialmente francesa, não existiam traduções e tudo que quiséssemos ler sobre teatro teria que ser no original. Motivando os alunos, conseguiu verdadeiro milagre, como atestam seus alunos.

A 'antiga EAD do Dr. Alfredo', como a chamamos, nunca teve uma sede própria. A primeira foi o porão de uma tradicional escola paulista, onde havia estudado Alfredo Mesquita: Externato Elvira Brandão, à Alameda Jaú, nº 1474: "Era uma sala de aula com carteirinhas pequenas de menino porque era curso primário", recorda Armando Pascoal.

Cadeiras baixas, para crianças, e a gente mal cabia nelas. Usávamos uma única sala. Logo depois nos mudamos para o segundo andar de um prédio onde iria se instalar o Teatro Brasileiro de Comédia. No TBC tínhamos salas maiores. Você já imaginou a gana? Praticamente estávamos dentro de um teatro! Eu me lembro da inauguração! A Escola é de maio e o TBC de outubro de 1948. (12)

A descrição da segunda sede, no segundo andar do prédio ocupado pelo TBC, à Rua Major Diogo, nº 311 está num parecer dos Srs. Júlio Tinton e Armando de Assis Pacheco, encarregados de inspecionar a organização para um possível reconhecimento por parte do governo estadual:

É um edifício recém-reformado, de boa construção, decente. A Escola funciona no segundo andar. Aí se distribuiu por quatro salas, ficando na parte dos fundos boas e bem cuidadas instalações sanitárias. Numa das salas, a menor, funciona a Secretaria; noutra, ampla, aproveitada para depósito de ainda incipiente vestiária (sic) e adereços teatrais, serve-se com regularidade, consoante informação do diretor, uma sopa a alunos, que, para conciliar seu horário de trabalho com o das aulas, não podem ir jantar. As outras duas salas destinam-se às aulas. São também amplas, bem arejadas e bem iluminadas. O mobiliário (cadeiras e pequenas mesas) é numeroso e modesto. Ao fundo de cada uma destas salas de aula há um tablado estreito e de razoável altura, à guisa de palco, desprovido, porém, de boca de cena. Num deles ensaiava-se, quando de nossa visita, a cena do balcão de **Romeu e Julieta**. (13)

Percebe-se que o **encanto** da EAD já se manifestava desde o início e que os dois inspetores foram tocados por ele. Tanto assim que, após a visita, o Serviço de Fiscalização Artística receberia a incumbência de guiar seus passos dentro da 'oficialidade'. As primeiras tentativas de uma organização estão claras no Relatório do Primeiro Ano Letivo distribuído aos interessados:

O curso completo da Escola, para alunos de ambos os sexos, constará de três anos sendo cada ano letivo de seis meses de aula, mais dois meses para o preparo dos espetáculos que serão apresentados no final do ano e no qual tomarão parte todos os alunos do curso. A frequência é obrigatória, havendo um limite de faltas, de um quarto das aulas dadas. A Escola oferecerá bolsas de estudo aos componentes de grupos de amadores, não só do interior do estado, como de outros estados do país, que desejarem estudar em São Paulo. Aos grupos de teatro amador da Capital, funcionando regularmente é, desde já, oferecido um lugar grátis a um dos elementos, credenciados pela diretoria(...) Para estar apto a ser promovido, o aluno deverá submeter-se a um exame final de **história** e a um concurso de **drama** e **comédia**(...) Para entrar no exame final de **história do teatro**, o aluno precisa obter: uma nota mínima de **aproveitamento**, dada por cada professor em todas as matérias do curso, inclusive **história do teatro**; uma nota de **frequência** em cada uma das matérias; o aluno que não obtiver média cinco entre essas duas notas não fará o exame final de **história**; o aluno que não obtiver média cinco no exame final dessa matéria não entrará no concurso de **drama** e **comédia** no final do ano(...) A média final para a passagem de ano será o resultado da média aritmética entre as notas do concurso de aproveitamento e de frequência (...) No final do curso serão distribuídos prêmios de frequência, aplicação, comédia e drama aos alunos melhor classificados. (14)

Além disso — é ainda o relatório que nos informa — nos dois primeiros anos de funcionamento já se nota uma vida extra-curricular ativa e simpática: conferências, relatos de viagens, comentários sobre os exames públicos, audições comentadas de discos, e uma frequência bastante assídua aos poucos espetáculos em exibição na cidade. Foram vistos pelos alunos: **A. . . respeitosa**, **Tobacco Road** e **Thérèse Raquin**, todos pelo Teatro Popular de Arte, de Sandro e Maria Della Costa; **Divórcio**, com Bibi Ferreira, bem como todos os espetáculos levados no Teatro Brasileiro de Comédia.

Muito embora as primeiras provas já tivessem sido realizadas no final de 1948 no recém-inaugurado TBC e no Auditório da Escola Caetano de Campos é a primeira apresentação de **Liliom**, de Ferenc Molnár, em 1950, que pode dar ao público a justa medida do funcionamento de uma escola de teatro. (15)

Farto noticiário e críticas demonstram o interesse despertado pelas apresentações. A peça tem muitas personagens e isso é bom para uma escola. Há oportunidade para todos e não é difícil, portanto, imprimir à realização um caráter de grupo: É o que foi feito, deixando-se inclusive aos alunos a responsabilidade da confecção dos cenários e figurinos. Dessa forma, a Escola foge ao mero exhibir-se — mesmo que a palavra seja tomada em seu sentido mais amplo — para mesclar aperfeiçoamento intelectual com um sentido artesanal de trabalho. Percorria-se, assim, as várias etapas de uma encenação: informações gerais, observação das personagens e da situação, trabalho de interpretação, construção de objetos, cores e luz. A articulação peça por peça da totalidade da montagem possibilitava aos jovens a experiência da **confecção**, tarefa árdua, que precede qualquer realização artística. O que desperta a atenção do crítico Décio de Almeida Prado é justamente a sinceridade do espetáculo, sem grandes

cenários, nem grandes aparatos, procurando demonstrar aos alunos que a verdadeira arte pode muito bem ser pobre e atingir a essência do teatro, uma vez que em torno dela se estabeleçam condições propícias à sua expansão. É interessante reproduzir as palavras do crítico, referindo-se mais à interpretação: "A (...) grande qualidade dos alunos do EAD é representar com o corpo todo e não somente com as mãos e com as palavras, como foi hábito, durante tantos anos, no nosso teatro." (16)

A partir de 1951, os cursos da Escola passam a ter quatro anos: seis meses de aulas e dois de preparo para os espetáculos finais ou excursões. Chamando os três primeiros anos de fase **experimental**, o Relatório de 1950 chama a atenção para uma necessidade percebida pelos professores e alunos: "maiores cuidados com os meios físicos da expressão do ator e dos chamados ensinamentos básicos." (17)

Daí, a partir de 1951, a inclusão no primeiro ano de matérias novas, ou aspectos específicos de algumas delas. Assim, temos o seguinte currículo: história do teatro, declamação, mímica, ginástica rítmica (minueto), ritmo, imitação da voz, esgrima, português, francês e inglês.

A VALORIZAÇÃO DO ALUNO / O TEATRO DE ARENA

Já se percebia uma coisa nem sempre possível de desenvolver em outros estabelecimentos de ensino: a valorização das possibilidades pessoais do aluno. O esforço para o conhecimento perfeito de cada um deles levava a uma preocupação individual benéfica. Alfredo Mesquita e muitos de seus companheiros fixavam-se nisso, percebendo aptidões e trabalhando no sentido de facilitar o florescimento ou o crescimento daquilo que lhes parecia ser o mais profundo em cada aluno e, portanto, digno de ser explorado na sua futura vida profissional.

Da valorização individual nascia, sem dúvida, o senso da responsabilidade e o entusiasmo que hoje costumamos classificar como um dos lados mágicos da Escola de Arte Dramática. Como explicar, a não ser por um desejo de **correspondência**, tratando-se de alunos às vezes totalmente desinformados naquele momento, os dois trabalhos publicados no Relatório do Terceiro Ano Letivo-1950: **Komisarjévski e O teatro de síntese** e **Franz Kafka e O julgamento**, de autoria, respectivamente, dos alunos Xandó Batista e José Renato Pécora? (18)

E desse convite ao esforço de cada um, dessa liberdade de tomar caminhos nasceu a primeira experiência de **teatro de arena** realizada no Brasil. Não era possível ainda abrir um curso de direção teatral, mas era possível orientar José Renato para a importância da direção, ele, que parecia tender muito mais para esse aspecto, do que para a arte do intérprete. E foi assim que José Renato pensou pela primeira vez num espetáculo **em arena**. Geraldo Mateos lembra-se perfeitamente:

Zé Renato começou a ter certa inquietação (...). E um dia ele nos convidou (...) três ou quatro pessoas: "Vocês estão dispostos a fazer comigo um exercício? Eu quero fazer umas coisas (...) como se fosse círculo. Estou interessado em ver como é que dá para a gente representar redondo". E começou a arrumar as coisas. Dr. Décio observou: "O que você está procurando é uma coisa que já existe". Levou um livro, mostrou, já havia teatro de arena em universidades norte-americanas. (19)

De qualquer forma, a montagem foi feita e dada a público: **O demorado adeus**, de Tennessee Williams, em tradução de Sérgio Sampaio. José Renato, Décio de Almeida Prado e Geraldo Mateos apresentaram uma tese sobre essa nova modalidade teatral, que aliava a uma forma interpretativa mais comediada, imposta pela mais afetiva relação atores-público (José Renato falava mesmo em querer que o ator pedisse ao espectador para lhe acender um cigarro), a praticabilidade da realização, acessível a qualquer recinto. "Defendemos a tese num dos primeiros congressos sobre teatro efetuados no país. Foi a minha primeira oportunidade de conhecer o Rio", lembra Geraldo Mateos.

Essa primeira experiência de teatro de arena deu-se ainda no segundo andar do prédio ocupado pelo Teatro Brasileiro de Comédia. No ano seguinte (1952), a Escola instalou-se em sede — não diríamos própria, porque era uma antiga residência alugada — mas em local onde funcionaria isoladamente, sem nenhuma outra organização por perto. Ali foi possível ter salas de aula, compartimentos que abrigassem a biblioteca e a secretaria, cozinha, copa, dois banheiros, duas saletas (para o 'guarda-roupa', mimeógrafo, papéis e pequenos pertences). Pouco tempo depois seria construído no fundo do quintal um pequeno teatro de 99 lugares. (20)

A COMPANHIA DA ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA

Inserir-se perfeitamente no espírito que norteou os dez primeiros anos da Escola a idéia de uma Companhia Dramática. A Companhia Teatral, estreada em 4 de fevereiro de 1952, no Teatro Cultura Artística, surgiu uma vez formada a primeira turma. Foi proposto um convênio pelo Serviço Social do Comércio/SESC, que fizera anteriormente uma experiência de teatro sob a direção justamente de Décio de Almeida Prado. O crítico achou mais proveitoso passar a verba para o novo conjunto, iniciando dessa forma uma espécie de teatro dirigido aos comerciários, com um repertório de certo modo apropriado àqueles que não incluíam entre seus hábitos — por razões várias — a assistência aos espetáculos. As montagens deveriam, pois, exercer alguma forma de atração, sendo os textos escolhidos, de fácil compreensão, sem abdicar da qualidade. Até mesmo os espetáculos que tivessem como característica principal a diversão deveriam se apresentar numa montagem cuidada, com um visual apurado, para que ao entretenimento se juntasse uma imagem agradável, oferecendo ao espectador a marca de um trabalho muito bem realizado, plasticamente impressionante. Dessa experiência nos fala Armando Pascoal:

Cada um de nós tinha uma função: aqueles que desenhavam podiam fazer a cenografia e os figurinos; quem tinha mais jeito para administrar ou para secretariar (...) desempenhava essas funções. Assim foram distribuídas as tarefas. As moças teriam que passar a roupa, porque não tínhamos camareiras. Tudo era conosco. Éramos obrigados a estar a uma hora da tarde na Escola, como uma Companhia profissional. Tínhamos horário, voltávamos à noite como se tivéssemos espetáculo. (21)

A coordenação foi entregue a José Renato. No entender de Geraldo Mateos, a Companhia nasceu da necessidade de se dar continuidade ao trabalho feito na EAD com os alunos da primeira turma. Uns poucos foram contratados no final do ano. Mas os outros? Então por que não dar uma oportunidade a esses, oferecendo-lhes uma espécie de estágio remunerado, de forma que todos os problemas pudessem ser enfrentados, inclusive os desafios inerentes à vida artística? Se para Alfredo Mesquita o teatro era um fato cultural, cumpria-se a função mais delicada do intérprete: expandir-se, sair da sede à procura de outros públicos, cumprir um itinerário artístico nem sempre possível aos elencos profissionais.

A Companhia visitou Campinas, Santos e chegou até mesmo a percorrer outras capitais: Maceió e Recife (onde se apresentou 'em arena' em pleno palco do Teatro Santa Isabel). Em São Paulo ocupou o Teatro Odeon, o São Paulo, o Paulo Eiró, o Artur Azevedo e o Teatro Cultura Artística. Pelo contrato firmado a EAD obrigava-se a dar setenta espetáculos por ano, em qualquer dia da semana na Capital e, nos sábados, domingos e feriados, no interior do estado. A locação do teatro ficava por conta do SESC, que também se encarregava de transportar todo o material necessário. Comprometia-se a Escola a permitir a matrícula de candidatos comerciários, encaminhados pelo SESC e aprovados nos exames de admissão, até 50% das vagas existentes. Os espetáculos poderiam ser reservados, ou destinados ao público em geral, sendo facultado ao SESC a realização de acordos com outras organizações culturais.

Se examinarmos o repertório, vamos verificar que não apresenta novidades. É uma repetição do que já fora montado: **Um rapaz apressado**, de Eugène Labiche; **Um imbecil**, de Luigi Pirandello; **O casamento forçado**, de Molière; **Liliom**, de Ferenc Molnár; **Dias felizes**, de Claude-André Puget e **À margem da vida**, de Tennessee Williams. A época limitou de certa forma o projeto, tornando-o impositivo e carente de originalidade. No nosso entender, teria havido tempo suficiente para o desenvolvimento de um plano conjunto, público/atuañtes, uma vez feitas as primeiras observações. Um repertório pensado, uma pesquisa interpretativa e até mesmo um experimento de ordem administrativa dariam sentido ao convênio.

Vendo que as coisas não caminhavam bem, Alfredo Mesquita, um ano depois, deu por encerrada a experiência.

AS EXCURSÕES OBRIGATÓRIAS

Se a Companhia Teatral não deu certo, tudo aquilo que se havia pensado como finalidade para o conjunto — ou seja, o treino para uma futura vida profissional, a descentralização e a difusão de um repertório inviável aos elencos profissionais — foi plenamente realizado nas excursões obrigatórias. Foi da EAD o primeiro espetáculo apresentado em Brasília no Auditório da NOVACAP (Rádio Nacional) em 20 de setembro de 1959. Às já citadas temporadas em Recife e Maceió, acrescenta-se a realização de muitas outras em Goiânia, Belo Horizonte, Poços de Caldas, Ouro Preto, Rio, Niterói e Porto Alegre, sem contar as apresentações no próprio estado de São Paulo: Santos, Campinas, Taubaté, Limeira, São José do Rio Preto, Espírito Santo do Pinhal, São João da Boa Vista, Itu, São José dos Campos, Ribeirão Preto, Sorocaba, Barreto, Araraquara, São Carlos, Bauru, Rio Claro, Piracicaba, Franca, Marília, Garça, Bebedouro, Santo André, Ilha Bela, São Sebastião, Ubatuba e Bertioga.

Alfredo Mesquita talvez tenha tido idéias mais ambiciosas, em algum momento, a respeito desses espetáculos públicos: um contato mais direto e mais conseqüente, com uma participação mais intensa dos espectadores de forma a influenciar a dramaturgia ou a atuação. É o que nos faz supor um artigo de Adolfo Celi num antigo programa do Teatro Brasileiro de Comédia. Falando sobre a EAD, o diretor italiano refere-se à vontade de Alfredo Mesquita de “montar alguns espetáculos nos pequenos centros onde existisse gente mais simples, melhor, mais próxima da natureza”. E chega a concluir:

Tanto ele (Alfredo Mesquita) como todos aqueles que se dedicaram ao ensino do teatro sentem a necessidade de reencontrar uma realidade nas fontes da realidade, nos elementos naturais: água, terra, céu límpido. Essa espécie de reinvenção do teatro, essa volta quase às origens do fenômeno dramático é o sonho e o objetivo de todo diretor de escola teatral. (22)

O programa é de julho de 1949. A Escola tinha, portanto, apenas um ano e três meses. A idéia de que uma renovação da arte teatral em plenitude deva ser feita longe dos percalços da cidade não era muito antiga, naquela época. Mas as circunstâncias e a própria maneira de atuar da EAD eram outras.

Os contatos com uma parte mais rica e diversificada da população (os espetáculos ao ar livre, por exemplo) foram poucos e quase sempre realizados muito mais em função de um **belo** ambiente, que servisse à encenação, do que em função do público que o local pudesse oferecer. Outras vezes foi a volta do texto ao seu local original que orientou a escolha (**Anchieta**, representado no Pátio do Colégio ou na Bertioga). Talvez os **encontros** mais sinceros com a população tenham sido as apresentações do **Retábulo**, efetuadas duas ou três vezes, na Vigília do Natal, nas escadarias da Catedral da Sé.

No entanto, a finalidade de colocar os alunos frente a frente com os problemas da profissão cumpriu-se inteiramente. (23) Ainda é Armando Pascoal quem se recorda: “Não havia quadro elétrico? Eu me lembro de Geraldo Mateos

feito um louco, montando aquele quadro. Fazíamos tudo. As moças passavam e distribuía as roupas". (24)

A verdade é que as primeiras experiências, as dificuldades de uma vida profissional foram vividas como **serviço** e ainda no convívio com os colegas, fato que abrandava de certa forma o choque causado pelos primeiros embates com a realidade da profissão. E o crescimento humano? Quantos daqueles alunos conheciam apenas São Paulo e seus arredores? Geraldo Mateos recorda com saudade:

Eu nunca tinha saído de casa (...) Com dezoito anos fui encarregado de preparar uma excursão a Salvador! Demorei dezesseis horas para chegar! Clarival Valladares deveria estar me esperando no aeroporto, mas o avião atrasou e eu me vi sozinho, numa noite de São Pedro, em Salvador! A primeira viagem que eu fiz na minha vida! Quando cheguei ao hotel, eu, com meu jeito simplório, chamei o recepcionista de **doutor** e ele se ofendeu: "Doutor, não!" Era um rapaz negro. Passei mal a noite toda. (...) Ao mesmo tempo que nos obrigava a dar entrevistas, ir ao palácio visitar o governador Otávio Mangabeira, Dr. Alfredo nos levava a lugares **escusos**, na pensão de uma francesa (...) "Bahia, é isto também, minha gente! Vocês têm que conhecer tudo!", dizia ele.(25)

A VITALIDADE DE UMA ESCOLA

Como poderia ser definida a vitalidade de um escola? Estar apta a acompanhar, incorporar e adaptar-se às mudanças refletidas no teatro? Se é isso, o trabalho da EAD na década de 1950 foi exemplar. É fato que seus dez primeiros anos foram calmos, teatralmente falando. Firmou-se um teatro, cuja máxima importância residia no texto e, conseqüentemente, na forma mais clara e mais límpida de emití-lo. Todas as atenções voltavam-se para o intérprete e sobre ele e suas personagens eram feitas todas as elaborações. Os êxitos da Escola, ou seja, um trabalho bem-sucedido da concepção à aceitação pública cumpriam fielmente esse postulado. **O malandro (Liliom), À margem da vida, O demorado adeus, O imbecil, Alô, alguém lá, Viagem feliz e As três irmãs** apoiavam-se num desenvolver de sensibilidade, amparado no conhecimento técnico verbal e corporal. E quanto ao êxito evidente de Tennessee Williams ele é praticamente explicável: a psicologia trabalhada por um forte cunho poético despertava nos jovens intérpretes uma curiosidade humana muito grande, aproximando-os com amor daqueles seres sofridos, cujas almas não lhes eram totalmente estranhas.

Em 1953, a própria encenação de **O escrivão**, dirigida por Luís de Lima, ex-aluno de Étienne Decroux e chegado ao Brasil em 1952, quase se dilui nesse teatro de fala. Era mais ou menos recente a edição de **Réflexions sur le théâtre**, de Jean-Louis Barrault, no qual o ator-encenador expunha suas idéias sobre a "poesia do corpo humano no espaço", salientando tanto a importância do gesto/movimento quanto do silêncio, no revigoramento do mistério teatral. Era essa certamente a intenção de Luís de Lima ao adaptar o conto: introduzir en-

tre nós o mimodrama e não torná-lo simplesmente um exercício aprofundado de apoio ao aprendizado do ator, tal qual se fazia nos anos de 1950. Diz Geraldo Mateos:

Dos exercícios escolares veio a idéia de um espetáculo completo tendo por base um conto de Melville. (...) Foi pena termos ficado apenas nessa experiência. (...) A interpretação foi um pouco mecânica, era difícil transmitir os sentimentos, mas a criação do espetáculo foi um milagre (...) Ver nascer um tipo de montagem assim num país como o nosso (...) (26)

E Geraldo Mateos, tão preocupado e responsável pelos destinos da EAD, quanto seu fundador, acentua a falha irreparável que foi a interrupção de tais experimentos. O que notou de admiração — diz ele, passados tantos anos — tanto nos críticos quanto nas personalidades presentes (aquelas que significavam realmente alguma coisa para o futuro da EAD) provinha certamente do reconhecimento súbito daquela organização que fora capaz de abrigar um espetáculo de tal gênero. O *status* adquirido pela apresentação poderia, sem dúvida, ter rendido à Escola dividendos inestimáveis. Na verdade, Geraldo lamenta a oportunidade perdida de se reafirmar a necessidade da pesquisa teatral, como um dos objetivos de uma escola dramática. Isso teria despertado uma atenção oficial, digamos assim, para as novas formas de encenação ou de interpretação, que viessem surgindo ao longo dos anos, identificando a organização com o contemporâneo, ainda que disso não se fizesse bandeira única, como era de hábito nas atividades profissionais paulistas.

Foi em atenção à urgente formação de intérpretes, que se preparou, também sob a responsabilidade de Luís de Lima, *A descoberta do Novo Mundo*, de Morvan Lebesque, apresentada em dezembro de 1954, no Teatro João Caetano, no bairro de Vila Clementino. Segundo o próprio autor, a peça era “uma experiência de teatro poético e popular, segundo modos de apresentação análogos aos de Jean Vilar”. Décio de Almeida Prado, ao fazer sua crítica, assinala que:

Luís de Lima, portanto, ao encenar a peça de Morvan Lebesque sobre Cristóvão Colombo, presta um grande serviço ao teatro brasileiro: o de apresentar um novo tipo de peça e um novo tipo de encenação, não diríamos totalmente desconhecidos, mas ainda pouco conhecidos, e sobretudo pouco praticados entre nós. A quase completa ausência de cenários em contraste com a importância dada às roupas, a fusão de elementos mímicos e musicais, um certo jeito de espetáculo ao ar livre, tudo isso são elementos ainda não assimilados e absorvidos devidamente pelo nosso teatro. (27)

Foi também nessa década que iríamos conhecer em plena cena e em seu mais perfeito acabamento a quebra de várias regras há muito efetuadas em outras artes. A perplexidade diante das falhas da razão fez surgir uma nova espécie de experimento dramatúrgico, no qual a lógica habitual do texto fora definitivamente alterada. Surgiram, assim, Samuel Beckett, Eugène Ionesco e tantos outros que viriam a formar o que chamamos de **teatro do absurdo**. Palavras, objetos, cenografia passam a assumir uma importância tal, que o ator teria como

condição primeira fazer valer sua formação vocal e gestual para — juntamente com tudo que o rodeia — conseguir fazer *ver* e *sentir* às platéias. A muitos desses exercícios a Escola se devotou com um rigor extremo: **Palavras trocadas, Seu Bob'le, Esperando Godot, Jacques ou a submissão**. É bem verdade que se acentuavam em tais encenações muito mais a responsabilidade na difusão de textos não comercializáveis e o exercício mental propiciado aos alunos, do que as possíveis novas exigências interpretativas que tais textos imporiam. Mas é inegável o quanto o ensino vocal e corporal pesaram nessas realizações.

Muito embora, anos mais tarde, Alfredo Mesquita tenha afirmado que também ele havia contribuído para dar início à dinamitação do teatro dos seus sonhos, aquelas primeiras brechas ainda tinham muito a ver com seu universo. Jogos intelectuais entremeados de inquietações metafísicas, eles refletiam sobre valores que ainda eram os seus. Manifestações sinceras de um pensamento coerente, as encenações do teatro do absurdo ou teatro de vanguarda proporcionaram à EAD seus mais significativos momentos. No entanto, os “calmos anos 1950” vividos pelo teatro haviam terminado em 1958 e deveríamos enfrentar os anos 1960 com pelo menos duas novas preocupações (ou estímulos?) teatrais: a descoberta do autor nacional contemporâneo e a propalação dos textos e idéias do animador alemão Bertolt Brecht. Através desses dois canais fluiria a inspiração de nossos dramaturgos e encenadores, vindos de uma nova geração, cujas preocupações eram a emancipação nacional, a construção de um país novo, a prática política, a denúncia e a solução de nossos mais graves males sociais. Não há dúvida de que a dramaturgia nascente fica devendo ao Nordeste um de seus primeiros estímulos: a revelação de Ariano Suassuna, notadamente no **Auto da Compadecida**, peça apresentada primeiro num festival de amadores, no Teatro Dulcina e depois em São Paulo, em 1957. O vigor daquelas figuras populares, já conhecidas do cordel, articulando-se entre a malícia, a esperteza e uma surpreendente riqueza humana davam cores novas à falida comédia de costumes e traziam ao teatro o incentivo das grandes descobertas. Por outro lado, uma tese apresentada pelo Teatro Paulista de Estudantes no II Congresso de Teatro Amador aponta fontes ainda não suficientemente abordadas:

Embora muitos levados por interesses outros teimem em negar uma tradição cultural aos brasileiros, ela existe. Possuímos uma cultura nossa e necessitamos incrementá-la (...). Embora o nível cultural de nosso povo seja na verdade baixo, nosso povo representa escondido nas mais variadas regiões. Nosso povo acalenta lendas, nosso povo é artista, nosso povo é poeta.

Esse modelo atento às manifestações espontâneas e, de certa forma, passivo, vai em breve ser ampliado, aliando às novas buscas de um teatro nacional o ideário político de seus realizadores.

Quanto a Bertolt Brecht (de quem aliás a EAD levava, em 1951, **A exceção e a regra**, classificando-a como texto de vanguarda), também fez sua entrada no teatro profissional paulista em 1958, com a encenação de **A alma boa de Set-suan**, dirigida por Flamínio Bolini Cerri, para o Teatro Popular de Arte /

Teatro Maria Della Costa. No programa do espetáculo, Anatol Rosenfeld nos informa sobre Brecht:

Essa encenação (...) talvez represente também uma espécie de quebra-gelo, abrindo aos palcos brasileiros o manancial das pesquisas teatrais alemãs, das mais importantes e audaciosas neste século, mas ainda pouco conhecidas das platéias brasileiras (...). O público que Brecht deseja é crítico, ativo, vigilante (...). O autor tudo faz para que a platéia seja ativada, quer pelo choque contraditório das cenas, quer pelo desempenho peculiar dos atores ou pelas *songs*, quer ainda pela maneira agressiva pela qual o público é interpelado e levado a definir-se em face das situações.(28)

Teria a direção da EAD prestado a devida atenção a esses dois novos caminhos? Aveso a modismos e à leviandade com que no Brasil muitas e muitas vezes são tratadas as coisas sérias, Alfredo Mesquita refugiou-se naquilo com o que por sua formação sentia mais afinidade: a encenação dos clássicos, sem abandonar de todo os textos de ruptura, inviáveis aos profissionais. No entanto nunca proibiu — muito pelo contrário até mesmo incentivou — que outros, alunos e professores, fizessem suas experiências nesse sentido. Assim foi que deu seu aval para que **Quarto de empregada**, de Roberto Freire, médico, professor da EAD, texto dentre os mais dignos representantes das novas teorias do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo, fosse encenado sob a direção do aluno Milton Baccarelli, não no Teatro João Caetano como fora programado (a Censura impediu a apresentação, acusando o texto de imoral), mas no teatrinho da EAD. Ruthinéa de Moraes e Assumpta Perez (a última devidamente maquilada, pois não havia na ocasião uma aluna negra para o papel) fizeram as duas domésticas, Suely e Rosa, respectivamente. Nesse mesmo ano, 1958, a professora Cândida Teixeira preparava com os alunos do terceiro ano, **O telescópio**, de Jorge Andrade. Algum tempo depois, cenas de **Chapetuba Futebol Clube** seriam incluídas nos exercícios de classe do primeiro ano.

Ainda assim, os bons resultados da EAD, ao findar a década de 1950, foram os clássicos: dois Goldoni, **Teatro cômico** e **A família do colecionador**, dirigidos respectivamente por Olga Navarro e Alberto D'Aversa e **A devoção à Cruz**, de Calderón de La Barca, sob a responsabilidade de Alfredo Mesquita. As razões de escolha, a princípio 'domésticas' (preferência dos diretores, idéias surgidas ao assistir o espetáculo do TNP em Paris etc.) tornam-se mínimas diante de tudo aquilo que os textos sugerem ou exigem: a construção perfeita da

linguagem teatral, conduzindo ao jogo cênico ágil e franco, e a expansão dos meios interpretativos, uma vez que em Calderón se abandona o palco italiano, chegando-se aos adros das igrejas ou às praças públicas.

AMPLIA-SE A EAD

O ano de 1960 se inicia com um fato dos mais prazerosos à direção da Escola: a criação do curso de cenografia. Realizava-se em pequena escala um antigo desejo de Alfredo Mesquita: ver encenada por alunos uma peça escrita por alguém do curso de dramaturgia, dirigida por um diretor formado pela EAD e com figurinos e cenários a cargo de alunos formados em cenografia. Segundo Mesquita, quando todos esses cursos tivessem sido criados e perfeitamente integrados, a Escola teria atingido seu verdadeiro objetivo. As aulas começaram modestamente, numa sala cedida pela Fundação Armando Álvares Penteado, no prédio da Rua Alagoas. Carlos Sobriño, Dora Ferreira da Silva, Anatol Rosenfeld e Alberto D'Aversa formaram a primeira equipe da primeira ramificação da EAD.

Quanto aos cursos de dramaturgia e crítica teatral esperariam por mais um ano, tendo início quando a Escola, obrigada a sair da Rua Maranhão, instalou-se à Avenida Tiradentes, nº 141, numa das dependências do Liceu de Artes e Ofícios. (29) Antes mesmo da oficialização do curso, porém, já em 1959, ainda na Rua Maranhão, alguns alunos (entre eles Haroldo Santiago e Carlos de Moura) mostraram preocupação com o problema da criação de textos brasileiros e organizaram por conta própria, nos finais de semana, reuniões onde estiveram presentes Jorge Andrade e alguns membros do Teatro de Arena, na ocasião ferrenhamente empenhados no assunto. Augusto Boal chegou mesmo a coordenar uma discussão. Agora, em 1961, voltava à EAD, mas como responsável pelo curso, acompanhado por Alberto D'Aversa, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, Alfredo Mesquita, Pedro Balazs e, pouco mais tarde, Jacó Guinsburg, Clóvis Garcia, Renata Pallottini, Heleny Guariba, Eudínyr Fraga e Vilém Flusser.

Economicamente, a Escola entra em 1960 com certo alívio. Assinara-se em 1959 um convênio com o Governo do Estado, válido por cinco anos. Segundo o convênio, caberia à Escola de Arte Dramática dois milhões e quinhentos mil cruzeiros, exigindo uma das cláusulas a criação dos novos cursos já mencionados. Por outro lado, o Relatório Anual, referente ao ano de 1960, nos informa que, dos 49 alunos formados até então, 26 atuavam intensamente nos mais variados setores de atividade teatral. Cinco estavam no **Teatro Brasileiro de Comédia / TBC**; dois com **Tônia Celi-Autran**; três, no **Teatro de Arena**; três, na **Cia. Nydia Lícia-Sérgio Cardoso**; um, no **Teatro Cacilda Becker**; dois, no **Teatro Popular de Arte / Maria Della Costa**; quatro, no **Pequeno Teatro de Comédia**. Maria José Campos Lima, Lúcia Melo e Cândida Teixeira davam aulas, respectivamente, nas Escolas de Teatro do Recife, Porto Alegre e na própria EAD. O ex-aluno Jorge Andrade já era um ator consagrado e Odilon Nogueira, excelente figurinista. O relatório aponta os nomes ainda de Dina Lisboa, Floramy Piniheiro e Rosires Rodrigues, como atrizes profissionais, mas no momento não ligadas diretamente aos elencos paulistas, e o de Jane Hegenberg, como se dedicando à televisão. (30) Os dados eram provas evidentes de que alguma coisa, pelo menos, havia dado certo nesses treze anos.

OS ÚLTIMOS ANOS NA TIRADENTES

Nos últimos oito anos da primeira fase da EAD, passados na Avenida Tiradentes, houve — segundo os relatórios — o predomínio dos autores clássicos. Por que os clássicos? Certamente, o conhecimento prolongado desse universo humano, habilmente concentrado no comportamento claro e exemplar, serviriam ao crescimento da pessoa/aluno, ao mesmo tempo que o exato peso das palavras e a intensidade justa das cenas forçariam o aprofundamento do ensino. Oferecia-se ao “ser físico e ao ser emocional” a melhor condição de apuro.

De 1960 a 1968 foram montados pouco mais de 140 textos, alguns exclusivamente para os exames públicos, outros como simples exercícios, sob a direção dos professores ou dos próprios alunos. Para certas montagens, Mesquita contou, algumas poucas vezes (as **poucas vezes**, não por culpa sua, mas por absoluta falta de meios econômicos) com a colaboração de diretores contratados: Alberto D’Aversa, Desi Bognar (enviado pela Kossuth Foundation e responsável pela apresentação de um autor inédito no Brasil: Brendan Behan), Maurice Vaneau, Antunes Filho, Heleny Guariba e Teresa Aguiar. A maioria das montagens esteve a cargo dos professores: Maria José de Carvalho, Haydée Bethencourt, Paulo Mendonça (que nos apresentou a Albee, através da montagem de **A história do zoológico**), Mylène Pacheco e Cândida Teixeira. Ex-alunos, como Ruy Nogueira e Silnei Siqueira fizeram seu aprendizado nos pequenos palcos da Maranhão e da Tiradentes. Renata Pallottini, Celso Nunes, Paulo Villaça e Edgard Gurgel Aranha ainda eram alunos quando começaram a dirigir textos próprios ou não, de acordo com suas inclinações, tornando a EAD, em plena época do mais furioso radicalismo, um espaço privilegiado, “onde as coisas tinham o direito de conviver”, como bem observará mais tarde a crítica Mariângela Alves de Lima. Haydée Bethencourt, em 1960, leva o segundo ano à linguagem romântica portuguesa, preparando e apresentando **Frei Luís de Sousa**, de Almeida Garret. Minuciosa ao extremo, é curioso nos termos sobre suas anotações no Diário de Classe: 1 - Observações gerais sobre interpretação; problemas do ator; disciplina teatral. 2 - Leitura da peça pelos alunos. 3 - Análise literária do texto; análise emocional; personagens; caracterização. 4 - Marcação; topografia do palco. 5 - Maneira certa e natural de dizer um texto clássico; movimentação e andar; movimentação do século XVI. 6 - Entradas e saídas do palco; corridas; abaixar-se; ajoelhar-se; as mãos e o gesto; maneira correta de sentar-se e levantar-se; relaxamento muscular; passagem de um sentimento a outro; transição e gradação; emoção e controle. 7 - Ensaios progressivos, por etapas, com correções. 8 - Ensaios corridos. 9 - Ensaios gravados. 10 - Ensaios com roupas e acessórios. 11 - Crítica da diretoria. 12 - Testes com público. 13 - Exames públicos.

A Maria José de Carvalho coube a encenação de aproximadamente quatorze espetáculos no período que vai de 1959 a 1968, todos eles provas práticas da utilização da voz e notadamente exercícios de estilo. Às vésperas de 1968 ou em pleno 1968, a palavra **estilo** adquiria sem nenhum esforço conotações pejorativas. Mas como se falar em **escola de teatro**, deixando de lado as noções básicas de um comportamento cênico adequado?

(...) Acho que o conhecimento estético é fundamental. É claro que um diretor com conhecimento de causa pode violar tudo isso. Mas é preciso conhecer para dismantelar. As minhas aulas eram muito acadêmicas porque tinham de ser assim. Daí se parte para toda a fantasia possível. Mas o ensino da técnica tem de ser acadêmico (...). As encenações não tinham aquele vôos, aquelas violências, aqueles delírios dismanteladores. À Escola compete mostrar o esqueleto do texto e a sua essência. O resto compete aos gênios da direção e da interpretação. (31)

Duas montagens afinaram-se mais com os tempos que corriam e com o desejo dos alunos de conhecer novos métodos de encenação: *A falecida*, de Nélson Rodrigues, dirigida por Antunes Filho em 1965, e *Dorotéia*, também de Nélson, sob a direção de Heleny Guariba, em 1968. Antunes Filho, procurando afastar-se da mera reprodução realista, orientou os alunos no sentido de um trabalho quase artesanal do gesto e da fala e que fosse capaz de transmitir muito mais o essencialmente dolorido do mundo suburbano do que a angústia e a frustração de cada uma das personagens. Um palco, aberto em sua totalidade, já feio e decadente (o Teatro Leopoldo Fróes) impunha-se como um elemento a mais, atuando juntamente com os atores, salientando a inexpressividade daquelas vidas, amortecidas pelo vazio do cotidiano. Quanto a Heleny Guariba, discípula de Roger Planchon, essa, criava a sua leitura cênica, "comentando o texto, com o seu universo de signos, dentro de sua própria perspectiva ideológica". (32) Os alunos, educados na intensiva formação individual, instrumentos quando muito de uma orquestra de músicos qualificados, capazes de ler e executar muito bem suas partituras, deveriam mesclar as intenções do autor às do encenador, colocando todos os seus conhecimentos em favor de um novo universo de signos que lhes era apontado. Se, por parte dos alunos surge um grande fascínio pelos dois novos professores, certamente deve ter acontecido o inverso. Provavelmente, não teriam chegado aos bons resultados que chegaram se não tivessem contado com elementos anteriormente preparados. Ali estavam, **revisitados**, como queria Maria José de Carvalho, seus exercícios, os de Aída Slon, de Yanka Rudska, de Hugo Mattos e de Mylène Pacheco.

Nada mais intencionalmente didático, nada mais elaborado dentro da mais sincera disposição de proceder a um exercício interpretativo do que **Luar pela janela**, apresentada para um público diminuto em 1964. Diz Alfredo Mesquita:

Quis escrever, como está indicado, uma peça tchechoviana. Por isso, ela é melancólica, e o mais importante não é o que as personagens dizem, mas o que se sente através das falas. Os diálogos principais definem-se sobretudo como monólogos paralelos. O ritmo procura alternativas: cenas curtas, de movimento, e cenas de duas personagens, longas e lentas. Não se temem as pausas. Elas ajudam os alunos a pesquisar os recursos interpretativos para preenchê-las. (33)

A figura do professor, que acompanhou seus alunos desde o primeiro ano, conhecendo perfeitamente suas deficiências ou qualidades, utiliza-se do dramaturgo e compõe para os futuros atores um trabalho de interiorização, dentro de

uma justa medida, de acordo com suas necessidades e possibilidades.

Economicamente a EAD está no fim. Ressalte-se que nesse particular sua situação nunca foi das mais favoráveis. O sufoco cotidiano – como bem podem testemunhar seus secretários ou secretárias – só se abrandava nos primeiros meses de alguma subvenção valiosa, recebida sempre a duras penas. Na verdade, o diretor contava mesmo com o auxílio de suas irmãs, com a compreensão dos banqueiros e sobretudo com a generosa cooperação dos professores e funcionários que recebiam uma quantia meramente simbólica.

A partir de 1964, as condições tornaram-se calamitosas. Os cheques sacados no Banco (Comércio e Indústria, se não me falha a memória) há muito que ficavam sob a responsabilidade de Alfredo Mesquita, cujas reservas certamente àquela altura já não eram lá muito favoráveis. A pobreza já não conduzia mais à virtude, já não se traduzia nem em simplicidade, nem em despojamento, nem procurava mais a essência do que quer que fosse. O que se percebia mesmo na vida da Escola eram remendos. Professores e funcionários tiravam a custo seu entusiasmo de um idealismo exercitado há anos. Ou a EAD passava a depender de terceiros, ou fechava suas portas.

Foi justamente nessa ocasião que Eddy da Gama e Silva, que idealizara para a USP uma Escola de Artes, tomou conhecimento da EAD. Marcamos um encontro e a apresentei a Alfredo Mesquita. No decorrer da conversa uma idéia foi tomando corpo: se já existia uma Escola de Teatro organizada por que não fazer parte dessa Escola mais ampla, ainda em fase de planejamento?

Não foi fácil a passagem, concluída em 1966 e efetuada, na prática, com a mudança da Avenida Tiradentes para o **campus** universitário, em 1970. É fácil imaginar os obstáculos que se teve de transpor para adaptar a mobilidade de uma entidade particular e sobretudo dedicada à arte dramática, à rigidez burocrática de uma universidade tradicional.

Com tamanhas preocupações descuidou-se certamente do essencial. Substituiu-se o amor dos alunos pela EAD, a falta de caráter de alguns elementos da esquerda e além de tudo os tempos difíceis que atravessávamos: confrontos, experiências pessoais, dolorosas, exigências de um posicionamento definido diante de tanta coisa que ameaçava desmoronar. E quando a violência cultural chegou ao auge, em 1968, o choque foi inevitável. A **tomada simbólica do prédio**, por parte de um grupo mais exaltado, fazia parte de um estado de ânimo irreversível. Esgotado por anos e anos de luta e pelos mais recentes episódios na Universidade, Alfredo Mesquita não suportou o fato. Pena que tudo isso tenha afetado um sério entendimento anterior que permitisse pouco a pouco uma revisão de alguns pontos do sistema de ensino em vigor na Escola. Seria um exagero pensar que se esteve, nesses últimos anos, totalmente alheio às correntes em moda. Muitas das **inquietações** do momento foram abordadas em trabalhos executados por diretores convidados (como pudemos ver), alunos, ex-alunos e professores, mas sem um apoio inteiramente oficial, curricular, que lhes tivesse possibilitado um aproveitamento mais profundo e contínuo. Lamentamos hoje que alguns professores de valor inquestionável não estivessem dispostos a efetuar com calma e sabedoria um estudo sistemático de novas teorias e técnicas teatrais e, com isso, ajudado a direção a passar para a Universidade uma Escola mais moderna e adaptada, histórica e esteticamente, aos tempos que corriam. Isso teria

facilitado a vida profissional dos alunos e tornado a EAD bem mais vigorosa ao se defrontar com a Universidade. Mas — não nos esqueçamos — é bem verdade que todas essas novas abordagens levavam agora a um sério comprometimento de ordem íntima. Não era mais permitido contemplar-se, com olhos puramente estéticos, o teatro que se praticava. Muitos certamente o fizeram, sem maiores dores de consciência. Mas essa atitude era incompatível com a integridade de Alfredo Mesquita.

Desde o instante em que ouviu dos alunos a decisão de entrar em **assembléia permanente** ao invés de ensaiar para os exames, Alfredo Mesquita começou a se preparar para deixar a Escola. Em torno à pessoa do diretor, naquele final de luta, o conforto das presenças amigas: Maria José de Carvalho, Leila Coury, Hugo Mattos, Paulo Mendonça, Mylène Pacheco, Cândida Teixeira, Dorothy Leirner, Pedro Balazs, João Sabiá e os ex-alunos Ruy Nogueira e Silnei Siqueira. Teresa Aguiar, que desde Campinas acompanhava o trabalho do mestre, veio para dirigir dois textos da poetisa Hilda Hilst, ela também uma figura amiga. A última montagem de Alfredo Mesquita foi por coincidência uma peça já feita nos esperançosos e festivos anos 1940, pelo Grupo de Teatro Experimental: **As alegres comadres de Windsor**. Não era comum o diretor da EAD vir ao proscênio agradecer os aplausos. Na derradeira apresentação, instado pelos alunos e pelo público, entrou em cena. Tirou do bolso um lenço e com ele acenou para a platéia.

NOTAS

1. MESQUITA, Alfredo. 'Uma escola de arte dramática em São Paulo'. **O Estado de S. Paulo**, 27 abr., 1948.
2. **Desejo**, de Eugene O'Neill, levada pelo grupo Os Comediantes, na época obedecendo à direção artística de Miroel Silveira, foi classificada em segundo lugar, como a peça mais assistida em 1946, no Rio de Janeiro. O primeiro lugar coube à peça de Paulo Magalhães, **Chica Boa**.
3. 'Dulcina prefere dirigir a interpretar'. **Teatro Brasileiro**, São Paulo (7) : 35-36, maio-jun., 1956.
4. Depoimento às organizadoras deste volume, em 3 abr., 1986, na residência do entrevistado, à Av. Higienópolis, 846, São Paulo.
5. **O Estado de S. Paulo**, 1^o fev., 1948.
6. **O Estado de S. Paulo**, 22 mar., 1936.
7. **O Estado de S. Paulo**, 13 dez., 1938.

8. Depoimento cit. (O GTE – grupo teatral de caráter amador surgira em 1942, quando Irene Smallbones, filha do cônsul inglês, propusera a Alfredo Mesquita unir num único grupo seus esforços teatrais. Ela, apresentando *O soldado de chocolate*, de Bernard Shaw e ele, *À quoi revent les jeunes filles*, de Alfred de Musset.)
9. Depoimento de Armando Pascoal às organizadoras deste volume, em 3 fev., 1987, em sua residência à Rua Paraná, 395 - Jordanésia, SP.
10. Segundo os primeiros alunos, o curso de cenografia não se estendeu por muito tempo. Distribuía-se pincéis e tintas aos alunos e eles – num imenso salão, no alto do Teatro Municipal – faziam seus treinos, misturando tintas e pintando trainéis.
11. Depoimento de Leila Coury às organizadoras deste volume, em 22 de maio de 1986, na residência de Ilka M. Zanotto, à Rua Ampélio D. Zocchi, 160, São Paulo.
12. Depoimento de Armando Pascoal, já cit.
13. 'Escola de Arte Dramática'. **Relatório do segundo ano letivo**, São Paulo, 1949.
14. 'Escola de Arte Dramática'. **Relatório do primeiro ano letivo / 1948**. Indústria Gráfica Cruzeiro do Sul Ltda., São Paulo, 1949.
15. Na verdade, a primeira apresentação pública da EAD foi realizada em 17 de março de 1950, um mês antes da mencionada, com *Dias felizes*, de Claude-André Puget, na cidade de Limeira, São Paulo.
16. PRADO, Décio de Almeida. 'Liliom'. *O Estado de S. Paulo*, 30 abr., 1950.
17. 'Escola de Arte Dramática'. **Relatório do terceiro ano letivo / 1950**. Galvez, Montagna e Cia., São Paulo, 1951.
18. Relatório cit.
19. Depoimento de Geraldo Mateos às organizadoras deste volume, em 21 nov., 1986, na sede da TV-Manchete, à Rua do Russell, 804, Rio de Janeiro.
20. A casa situada à Rua Maranhão, 491 (Higienópolis, SP), ampla, com jardim e quintal, pertencia à família de Domingos Teixeira Leite. Além de todas as comodidades, as jabuticabeiras do quintal ajudavam a amenizar os ensaios, aos sábados e domingos: "(...) aquelas tardes de ensaio, lá na Rua Maranhão, saboreando as jabuticabas do fundo do quintal (...) eram mesmo uma delícia. A gente nem se lembrava de que era sábado ou domingo. (...) A gen-

te se divertia a cem por hora e sabia ao mesmo tempo que estava fazendo algo de que gostava (...)"
(Depoimento da ex-aluna e professora Cândida Teixeira.)

21. Depoimento cit.
22. CELI, Adolfo. 'A Escola de Arte Dramática de São Paulo na **Noite de São João**'. Programa da peça **Arsênico e alfazema**. São Paulo, Teatro Brasileiro de Comédia, jul., 1949.
23. Para maiores detalhes sobre as excursões e suas **conseqüências** (notadamente a de 1964, que percorreu dezessete cidades do estado nos fins de semana, tendo à frente a professora Maria José de Carvalho), ver depoimento dos alunos, neste volume.
24. Depoimento cit.
25. Depoimento cit.
26. Depoimento cit.
27. PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1956.
28. ROSENFELD, Anatol. **A alma boa de Set-suan**. São Paulo, Teatro Popular de Arte, 1958. (Programa.)
29. O prédio construído por Ramos de Azevedo abrigou, a partir de 1900, o Liceu de Artes e Ofícios, cuja finalidade era "formar artesãos e trabalhadores para as oficinas, o comércio e a lavoura". Na década de 1960 era ocupado pela EAD, pela Escola de Belas Artes, por uma pequena loja de objetos fabricados nas oficinas do liceu e por um escritório de venda de hidrômetros. Construção antiga, com muitos corredores e escadas, dispunha de inúmeras salas, um amplo porão e pátios internos. Aliás, a magia do edifício acha-se muito bem descrita nos depoimentos dos alunos ao apontar o **prédio misterioso** como um decisivo cúmplice de seus primeiros momentos de criação.
30. 'Escola de Arte Dramática. **Relatório do décimo-terceiro ano**. Papelaria e Tipografia Nobre, São Paulo, 1961.
31. Depoimento de Maria José de Carvalho às organizadoras deste volume, em 25 de abril de 1986, em sua residência, à Rua Silva Bueno, 1533, São Paulo.
32. GUARIBA, Heleny. 'Teatro e comunicação'. **Teatro Paulista/1968** (Anuário.) Comissão Estadual de Teatro, São Paulo, 1969.
33. **O Estado de S. Paulo**, 22 dez., 1964.

Fomos os primeiros

Paulo Mendonça

Foram trinta anos. De 1950 a 1980, coube a mim lecionar história do teatro na Escola de Arte Dramática de São Paulo. Numa primeira fase, o outro professor da matéria, bem mais categorizado e experiente do que eu, era Décio de Almeida Prado, então crítico de *O Estado de S. Paulo*. Em 1953, quando fui para Paris trabalhar na UNESCO, chegou Sábato Magaldi, crítico do *Jornal da Tarde*. Eu era crítico e redator-chefe da revista *Anhemi*, criada e dirigida por Paulo Duarte, funções que reassumi ao voltar ao Brasil, em 1955. E voltei, também, para o meu posto na EAD.

A escola funcionava no segundo andar do modesto prédio do Teatro Brasileiro de Comédia, na Rua Major Diogo, cedido por Franco Zampari. Éramos um grupo pequeno, coeso, entusiasmado. Girávamos em torno de Alfredo Mesquita, o fundador e animador, a alma verdadeira da EAD.

A Escola de Arte Dramática não resume a biografia do fermento cultural que foi Alfredo Mesquita. Antes dela, no campo do teatro, houve o Grupo de Teatro Experimental, que ele fundou e dirigiu, um grupo amador que, ao lado do Grupo de Teatro Universitário de Décio de Almeida Prado, foram as sementes de renovação do teatro brasileiro, nos anos 1940 e que forneceram a matéria-prima para que Franco Zampari, um pouco mais tarde, pudesse criar a primeira companhia profissional verdadeiramente moderna que tivemos, o Teatro Brasileiro de Comédia. Dei as minhas primeiras aulas na EAD, no segundo ano de existência da Escola.

Recordo-me da longa e íngreme escada que subíamos para chegar às suas modestas dependências, nos altos do TBC. E essa escada ficou, na minha lembrança, como um símbolo das dificuldades, da falta de recursos, da luta obstinada que foi a implantação e a consolidação daquela iniciativa pioneira. Nosso lema era: "Teatro é duro". Nada mais adequado ao ensino do teatro naqueles tempos já distantes, mas que não devem ser esquecidos. 70% da população brasileira tem menos de trinta anos, e 50% tem menos de vinte. A juventude, sobretudo num país jovem como o nosso, tem memória curta. Não é culpa dela. Hoje a EAD está incorporada à Universidade de São Paulo, nos quadros da Escola de Comunicações e Artes. Faz parte da paisagem. Mas é preciso lembrar como tudo começou, prestar atenção a esse passado e honrar quem mais merece homenagens: Alfredo Mesquita.

Quais eram os nossos objetivos? A expressão "elevar o nível do teatro" — melhorar a formação técnica e cultural dos que a ele pretendiam dedicar suas vidas — pode parecer, aos moços de agora, pretensiosa, quem sabe de intenção um tanto elitista. Na época não era nada disso. O nível do teatro precisava mesmo ser elevado, em termos de repertório, de gosto, de mentalidade, de qualidade da maioria dos autores, atores, diretores, cenógrafos, críticos etc. Não pretendo desmerecer o esforço e o talento de muitos que batalhavam nesse

campo antes do aparecimento dos amadores do Grupo de Teatro Experimental e do Grupo Universitário de Teatro, dirigido por Décio de Almeida Prado, e antes que surgisse a Escola de Arte Dramática. Era gente de muita coragem e de muito mérito. Mas estava na hora de mudar, de atualizar os padrões, de ousar, de situar a nossa arte cênica à altura do que se fazia nos centros mais adiantados. Depois viriam as condições para projetar a nossa identidade nacional. Tínhamos, a nos motivar, a histórica temporada da companhia francesa de Louis Jouvet, no início dos anos 1940. E tínhamos de começar pelo começo. Até português, francês e mitologia se ensinava na EAD, ao lado das matérias teóricas e práticas propriamente de teatro. Educava-se o espírito e educava-se o corpo dos alunos. Teatro é duro. Não basta ter jeito, nem mesmo, em certos casos, talento: é necessário saber também desenvolver o que eu chamaria, à falta de melhor expressão, uma consciência teatral ampla e solidamente fundamentada.

Por surpreendente que possa parecer hoje em dia, as matérias teóricas, como a minha, de Décio e de Sábato, tinham prioridade. A formação cultural vinha em primeiro lugar. História do teatro, por exemplo, reprovava logo nos exames do primeiro semestre do primeiro ano. Quem não passasse em **história** era sumariamente cortado. Partíamos do princípio de que, sem uma boa base teórica, os alunos seriam sempre limitados, insuficientes, quando fossem chamados a interpretar determinados textos que implicassem conhecimento de época, dos assuntos discutidos pelo autor, dos diferentes estilos. Quem tenha só jeito ou talento pode até enfrentar uma peça moderna, sem maiores compromissos. Mas como abordar uma tragédia grega, ou um mistério medieval, ou Shakespeare, ou uma comédia de Molière, ou Racine, ou um drama romântico?

Não me lembro mais em que ano foi. Faz muito tempo. Na minha idade, tudo que importa faz muito tempo. Estávamos realizando os exames públicos finais, decisivos, da EAD. Também não me lembro de todos os integrantes da banca examinadora. Adolfo Celi, então diretor no TBC, era um deles. Décio de Almeida Prado era outro. E eu. Não tenho certeza dos demais.

Terminada a apresentação das cenas e dadas as notas preliminares a banca se reuniu, numa sala fechada, para as avaliações definitivas. Ninguém de fora podia entrar, salvo Alfredo Mesquita. Ele quase não participava dos debates entre examinadores, limitando-se a dar esclarecimentos sobre um ou outro aluno, quando solicitado. Surge um problema difícil. Uma moça, que se saíra razoavelmente no exame prático, um pouco antes, estava reprovada em história do teatro, que era a minha matéria. Celi queria que eu aumentasse a nota dela, para que pudesse passar. Eu hesitava, temendo cometer uma injustiça com outros alunos que também havia reprovado na minha cadeira. E a discussão se prolongava, sem que chegássemos a uma conclusão.

Aí Alfredo Mesquita pediu a palavra. Lembrou que, para ele, as matérias teóricas deviam ser prestigiadas, que concebera e criara a EAD exatamente para elevar o nível cultural da nossa gente de teatro, base indispensável para qualquer renovação verdadeira que a Escola pretendesse conseguir. Adolfo Celi cedeu, a moça — que afinal não prometia ser nenhuma Fernanda Monte-

negro — foi reprovada. Este pequeno exemplo dá uma primeira e importante idéia de como Alfredo entendia a função da Escola no nosso meio teatral. Antes de mais nada, educar. Instruir. Atores talentosos, mas despreparados intelectualmente, podem ir até certo ponto, enfrentar peças e personagens até um relativo grau de dificuldade. Daí não passam. Teatro é duro por muitos motivos, o primeiro dos quais porque pressupõe preparo intelectual.

Certa vez, já na USP, quando anunciei aos alunos que íamos começar o curso pelo teatro grego, um deles reclamou: "Por que não começamos por Brecht?" Brecht estava furiosamente na moda. Perguntei a razão daquele interesse ansioso por Brecht. O aluno respondeu: "Porque ele era antiaristotélico". Aí foi a minha vez de perguntar: "Você conhece Aristóteles e sua teoria sobre o teatro?" O aluno admitiu que não tinha nem a mais vaga noção a respeito. Observei então que seria talvez difícil entender Brecht, no seu antiaristotelismo, sem saber a que se referia aquele 'anti'. Temo não ter convencido o meu interlocutor, mesmo porque as razões dos brechtianos militantes eram outras, políticas. Os jovens são assim mesmo. Brecht era o presente, quem se importava com Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, perdidos nas brumas de vinte e cinco séculos atrás? Quem não é revolucionário aos vinte anos será provavelmente um canalha aos quarenta, já dizia Bernard Shaw. Os gregos são os antigos. E num país onde 70% da população tem menos de trinta anos, ninguém quer se ocupar dos antigos. Aproveitei para contar o caso de Bertrand Russell, que ponderava que os gregos haviam pensado primeiro tudo o que nós continuamos a pensar até hoje. Portanto, nós não somos mais do que os portadores das idéias gregas envelhecidas de vinte e cinco séculos. Os modernos eram eles, nós os antigos. E começamos o curso pelos gregos.

Na EAD a preocupação com as coisas básicas era tamanha, que os alunos, na parte prática, só principiavam a representar, a fazer cenas e peças, no terceiro e quarto anos (no começo, o curso era de quatro anos; depois passou para três). Antes disso, eram os longos exercícios para educação da voz e do corpo, com aulas de expressão corporal, esgrima, declamação de todos os tipos, disciplina da respiração etc. Afinavam-se os instrumentos: tocá-los em conjunto viria mais tarde.

No meu tempo, a EAD mudou-se duas vezes: antes de instalar-se na Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira, onde está, fomos para uma casa alugada na Rua Maranhão, perto da esquina da Avenida Angélica. (Hoje no lugar há um prédio de apartamentos.) A garagem, no fundo do quintal de jabuticabeiras, foi transformada em teatro.

Não se pode escrever sobre a 'fase heróica' da EAD sem uma referência toda especial ao clima, ao ambiente da casa. Para os alunos, além do trabalho (Teatro é duro!), era uma espécie de clube, para onde convergiam espontaneamente mesmo quando não havia aulas ou ensaios, nos sábados e feriados. Aqui, uma vez mais, entra a personalidade de Alfredo Mesquita, que transformou a Escola numa fraternidade, num ponto de reunião, no segundo lar das moças e rapazes inscritos no curso.

Era um clima de casa da gente. E convém notar que Alfredo Mesquita, espírito inspirador dessa fraternidade, tinha muito pouco de 'democrata', no sentido corrompido, demagógico, que a palavra tem hoje. Pelo contrário, era

um autoritário; a Escola, em todos os seus aspectos, refletia a vontade dele. O seu gênio de educador estava em saber o que queria — em exigir o que queria — e ao mesmo tempo motivar os alunos, uni-los, torná-los membros de uma mesma família, solidários e alegres, livres e disciplinados, uma disciplina espontaneamente consentida, eu diria oferecida. Com exceção de Douglas Redshaw, com seu Instituto de Letras Inglesas, não conheci outro mestre com essas qualidades. “Teatro é duro” era o nosso lema. Na EAD, sob a batuta do Alfredo, era mesmo. Mas ninguém reclamava, todos remavam na mesma direção. Porque queriam.

E se houve uma ‘fase heróica’, essa se deve ao interesse, à dedicação dos alunos. Para a quase totalidade deles, não era fácil. Gente de poucos recursos; que trabalhava o dia inteiro em outras ocupações e à noite seguia as aulas até depois das onze. Muitos moravam longe, até fora da cidade. Tinham de pegar duas ou três conduções e mesmo trem. Chegavam em casa de madrugada e de madrugada se levantavam, para estar na hora nos diferentes empregos. Varavam o dia e, ao escurecer, apareciam na Escola com uma disposição de ferro. Tomavam a sopa, que Alfredo Mesquita fornecia gratuitamente — precário substituto do jantar — e às sete e meia estavam nas classes, sérios, empenhados, respondendo chamada, prontos para tudo. As moças, muitas vezes, esbarravam na incompreensão das famílias — teatro não era atividade que todos considerassem respeitável — e tinham de inventar pretextos e justificativas para o que faziam à noite até altas horas. Houve casos terríveis de conflitos familiares, mas, na maioria deles, a vontade de aprender teatro acabava prevalecendo a despeito da honestidade de pais irredutíveis, mães assustadas e irmãos mais velhos machistas.

Estimulavam-se a criatividade, a liberdade, mesmo a irreverência dos alunos. A cada aniversário da Escola havia um *show*, em que os professores não se metiam e de cujas brincadeiras eram o principal objeto. O meu amor pelo futebol e a minha condição de torcedor do São Paulo F.C. foram motivos de muitas gozações nesses *shows*. Mas sem derrapadas de gosto, numa atmosfera de amizade. Os professores eram muito próximos dos alunos, a convivência, dentro dos limites da educação, extremamente cordial. E isso nos prendia à EAD, porque trabalhávamos sem ganhar nada, “por amor à arte”.

Muitas figuras de projeção no teatro profissional nos ajudavam, ganhando pouco, pelo prazer da coisa, dando aulas, dirigindo espetáculos, participando das bancas examinadoras. Não me seria possível, passado tanto tempo, mencionar todos os nomes. Mas me lembro de Cacilda Becker, de Ziembinski, de Adolfo Celi, de Ruggero Jacobbi, de Alberto D’Aversa e devo estar esquecendo outros igualmente importantes. Minha memória, aos sessenta anos, começa a me pregar peças. Eu mesmo dirigi *Onde a cruz está marcada*, de Eugene O’Neill, com meu amigo Juca de Oliveira no papel principal e Mônica Pacheco e Chaves, que andou pela União Soviética, estudando balé, depois se casou e mudou-se para o Recife.

Alfredo Mesquita tinha grande preocupação com a qualidade do repertório. A Escola lançou no Brasil peças de vanguarda, como *Esperando Godot*, com Emmanuelle Corinaldi e Luiz Eugênio Barcellos nos papéis dos dois mendigos de Beckett. Apresentávamos também peças clássicas, como Molière, tragédias

gregas, como **Os persas**, de Ésquilo, dramas e comédias do repertório nacional. Até em Shakespeare nos aventuramos, montando **Macbeth**, quando pela última vez pisei o palco como ator, ao lado de Aracy Balabanian, uma Lady Macbeth tão perfeita que foi repetidamente aplaudida em cena aberta, nos teatros por onde andamos em São Paulo, Santos, Belo Horizonte e, se não me engano, Rio de Janeiro.

A EAD não se restringia a formar atores. Tínhamos curso de dramaturgia, do qual saiu, entre outros, Lauro César Muniz, e revelamos, embora ele fosse do curso de ator, Jorge Andrade, que me acompanhou por vários lugares, como o setor de teatro da Comissão do IV Centenário de São Paulo e a redação da revista **Realidade**, da qual eu era diretor e ele editor de texto e autor de alguns perfis inesquecíveis. Um amigo muito querido que perdi e que me faz muita falta.

Cito nomes, mas, na verdade, não quero citar, porque não devo omitir ninguém. E falar de todos, mesmo ficando nos que fizeram carreiras brilhantes, está além das minhas forças. Foram trinta anos. E já faz mais de cinco que parei. Mas o prestígio de ter pertencido à EAD se manifesta atualmente, para mim, de uma maneira curiosa: às vezes estou vendo televisão, com minha neta mais velha, e numa novela ou num anúncio aparece um rosto conhecido. Digo então: "Esse (ou essa) foi meu aluno". E percebo que a menina fica envaidecida deste avô tão importante... Uns tempos atrás, saindo de um restaurante, ela puxou a minha mão e sussurrou: "Sabe quem está aqui? A Charlot". Era Fernanda Montenegro, cuja personagem, numa novela de sucesso no momento, se chamava Charlot. Voltei e apresentei minha neta, que também se chama Fernanda, à Fernanda Montenegro, que não foi minha aluna, mas que vi brilhar, pela primeira vez, em **A moratória**, de Jorge Andrade. Foi no dia da minha chegada de Paris, ao cabo de dois anos de ausência. Jorge Andrade passou pela minha casa, a família estava toda reunida, mas ele insistiu: "Você tem de vir comigo". Larguei a família e lá fui para o Teatro Maria Della Costa, se bem me lembro, para uma das experiências teatrais mais gratificantes que jamais tive. O fato de eu conhecer Fernanda Montenegro e de considerá-la, de longa data, nossa primeira atriz, consagrou definitivamente o meu valor junto à minha neta... Sempre a EAD na origem de tudo.

E os diretores formados pela Escola? Lembro-me de José Renato, ainda nos tempos dos altos do TBC, fazendo as primeiras experiências de 'teatro de arena', no Brasil, com **O demorado adeus**, de Tennessee Williams. Também os premiadíssimos Celso Nunes e Silnei Siqueira. E os críticos, como Ilka Zanotto e Jefferson Del Rios? E os alunos que viraram professores, como Cândida Teixeira? Esta enumeração, sumarássima, iria longe.

Não vou citar os nomes dos professores que começaram a EAD com Alfredo Mesquita. Vejo-os todos como um grupo, um núcleo solidário, um foco irradiador de inteligência, de conhecimentos, de fidelidade desinteressada, de competência. Estão todos juntos na minha cabeça, como um retrato só. Éramos irmãos naquele esforço inicial. E quem foi irmão, um dia, continua irmão pela vida afora. Perdi contato com alguns, com outros encontro de vez em quando. O retrato não precisa de legenda. Quem sabe uma frase, carregada de justa

vaidade: "Fomos os primeiros". Cada um dos que lerem estas linhas saberá do que estou falando. Não é preciso explicar nada.

Se tudo era tão bom, tão bonito, por que parei? Digamos que foi um processo cumulativo, iniciado com a incorporação à USP. A Escola mudou, como não podia deixar de mudar. Não culpo ninguém. As coisas são assim mesmo. Talvez eu tenha mudado também, deixado de acompanhar os tempos, não importa. Minha contribuição estava dada e o meu futuro havia ficado para trás de mim. Conto apenas a gota d'água da resolução final. Estávamos, em classe, discutindo o meu critério de avaliar o aproveitamento dos alunos. Havia uma aluna, bastante amalucada, que exercia visível liderança na turma. Ela declarou que não gostava do meu critério, que na verdade não gostava de critério nenhum. Respondi que sem nenhum critério seria o caos. E ela retrucou: "O que o senhor tem contra o caos?" Explodiu uma gargalhada geral. Olhando aqueles jovens, que riam convulsivamente, aprovando a pergunta, percebi que não sobrava um vestígio sequer da EAD que eu conhecera e ajudara a formar. Estávamos em outro mundo. Naquele instante, decidi pedir demissão.

Alfredo Mesquita, que havia sustentado a EAD do seu bolso na fase de Escola particular, saiu antes. Não tendo mais recursos, passou a EAD à USP, foi nomeado diretor, mas já não era para ele a mesma coisa. Não era mais, nem podia ser, a Escola com que sonhara. E se houve homem, nessa vida, que só fez o que quis, não por capricho, mas por coerência interior, esse homem foi Alfredo Mesquita. Não podendo mais trabalhar como entendia, retirou-se. A EAD perdeu, a USP perdeu, perdeu o teatro, perdemos todos nós.

Mais atrás, usei a palavra 'clima'. Não se poderia ter a plena dimensão de 'fermento' da personalidade e da ação de Alfredo Mesquita sem mencionar a revista **Clima**, fundada e dirigida por ele, em cujas páginas se projetaram os jovens intelectuais do momento, quase todos originários da Faculdade de Filosofia, nomes como Antônio Cândido, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Barros Pinto, Antônio Lefèvre, Décio de Almeida Prado e outros. A mola propulsora, uma vez mais, era Alfredo Mesquita. Outra revista, infelizmente de vida curta, que ele tentou, foi **Teatro Brasileiro**.

Na época da ditadura de Vargas, Alfredo passou por apertos financeiros. E abriu, na rua Marconi (zona central de São Paulo), a livraria Jaraguá, que ainda existe, transformada em papelaria. Na parte da frente da loja, a livraria. No fundo, uma encantadora sala de chá. E imediatamente a Jaraguá se transformou num ponto obrigatório de encontro de intelectuais e artistas, mais um centro irradiador de inteligência, de sensibilidade e de cultura que São Paulo deve e deverá sempre a Alfredo Mesquita. Fermento. Há uma peça de Alfredo — **Heffman** — encenada pelo GTE, em que a figura principal é justamente um 'homem fermento', que, ao se ligar a um grupo de jovens que não sabiam ao certo que rumo dar às suas existências, esclarece-os, orienta-os e depois vai embora, missão cumprida. **Heffman** é mais do que um estimulador de sonhos: é um viabilizador de sonhos. É bem possível que Alfredo, até mesmo sem ter consciência disso, estivesse pensando em si mesmo. Não saberemos nunca, nem ele confessaria se fosse o caso.

O sonho acabou. Alfredo Mesquita está morto. Ia fazer 79 anos. A vida continua, como convém, mas continua empobrecida. Alfredo não parece ter percebido que a morte andava por perto. Tinha planos de viagens, de mais livros a escrever, dos quais falou enquanto esteve lúcido. Professor, diretor de teatro, escritor, Alfredo deixa mais de uma dezena de livros — peças, contos, romances, relatos de viagem —, entre eles talvez o melhor livro para crianças escrito neste país: *Sílvia Pélica na Liberdade*. Não sei de criança que o tenha lido, até agora na geração dos meus netos, que não fique deslumbrada.

Tive quatro 'gurus' na minha vida, três dos quais já estavam na parede de retratos dos meus mortos tutelares, ao lado de minha mãe: meu pai, Paulo Duarte e Paulo Carneiro. Agora está lá também, olhando para longe, com seus olhos azuis, Alfredo Mesquita. Quem vos escreve é um órfão total que, como Próspero, a personagem central de Shakespeare, em *A tempestade*, vos confessa: de cada três pensamentos meus, um é sobre a morte.

Como saber se um homem foi feliz, sentiu-se realizado? Se ainda pudessemos fazer essas perguntas a Alfredo, desconfio de que a resposta seria negativa. Contraditório, complexo, múltiplo, não creio que a paz interior tenha sido sua companheira constante. Mas ele teve a sorte, que raramente acontece, de assistir em vida ao reconhecimento público dos seus méritos. Seus alunos, seus amigos e amigas, nunca o abandonaram. E as homenagens de que foi objeto, se não o pacificaram, o comoveram profundamente. Só que ele não sabia mostrar emoção. Guardava-a para si, por trás de um escudo de ironia. Era uma das suas contradições, que nunca soube resolver.

Este depoimento foi extraído de dois artigos do autor sobre a EAD: "Lembranças avulsas da EAD" in *Escola de Arte Dramática — 48/68 — Alfredo Mesquita*, São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura/ Fundação Padre Anchieta, 1985 e "O teatro segundo Alfredo Mesquita" in *Folha de S. Paulo*, 04.12.1986. (N.O.)

Alfredo Mesquita e sua EAD

Sábato Magaldi

Não posso dissociar um depoimento sobre Alfredo Mesquita e a Escola de Arte Dramática dos motivos que me levaram a ser um de seus colaboradores. Na raiz de minha decisão estava a idéia generalizada, entre os jovens habitantes do Rio, de que São Paulo se tornara, a partir do início da década de 1950, a meca do teatro brasileiro, e seria fundamental assumir o papel de um dos protagonistas de sua História.

Eu estudava estética, psicologia e história da arte, na Sorbonne, no ano letivo de 1952/53, quando Alfredo Mesquita me ligou aos destinos da EAD. Incumbiu-me de indicar um professor de interpretação e, depois de consultas a Jean Vilar e Gabriel Marcel, surgiu naturalmente o nome de Luís de Lima, mímico de prestígio consolidado, que tinha a vantagem suplementar, como português, de falar o nosso idioma. Já então Alfredo me convidou para lecionar história do teatro, de início substituindo Paulo Mendonça, que ocuparia, durante dois anos, cargo de dirigente na UNESCO.

Obtido o certificado escolar, retornei ao Rio, apenas para conseguir a transferência do emprego público e providenciar a mudança de cidade. Sem dúvida, fui precipitado, porque abandonei uma situação de prestígio, como crítico do *Diário Carioca*, em troca de trabalho semelhante na revista *Anhembí*, de que logo me desliguei, e de um lugar de redator em *O Estado de S. Paulo* onde a princípio não estava ligado ao teatro. Mas a perspectiva de dedicar-me ao magistério superava as demais inconveniências.

Para mim, era o encontro de uma vocação. E a possibilidade de sistematizar os conhecimentos, ainda muito dispersos. Tinha consciência de que só se aprende profundamente uma disciplina no momento em que se passa a discutí-la, em sala de aula. Os conceitos se organizam, a necessidade de ser claro, para os alunos, dissolve os enunciados nebulosos. Sem simplificações, os temas se compartimentam. Estabelecem-se os vínculos entre a Comédia Nova grega, a romana, a molieresca e a moderna, dentro de sólido sistema. A História fica orgânica.

Um autodidata em teatro, percebia lacunas por todos os lados. Lembro-me de que precisei dar uma aula sobre *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca. Terminei o preparo na hora de chegar à Escola. O método de ensino se forjou na prática. Não via sentido em acompanhar os passos dos livros didáticos ou das súmulas históricas. A curiosidade me obrigava a ler a obra completa dos dramaturgos. Aos poucos, devorei todas as peças de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Aristófanes, Plauto, Terêncio, Sêneca, Molière, Corneille, Racine, Shakespeare... até chegar aos atuais. Os cursos eram forçosamente monográficos, para conciliar o aprendizado do professor com a transmissão. O interesse das classes correspondia ao meu mecanismo interior, afastando o mero resumo de dados.

As circunstâncias criaram procedimento idêntico em relação ao teatro brasileiro. O Itamarati convidou-me para escrever um trabalho sobre o nosso movimento cênico, para divulgação no exterior. Esqueci os limites da tarefa e levantei toda a bibliografia disponível, na ocasião. Resultou do estudo um livro e a proposta, imediatamente aceita por Alfredo Mesquita, de se acrescentar ao currículo da EAD a disciplina da história do teatro brasileiro, que ministrei. A Escola sempre foi aberta a todas as experiências.

Creio que a EAD refletiu, em grande parte, a personalidade de Alfredo Mesquita. Ela foi a sua obra, a consubstanciação de um destino. Não pretendo fazer "psicanálise ao alcance de todos" buscando explicações para a biografia de Alfredo. É impossível, porém, não observar que ele se encontrou nela, realizando-se na plenitude.

A inquietação intelectual não se satisfazia na superficialidade de grã-fino, que marcou a juventude. A saudosa Livraria Jaraguá seria quase um prolongamento dessa fase. A literatura não trouxe satisfação ampla, quer no conto, quer na dramaturgia. Alfredo conhecia os seus horizontes, como encenador: formara-se na fase de respeito ao texto, que ainda não reivindicava a autoria do espetáculo. Ao lado de Ziembinski e dos italianos sentia-se tímido. Por outro lado, observara, há muito, que os problemas básicos do teatro, em São Paulo, se prendiam à falta de formação escolar, a partir dos atores. Caçula entre irmãos plenamente realizados, que ampliaram o poderio de **O Estado de S. Paulo**, e não participando da direção da empresa jornalística, era natural que, a certa altura, buscasse um espaço próprio onde tivesse importância incontestável. Alfredo descobriu a sua vocação autêntica ao criar e dirigir a Escola de Arte Dramática.

Ele não era rico, a ponto de sustentar sozinho a instituição. Debatia-se mesmo, às vezes, com problemas financeiros. Recebeu ajudas, tanto de entidades, por meio de convênios, como da Fundação Carolino da Motta e Silva (nome de um cunhado), que assegurava a sopa diária de alunos. As colaborações, fossem elas valiosas, não descaracterizaram a função de verdadeiro mecenato, exercido por Alfredo. Além de dedicar-se em tempo integral à Escola, desembolsando quantias, que tapavam os sucessivos buracos, seu prestígio assegurou a cessão de locais, como salas do TBC ou as ótimas dependências do Liceu de Artes e Ofícios, na Avenida Tiradentes.

Sempre me impressionou muito bem o espírito profissional da Escola, distante de qualquer diletantismo. Não se transigia com aqueles que escorregassem nos objetivos, desinteressados de fazer do teatro seu único valor. Todos respeitávamos demais os alunos que transformaram a Escola em prolongamento da própria casa. Lembro-me de um grupo que vinha, diariamente, de Santo André, enfrentando sacrifícios imensos. Não havia distinção de classes — poucos lugares enaltecera, como a EAD, a democracia do talento. Se alguém se der o trabalho de analisar o regulamento da Escola, concluirá que cada artigo nasceu do propósito de evitar deslizamentos. Imperava o coletivo, com menosprezo de qualquer forma de egoísmo. A disciplina férrea construía, já nos bancos escolares, uma ética superior do teatro, sem a qual não existe arte.

Alfredo não se deixou obscurecer pelos descaminhos do cotidiano profissional. O repertório dominante, nas companhias, oscilava entre múltiplas características. O programa da EAD instituía uma diretriz segura, atribuindo função

privilegiada à atividade cênica. Na década de 1950, o Governo precisou inventar a chamada Lei dos 2x1, para que os elencos percebessem a existência do repertório brasileiro. Nesse quadro desfavorável, Alfredo apresentou Martins Pena, José de Alencar, Lygia Fagundes Telles, Roberto Freire, José de Anchieta, Renata Pallottini (também adaptando Guimarães Rosa), Machado de Assis, Jorge Andrade, França Júnior, João Bethencourt, Zora Braga, Domingos de Oliveira, Abílio Pereira de Almeida, Lauro César Muniz, Néelson Rodrigues, Luiz Marinho, Coelho Netto, Hilda Hilst, Francisco Martins.

Se os cartazes profissionais sempre se mostraram arredios aos clássicos, a EAD fez questão de divulgá-los. Em vinte anos, os exames públicos somaram número inacreditável de obras-primas assinadas por Aristófanes, Molière, Tennessee Williams, Brecht, Pirandello, Thornton Wilder, Tchekhov, Feydeau, Lady Gregory, O'Neill, García Lorca, Paul Claudel, Courteline, Crommelinck, Goldoni, Kleist, Jarry, Calderón, Fernando Pessoa, Shakespeare, Ésquilo, Garrett, Musset, Bernardo Santareno, Gil Vicente, Cervantes, Strindberg e vários outros.

Na década de 1950 começou a impor-se, a partir da *rive gauche* de Paris, a vanguarda teatral, denominada mais tarde, por alguns de seus representantes, por causa da visão do mundo e da linguagem a ela correspondente, teatro do absurdo. Espectador dessa tendência, Alfredo incorporou-a à EAD, encenando sucessivamente Kafka, Prévert, Schehadé, Beckett, Tardieu, Ionesco, Albee, Ghelderode, Obaldia, Boris Vian, Pinter, Brendan Behan, Nathalie Sarraute, John Arden. Quantas agremiações poderão vangloriar-se de repertório tão expressivo? Os atores se exercitaram nas mais variadas escolas, estilos e movimentos, enfrentando sem medo a realidade do profissionalismo. Não será exagero mencionar a preocupação de fornecer o mais completo aparelhamento cultural, para que nenhuma iniciativa, na vida prática, se oferecesse como surpresa.

Alfredo sabia que a formação de atores não esgotava as necessidades do teatro. Por isso criou os cursos de cenografia, indumentária, dramaturgia e crítica. Era a Escola entrando no domínio superior, segundo, mais tarde, veio determinar a legislação específica. Nesse rol, não se encontra o curso de direção. Alfredo via-o sob uma ótica especial, que pode parecer estranha hoje, mas tinha suas razões naquele tempo. Para ele, só se justificava aventurar-se na direção quem dominava a fundo o desempenho. O encenador precisaria, antes, concluir as disciplinas de interpretação. E tomar a sua especialidade como uma espécie de Pós-Graduação, de preferência na Europa.

Haveria nesse ponto de vista mentalidade colonizada? Não cabe esquecer que Alfredo fez toda sua formação cultural na França, de onde, até a primeira metade do século, vinha a maioria dos modelos. Seus depoimentos sobre as antigas companhias brasileiras, formadas com base na hegemonia absoluta do primeiro ator, nunca deixaram de ser contundentes. Ele pensava que, até o advento de Os Comediantes e dos elencos amadores paulistas, entre os quais o seu Grupo de Teatro Experimental, nosso palco se encontrava em melancólico atraso, em face do que se fazia de melhor na Europa. Os mestres de Alfredo foram Copeau, Dullin, Jouvet. Ele queria aprendizado semelhante para os alunos.

Acontece que a Segunda Guerra Mundial mudou radicalmente o panorama anterior. Foragido do nazismo, que invadiu seu país natal, o polonês Ziem-

binski veio aqui aportar. Vários italianos, céticos a propósito da recuperação européia, quiseram fazer do Brasil sua nova pátria. Entre eles, os encenadores Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri e Alberto D'Aversa, e os cenógrafos Aldo Calvo, Bassano Vaccarini, Mauro Francini, Tullio Costa e Gianni Ratto, que entre nós se dedicou também à direção. O belga Maurice Vaneau permaneceu em São Paulo, atraído pela admirável promessa que era o Teatro Brasileiro de Comédia.

Os jovens brasileiros aproveitaram a experiência dos europeus, tornando-se, em alguns casos, até seus assistentes. Vivenciaram o amplo processo de renovação do espetáculo, empreendido pelos Comediantes, pelo TBC e pelas companhias deles desentranhadas. A tecnologia transferiu-se para cá, sem necessidade de aprendê-la nos centros estrangeiros. Criamos estilo nosso, que absorveu ainda outras conquistas, mas se exprimia em linguagem adulta. Nas últimas décadas, certamente, Alfredo conceberia de outra forma um curso completo de teatro.

O certo é que a EAD, modesta ou não, tornou-se o maior celeiro do nosso palco. Pelos seus bancos passou a maioria dos profissionais — intérpretes, cenógrafos, figurinistas, diretores, críticos e professores. A influência estendeu-se ao cinema e à televisão. Estudar na Escola não significava o cumprimento de exigência legal, para ter o ingresso no profissionalismo. De acordo com o exemplo de Alfredo Mesquita, participar da EAD representava o encontro da paixão. Que foi, para ele, a passagem de sua criatura para a Universidade? Ele gostaria de tê-la transferido pronta, resolvidos os ajustes que reputava necessários. Mas, sem contar a onda de rebeldia que abalou todas as instituições, em 1968, não era mais possível manter um estabelecimento privado de ensino de teatro. Os custos não poderiam ser suportados por nenhum bolso particular. Ou a USP absorveria a EAD ou ela teria decretada a sua morte.

À compreensível melancolia que se sucedeu ao processo de transferência para a Universidade, alimentada ainda pelas rupturas estéticas havidas no palco, Alfredo Mesquita substituiu aos poucos uma visão serena dos acontecimentos. Conduzido por fiéis amigos, voltou a freqüentar o teatro, não recusando aprovação ao que lhe parecia de boa qualidade. Nos últimos anos de vida, não lhe faltaram homenagens retumbantes, em carinhosa consagração. Intimamente, ele sabia também que, não obstante a burocracia universitária, que procura emascarar todo esforço de criatividade, a Escola de Arte Dramática, anexa à Escola de Comunicações e Artes, prossegue a trajetória por ele implantada.

Gostava Alfredo Mesquita de afirmar que a renovação teatral brasileira se vinculava aos nomes do animador Pascoal Carlos Magno, do diretor Ziembinski e do empresário Franco Zampari. Hoje em dia, ninguém duvida que ele enriquece essa constelação, na qualidade de educador.

A formação do ator

Mariângela Alves de Lima

Je pense, moi, qu'il faut les éduquer, mais non point exclusivement dans la pratique de leur spécialité, et même on point tant pour le raffinement de leur technique que pour un développement harmonieux et l'acquisition progressive de toutes les connaissances de leur art, puisées aux plus nobles sources. Seule une culture générale leur restituera les hautes qualités humaines et la dignité du nom d'artiste.

Jacques Copeau

Em todas as declarações feitas oportunamente, ou rememoradas para esta publicação, há o argumento de que a Escola de Arte Dramática de São Paulo foi instaurada e concebida em um momento em que era preciso construir um teatro brasileiro moderno. Como em todos os momentos em que a arte se transforma, a constituição do fato artístico novo vem colada a uma necessidade de didatizar essa nova experiência, de fazer da arte, ao mesmo tempo, um objeto de fruição e de ampliação da consciência do público sobre a totalidade do fenômeno artístico, considerado na sua forma e na sua função.

Por essa razão a EAD é quase simultânea à formação do Teatro Brasileiro de Comédia. A companhia teatral e a Escola têm um lugar de origem comum. São idealizadas pelo mesmo grupo de intelectuais e artistas que trafegam entre esses dois empreendimentos em um esforço coordenado para transformar, ao mesmo tempo, a produção cênica, o artista e a percepção do público. A mútua concordância entre os objetivos básicos da nova escola e da nova companhia se expressa nas diferentes falas de seus criadores: tornar acessível à cena brasileira os grandes textos da dramaturgia universal na sua diversidade, aperfeiçoar os recursos técnicos de todos os elementos de composição do espetáculo, da interpretação à cenografia e, sobretudo, conceber a obra teatral como uma totalidade interpretativa onde será impossível percebê-la como uma soma de partes. Em consonância com o modo predominante de produção teatral europeu desse período, a totalidade se alcança através da visão unificadora de um diretor.

É preciso considerar que, em 1948, o panorama teatral que se deseja transformar apresenta dois pontos críticos que a EAD e o TBC tentarão contrastar. Em sua grande maioria as companhias em cena apresentam um repertório descontínuo, motivado pelo hábito de pôr em cena determinados gêneros. Os textos artisticamente ambiciosos são ainda raros. Já existem algumas companhias com um projeto artístico definido, com uma idéia clara da função cultural do teatro, mas são minoritárias. Dulcina de Moraes com a sua Temporada de Arte, os Artistas Unidos, sob a direção de Henriette Morineau e as experiên-

cias amadoras do Teatro do Estudante e de Os Comediantes (posteriormente profissionalizado) prefiguram uma forma de fazer teatro que a EAD e o TBC pretendem consolidar em São Paulo.

O outro ponto de desgaste do teatro profissional é, segundo o diagnóstico de Alfredo Mesquita,(1) o espaço privilegiado que o primeiro ator das companhias desempenha na concepção do espetáculo. Essa organização que permite ao ator sobressair-se do contorno da personagem transforma o texto em suporte da evolução do ator. Mesmo as companhias que já possuem o seu projeto artístico definido repousam por vezes no desempenho do primeiro ator, uma vez que não dispõem de um elenco homogêneo. Como contrapartida Alfredo Mesquita propõe uma escola para formar atores que possam inscrever-se em um projeto artístico e não prevalecer sobre ele.

Paradoxalmente, a EAD foi criada para fazer descer o ator do seu pedestal mítico e para dar-lhe, em troca, o estatuto de intérprete. O palco não deve ser o lugar onde se exhibe a individualidade do talento, mas o lugar onde se exerce um ofício. Diminuindo a visibilidade do ator a escola de atores pretende ampliar a visibilidade do seu trabalho. E para construir um trabalho que ultrapassa a mera auto-expressão, esse ator em perspectiva tem a obrigação de relacionar-se criticamente com todas as etapas de construção do espetáculo, desde a concepção até a sua tradução por meio de técnicas artesanais.

A formação desse ator não é, portanto, para um teatro existente. Pressupõe a transformação de todo o modo de produção teatral uma vez que esse ator, consciente da integridade da obra cênica, só poderá contracenar com outros atores igualmente conscientes do peso significativo da réplica.

A base que dá origem à pedagogia da EAD é, portanto, a idéia de **ensemble**, que se traduz, ao longo do tempo, em diferentes práticas de ensino. Para funcionar em conjunto, responsável por uma interpretação, é preciso que o ator equilibre o preparo técnico e um treino intelectual capaz de atender às exigências de concepção da obra.

No momento em que a EAD faz a sua convocação para a primeira turma ainda não existe em São Paulo um teatro que comprove a viabilidade desse projeto. A formação do ator se faz ainda dentro do palco, a cada espetáculo, no ensaio e nas coxias. Os guardiães desse conhecimento são os atores mais velhos, transmitindo seus recursos pelo método da repetição e do acréscimo da sua própria experiência. A escola é o próprio palco e, nesse sentido, as companhias são pequenas corporações de ofício que ensinam, quotidianamente, de acordo com a necessidade específica do texto que vai entrar em cena. Essa forma de aprendizagem através do convívio, sedimentada por uma afinidade econômica (na medida em que o ator iniciante pode aliar o trabalho remunerado à aprendizagem), tem seu poder de atração inegável para quem deseja iniciar-se no ofício. Embora as companhias, em geral, não se pautem por uma reflexão artística aprofundada, há um repertório de conhecimentos técnicos, que podem ser transmitidos com relativa rapidez, através desse contato quase familiar, que resolve não a formação intelectual do ator, mas os problemas diários e mais prementes da representação.

A tarefa programática da Escola de Arte Dramática, nesse primeiro momento, é conseguir implantar, além de uma pedagogia específica, uma concepção idealizada da formação do ator como artista e artífice, formação que só pode realizar-se em um prazo relativamente longo e resguardada da urgência de colocar imediatamente a produção do ator no mercado da arte.

É preciso fazer compreender ao jovem aspirante que há uma determinada forma de arte (que ele ainda não pode experimentar como espectador) que só pode ser produzida depois de um longo período preparatório, quando ainda não se faz arte. Quando a Escola começa, convive com a atração que as companhias profissionais exercem sobre os jovens, prometendo uma profissionalização mais rápida e acenando com a possibilidade imediata do exercício sobre o palco.

Enquanto a educação informal, que se processa efetivamente no interior das companhias, objetiva a manutenção de um *métier*, a Escola de Arte Dramática tem que esclarecer a sua diferença para estabelecer um diálogo com os seus candidatos. Não é uma escola que ensinará os atores a executar um teatro existente, mas que intenciona preparar pessoas para um outro tipo de teatro. Em tese seus alunos estarão capacitados para interferir, criativamente, na transformação estética do panorama teatral. Há em curso um projeto pedagógico que ultrapassa a esfera da execução.

Há uma idéia do teatro e um delineamento inicial dos princípios pedagógicos que devem reger o programa da Escola. A definição do programa do curso e das práticas pedagógicas correspondentes se fará progressivamente, às vezes por ensaio e erro, às vezes por uma análise que confronta as práticas e os resultados obtidos.

Inicialmente o corpo docente tem identificação absoluta com a idéia de teatro que preside à constituição da Escola. Essa idéia, entretanto, é mais nítida do que a definição das práticas necessárias para atingir os objetivos da Escola. Alfredo Mesquita e Décio de Almeida Prado possuem a experiência fecunda, mas intermitente, do amadorismo. O primeiro currículo mostra que a formação teórica e técnica que a EAD pretende proporcionar é muito ampla em relação ao tempo de duração do curso.⁽²⁾ Mas há, desde esse primeiro currículo, uma postura metodológica que permanecerá inalterada durante toda a administração de Alfredo Mesquita. Basicamente, os programas dos cursos aliam o estudo genético das formas dramáticas a uma interpretação de ordem estética dos elementos de composição das obras. As informações de natureza histórica sobre os períodos e sociedades em que se produziram determinadas obras retornam e se fundamentam na análise minuciosa do próprio texto teatral. É em torno desse eixo constante que se alinham os diversos subsídios técnicos de que o ator necessita, para realizar esse universo que circunda o texto teatral.

É um método que opera sobre o aluno da mesma forma que a idéia de teatro que lhe dá origem deve operar sobre o espectador: ampliando as fronteiras intelectuais e aguçando a sensibilidade para que, tanto o ator como o público, se tornem aptos a entrar em contato com a diversidade das formas contemporâneas de arte. Nesse método vivem, com igual peso, a noção do enrai-

zamento da arte na História e a autonomia do objeto estético em relação ao tempo e ao espaço em que se originou. A realidade última com que o aluno se defronta, em todos os cursos, é a do texto teatral, da obra de arte apresentada como decantação de toda a informação que a precede.

A marca de origem será inevitavelmente a Grécia, estudada na sua organização social, na sua produção cultural e, coroando essa incursão, localizada e superada na dramaturgia que produziu no século IV a.C. Na abordagem dos programas é possível perceber que os professores de história se detêm sobre determinados momentos em que as formas dramáticas se cristalizam, para retomá-las no estudo de períodos subseqüentes de transformação e evolução. A interpretação contemporânea de um texto, que esse aluno-ator deverá exercer para tornar-se participante da produção teatral, deve ser informada pela consideração das circunstâncias de produção do texto. Depois disso o texto é examinado além das suas circunstâncias, como uma criação pertinente ao humano e, portanto, a todos os tempos. Por meio desse método o ator que a Escola pretende formar chega a sua versão contemporânea através da manipulação de uma arte em mutação há dois milênios e que não pode, portanto, cristalizar-se em formas definitivas. Essa postura, que é **ao mesmo tempo investigadora e deferente** a um patrimônio acumulado, constituirá a ambivalência necessária para impulsionar um teatro que deseja, nesse momento, superar as técnicas convencionais de interpretação dos atores profissionais.

Para alcançar esse objetivo pedagógico a Escola precisará introjetar no aluno uma postura ética que o torne cúmplice e guardião desse patrimônio universal do teatro. O ator formado pela Escola não se responsabiliza apenas pela expressão de um determinado texto, mas também pelo que esse texto significa para a sensibilidade do público. Deve impregnar-se da idéia de que o seu momento pessoal de criação é precedido e tributário de lentas conquistas que se iniciaram antes da Era Cristã. Diante da obra esse ator é um intérprete original e insubstituível. Diante do público ele é também eco e mensageiro da antiquíssima arte do teatro. E é essa responsabilidade que a Escola procura solidificar desde a primeira aula. No seu semestre introdutório, Alfredo Mesquita reserva as primeiras aulas para "Considerações sobre a carreira do ator. Suas dificuldades e deveres. Moral e ética profissionais".

O empreendimento pedagógico que a Escola põe em prática estará, todo o tempo, vinculado a essa postura ética indispensável para uma proposta de ensino que pretende transformar a produção teatral que a circunda. É também em relação a esse panorama circundante que a questão da técnica não tem, inicialmente, o mesmo peso atribuído à formação intelectual e à ética profissional do ator. O plano inicial da Escola contrapõe a situação majoritária do teatro brasileiro onde a aprendizagem informal privilegia a técnica (e por vezes o truque) como referência basilar, para orientar o tráfego do ator por diferentes textos.

Essa é a razão que determina que os exames de história do teatro sejam eliminatórios, embora o aluno possa ter-se saído muito bem nas disciplinas práticas. E é por essa razão, também, que a constituição do programa e da didática das matérias práticas não são revisadas criticamente. Desde o início, a

definição do treinamento técnico é menos sólida do que o programa adotado para as matérias teóricas.

Em primeiro lugar, a Escola não pode recorrer aos profissionais experientes, uma vez que não deseja transmitir aos seus alunos meios expressivos que considera ultrapassados. Com exceção da atriz Cacilda Becker, recrutada de um elenco profissional, mas que possui a experiência de dois elencos renovadores (Os Comediantes e o GTU), os professores que integram o primeiro corpo docente pertencem a outros setores da produção artística, como a dança e o canto lírico. Entre estes a EAD seleciona especialmente duas professoras familiarizadas, nos seus próprios campos de trabalho, com as inovações estéticas do século XX. (3)

O adestramento técnico da voz e do corpo será, inicialmente, uma aproximação experimental entre o vocabulário específico da dança e do canto e as exigências da arte dramática. Não é possível contratar professores especialmente habilitados, para o trabalho com esse ator que se deseja formar, porque esses professores ainda não existem aqui. Mas há uma preocupação de Alfredo Mesquita em atrair para a sua Escola profissionais que possuam, nos seus respectivos campos de trabalho, um conhecimento sólido de história e estética e uma preocupação pessoal com as tendências contemporâneas da arte. A partir dessa contribuição a Escola poderá definir, gradualmente, técnicas adequadas a um novo teatro. De qualquer forma esses professores inexperientes no trato com os problemas do ator participam das idéias que inspiraram a constituição da Escola.

A formação técnica inicial considera que, para um novo teatro, que pressupõe um intérprete em lugar do ator, que eternamente protagoniza o espetáculo, será preciso criar novas técnicas de treinamento do corpo e da voz. Como se faz isso?

Vera Janacopulos cuidará para que a emissão e a dicção não deformem a voz ou a padronizem. Segundo o depoimento dos seus alunos, D. Vera enfatiza os exercícios de relaxamento e respiração, lembrando aos alunos que a voz e a personalidade não se dissociam. Não se trabalha uma 'voz teatral', mas a possibilidade de transformar os recursos vocais em instrumentos maleáveis, para atender a diferentes necessidades interpretativas.

Esse mesmo bom senso orienta as aulas de Chinita Ulmann, responsável pelas disciplinas de adestramento corporal. O vocabulário do clássico tem uma função secundária, de desenvolvimento da musculatura e da agilidade. Mas constitui uma pequena parte do curso, combinado a exercícios de base rítmica onde os alunos improvisam os movimentos. Essas aulas, no primeiro ano, dissociadas de um suporte dramático, sugeriam ao aluno a necessidade de, a partir de uma percussão com um padrão rítmico uniforme, diferenciar-se e começar a descobrir a sua capacidade para inventar novos movimentos. O objetivo das aulas era o de fazer compreender a relação entre gesto e pensamento, ou entre emoção e gesto, indo muitas vezes a contracorrente do gesto padronizado para determinadas emoções ainda vigente em muitos espetáculos do teatro profissional. Progressivamente, as aulas entravam na proximidade do dramático, propondo ao aluno a passagem para o simbólico: "Você é uma árvore" ou "Você é uma cor".

Na memória atual de alguns alunos entrevistados para esta publicação, essa aproximação experimental entre as técnicas do canto e da dança e as do ator nem sempre presidia a todas as aulas. Eventualmente as professoras recorriam aos seus próprios instrumentais de trabalho sem saber como adaptá-los. D. Vera por vezes conduzia seus alunos a um canto disciplinado, enquanto Chinita Ulmann, encantada com o potencial de alguns alunos para a dança, chegou a criar algumas coreografias para trabalhos extra-curriculares, arriscando-se a desviar alguma vocação do teatro para a dança.

A indecisão e o desconhecimento permeiam algumas dessas experiências na formulação de uma didática para o ator. Além de trabalhar com a expressividade e com o treinamento físico, para a maleabilidade do corpo do ator, Chinita Ulmann encarregava-se também de transmitir aos seus alunos, como parte do conteúdo registrado pelo currículo, certos expedientes teatrais que nada tinham de expressivos e que corporificavam ainda uma contraditória e neutra 'técnica' teatral, intrometendo-se em uma metodologia predominantemente expressiva. Cabia-lhe ensinar o 'desmaio' que não magoa o ator ou a melhor forma de segurar um objeto para que adquirisse relevo do ponto de vista do espectador.

Alguma coisa do cabedal do 'velho teatro', que a Escola rejeita, subsiste no treinamento técnico, na medida em que não existe ainda uma prática teatral que possa sugerir outros recursos para enfrentar esses problemas. O risco de estereotipia é evitado quando se trata de reconhecer e trabalhar estilisticamente a tessitura emocional e intelectual do texto. Para isso, esse treinamento técnico que trata o corpo e a voz como instrumentos flexíveis deixa ao ator uma abertura, para compor formas diversas de emoção e inteligência. Mas o repertório de ações físicas que os textos sugerem ainda não foi suficientemente explorado por investigadores dos problemas do ator. Resta portanto à Escola repetir, no território das ações físicas, vários clichês do 'velho teatro' (oportunamente voltaremos a especular sobre outras razões que levaram à repetição desses antigos e codificados gestos).

Esse tipo de treinamento que convive com postulados mais avançados no campo do ensino teórico procura suprir um aspecto da criação artística que a Escola considera essencial: a contraface artesanal do trabalho do intérprete. Para isso, a Escola recorre a certas convenções de comportamento dentro da caixa cênica que são extraídas do universo do profissionalismo. É preciso lembrar aqui que a meta da Escola é a profissionalização do aluno e que, nesse sentido, não é possível prepará-los para o mercado de trabalho, desconsiderando o vocabulário básico da caixa italiana. Alguns exercícios utilizados nessas aulas dificilmente contribuiriam para a formação de um intérprete criativo, mas certamente permitem ao aluno um primeiro contato com a linguagem do profissionalismo. O que se pode concluir da análise desses dois procedimentos, justapostos em um mesmo curso, é que a mecânica da realização do texto, ou seja, a parte que deve traduzir-se em cena por ações físicas, é menos desenvolvida do que a abordagem intelectual das obras.

Nesse território, o do aparelhamento intelectual do aluno, a Escola chegou a configurar uma metodologia original que é descrita, com pequenas variações, como procedimento comum entre as diferentes disciplinas.

É o professor Luis Contier, responsável pelo ensino de francês, que descreve com nitidez e simplicidade a definição de um método que harmonizava o objetivo da Escola e as condições para a aprendizagem do corpo discente.

Enfrentando grandes desníveis de formação prévia dos alunos, Luis Contier tem, em uma mesma classe, ex-universitários e alunos, que não sabem uma única palavra de francês. Antes de abordar a língua, Contier procura motivar os alunos para que se interessem pela França e pela cultura francesa, de uma forma geral.⁽⁴⁾ Relata a história recente da França, descreve os lugares e os hábitos parisienses, introduz seus alunos nos encantos da canção francesa.

O ponto de chegada desse percurso é o texto teatral francês. Nesse momento o professor trabalha primeiramente o argumento, o ritmo de evolução dramática da obra e a inscrição dessa peça na obra do autor. Só depois de atravessar esse caminho, que cria uma 'atmosfera' francesa e um contato com a produção artística, é que o curso propõe o livro didático com as suas exigências de compreensão literal e de gramática.

Os cursos de apoio, que não lidam diretamente com as questões da interpretação, procuram criar um interesse permanente por um conhecimento. O aluno não deverá falar francês como um parisiense ou dançar como um bailarino, mas deverá adquirir na Escola um estímulo que lhe permita interessar-se permanentemente por diferentes áreas do conhecimento ou por outras linguagens artísticas. É por essa razão também que os cursos de estética e história incluem contatos com as artes plásticas, com o cinema e com a música.

As modificações introduzidas no currículo, ao longo do tempo, são motivadas por problemas de aprendizagem constatados no decorrer do ano letivo. Mas há também outro fator de inovação, que é o entusiasmo do próprio corpo docente por alguma idéia nova. A cadeira de francês, por exemplo, é introduzida no currículo por sugestão do próprio Luis Contier, sugestão que encontra eco na 'francofilia' de Alfredo Mesquita.

Outras cadeiras como português e, posteriormente, mitologia, surgem de uma carência constatada já no primeiro ano do curso. A Escola é feita com a expressa intenção de abrir suas portas ao talento oriundo de diferentes extratos sociais, mas tem uma exigência basilar de aprendizado teórico. Como avaliar o progresso de alguns alunos que mal sabem escrever? Por essa razão um programa bastante avançado de história da arte tem, para ampará-la, um curso quase que de emergência que trata de ortografia, sintaxe e noções de organização de redação. Mitologia é uma cadeira introduzida pelo mesmo motivo. As aulas de história do teatro esbarravam no nebuloso desconhecimento da genealogia das personagens mitológicas.

Embora seguramente norteadas pelo objetivo de ampliar a formação cultural do aluno, a Escola vai-se armando gradualmente de suportes flexíveis para acolher e amparar a precária realidade educacional do seu lugar e do seu tempo.

A rapidez com que a Escola se sintoniza com a sua 'clientela' deve muito à informalidade com que se constitui. É uma Escola ancorada em um diretor-

proprietário-professor, que pode mudar o que quiser, na hora que quiser, sem precisar obedecer a um plano de ensino oficial, uma vez que a educação formal do ator é francamente ignorada pelo sistema de ensino oficial.

Não só é possível introduzir novas cadeiras, como é possível, de ano a ano, aperfeiçoar o conteúdo dos cursos de acordo com as falhas observadas no ano anterior. Dispondo de professores atentos ao cambiante movimento internacional da arte cênica, os cursos podem trabalhar novos autores e novas teorias de encenação na medida em que os professores tomam contato, através de leituras ou viagens, dessas inovações além-fronteira. O interesse pelos postos avançados da investigação teatral leva à assimilação, no corpo docente, de professores de origem européia como Alberto D'Aversa, Ruggero Jacobbi, Luís de Lima, Gianni Ratto, Maurice Vaneau, Desi Bognar, Donald Robinson, e o próprio Ziembinski. As presenças fortuitas de artistas que se apresentam em São Paulo são também imediatamente aproveitadas para conferências ou atividades extra-curriculares.

A variação e a flexibilidade são bem menos visíveis nas matérias consideradas 'técnicas', cujos programas permanecem inalterados para várias turmas de alunos. Os cursos de esgrima e o de maquilagem, por exemplo, são considerados suplementos do adestramento físico ou das aulas de 'estilo' e passam incólumes pelas reavaliações periódicas da Escola. Da mesma forma um repertório de exercícios como 'desmaiar', 'usar capa' etc., que integram o primeiro ano letivo, ministrados ainda por Chinita Ulmann, atravessam toda a Escola de Alfredo Mesquita sem grandes variações.

Há uma certa confusão, dentro do currículo, entre o adestramento e a reprodução de certos padrões de comportamento cênico que não são apenas técnicos, mas, na verdade, formalizações que se consolidam por uma opção estética. Junto com a flexibilidade que a esgrima proporciona, ou com o conhecimento de relevo, relação com a iluminação do palco e manipulação das cores que o curso de maquilagem ensina, o aluno adquire também um invocabulário, que se ajusta mal, por exemplo, às modernas teorias cênicas que Alberto D'Aversa apresenta aos seus discípulos.

Nas aulas teóricas e durante os trabalhos práticos, executados sob a direção dos professores europeus, os alunos conhecem o expressionismo, o método Stanislavski e as teorias brechtianas do espetáculo. As aulas de estética e história do teatro seguem essa mesma orientação especulativa e, por vezes, experimental, na ligação da linguagem do teatro com a linguagem de outras artes.

Também na escolha do seu repertório a Escola se dispõe a investigar um amplo espectro de formas dramáticas, de Ésquilo a Nathalie Sarraute. Em 1967 há em cena, no palco da Escola, Nathalie Sarraute, uma autora que agita simultaneamente o ambiente cultural francês com uma polêmica teoria sobre a construção ficcional. É um exemplo para mostrar que, até o final da gestão de Alfredo Mesquita, a Escola se manteve em compasso com as experiências no campo da dramaturgia.

Difícilmente se pode dizer que as disciplinas técnicas participem dessa renovação constante. Pode-se inferir que a convivência entre as matérias de formação intelectual e as matérias que mesclam técnica e criatividade nem sem-

pre é equilibrada. Muitos depoimentos de alunos indicam que percebiam essa diferença, embora não soubessem indicar as causas.(5)

O programa do curso de Chinita Ulmann dado à primeira turma da Escola ilustra uma ambigüidade que a Escola conserva nas posteriores reformulações de programas. A improvisação sobre bases rítmicas, a ligação entre o movimento e o sentimento que Chinita Ulmann propunha como decorrência da sua formação são, no final dos anos 1940 e início dos anos 1950, propostas pioneiras tanto para a formação do ator quanto para o desenvolvimento da dança. Essas propostas combinam-se, entretanto, com exercícios que são claramente reprodutores. Algumas aulas preparam o ator, mental e fisicamente, para propiciar um estado criativo. Outras aulas, do mesmo curso, ensinam a reproduzir formas acabadas que podem, hipoteticamente, aplicar-se a diferentes personagens e situações dramáticas.

Como mencionamos anteriormente esse problema se deve em parte à inexistência, no início da Escola, de profissionais especialmente preparados para a formação do ator e, em parte, a uma necessidade de relacionar os alunos, ainda que debilmente, a um teatro profissional.

Mas há talvez outra razão para explicar porque a Escola não se atualizou tecnicamente da mesma forma que se atualizou no plano teórico. Algumas das características de Alfredo Mesquita se transferem, como uma herança fisionômica, para a sua Escola. E o pedagogo Alfredo Mesquita conserva traços do artista. Suas obras de ficcionista são marcadas por uma nítida preocupação com o estilo, entendido aqui como preocupação com os processos construtivos. No seu trabalho de escritor, de diretor de um grupo amador e de diretor de espetáculos na Escola é visível a intenção de distanciar-se da naturalidade e exibir o artifício da invenção artística. Para o artista Alfredo Mesquita a questão da 'verdade' coloca-se fugazmente, em uma obra de juventude, e é logo superada.

As aulas de 'estilo', a manutenção da distinção dos gêneros drama e comédia (correspondendo à escola da Comédie Française) não encontram suporte nos cursos teóricos que a própria EAD oferece. Mas correspondem a uma informação da arqueologia do teatro e também à sua realidade de criar, periodicamente, sistemas próprios de mediar a experiência do mundo. Com essas aulas a EAD não procura recriar, como os Meinnigen, a linguagem e a visualidade de uma determinada época. Procura ensinar ao aluno que ele se move em uma esfera própria, em um mundo separado do cotidiano. Trata-se portanto de segurar uma capa no palco e não apenas de segurar uma capa da maneira como esse gesto era realizado no século XVIII.(6) A generalização dos caracteres propostos por alguns exercícios tais como 'um rei' ou 'um mendigo' mostra que a referência é teatral, e não verista.

Nos depoimentos colhidos para esta publicação os alunos relatam que o procedimento que orientava os trabalhos práticos era de 'construção' da personagem e, apenas em alguns casos (como o relatado por Estér Góes na aula de Maria José de Carvalho), de 'descoberta' da personagem. Mylène Pacheco descreve o seu processo de trabalho como alguma coisa 'de fora para dentro', (7) vários alunos repetem isso ou seja, como um adestramento para a compreensão e execução de um objeto estético que é o próprio texto. É esse objeto que deve

provocar no ator uma ressonância emocional que, neste caso, é despertada pela arte, e não pela vida.

Tanto o adestramento físico quanto a disciplina intelectual que a Escola propõe ao aluno devem convergir para uma capacidade de entender e interpretar emoções e idéias que são da obra dramática, e não do próprio ator. Referindo-se muitas vezes a Jacques Copeau — e declinando identificar-se com o misticismo de Copeau —, Alfredo Mesquita imprimiu à Escola uma orientação pedagógica adequada, para formar um ator capaz de criar estilizadamente, de ampliar ou dominar suas características individuais, para colocar-se a serviço de uma idéia de teatro que não esconde do espectador sua natureza ficcional.

O treino para 'o abraço' ou para 'o beijo' são pequenos exemplos desse cabedal próprio do teatro, estilizações do amor que mostram que o que está no palco é um trabalho de deliberada recomposição da vida.

Para realizar essa concepção de teatro não há efetivamente, no teatro brasileiro desse período, um quadro de profissionais preparados para trabalhar o corpo e a voz do aluno ou para criar novos exercícios e novas técnicas. Fora da Escola a modernização do teatro brasileiro no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 se faz por uma outra via que não interessa à concepção pedagógica da Escola, ou seja, pela via do naturalismo. O anacronismo das disciplinas técnicas da Escola tem relação, portanto, com essa deliberada intenção de recusar para a arte uma evidente proximidade com o que a circunda.

A observação do conteúdo dos cursos, das práticas didáticas adotadas e do repertório apresentado levam a concluir que esse ator formado pela EAD nunca poderá exhibir em cena sua própria personalidade. O que não quer dizer, efetivamente, que não tenha um amplo campo, para exercer o seu poder de criação. A construção da personagem é um trabalho individual, mas não deve exhibir o sujeito que a criou. Alfredo Mesquita, por exemplo, permite aos alunos, que trabalham em **Esperando Godot** e **Ubu Rei**, que descubram a caracterização visual e a movimentação das personagens. Mas a descoberta individual deve refletir a capacidade intelectual do intérprete, para posicionar-se em relação à obra dramática e responder a um desafio de ordem estética. É uma exigência feita à expressividade do ator, e não à sua psique.

Fossem outras as condições materiais é possível que a Escola tivesse criado métodos próprios para modernizar a preparação técnica do ator. Os cursos de dicção e, posteriormente, de estética ministrados por Maria José de Carvalho indicam a evolução de um método que poderia transferir-se para outras cadeiras. Integrando a técnica vocal, a expressão vocal e a estética, Maria José de Carvalho propõe aos alunos uma aproximação primeiramente fonética, depois sintática, em seguida contedística e, finalmente, emocional dos textos. Seu método, consolidado também através da prática com várias turmas, não separa a técnica da expressão, eliminando de uma forma eficaz a separação entre o adestramento físico e a expressividade. E tem também essa qualidade extremamente adequada à idéia de teatro que fundamenta a Escola, ou seja, de que esse percurso constitui um código estético e que a insuficiência de cada uma dessas partes compromete a formalização. É um método que se opõe à neutralidade da técnica e, conseqüentemente, à noção de um ator-instrumento. Nesse método

também não é possível repetir e fixar convenções cênicas, porque cada verso estudado exige uma formalização própria.

Em tese essas descobertas poderiam ter sido transpostas para as cadeiras de expressão corporal, esgrima, maquiagem e interpretação. Não foram. Mas a marca que deixaram nos alunos, polêmica e inesquecível, sugere que havia aí alguma coisa diferente e instigante. A exploração estética do significante poderia ter conduzido, por exemplo, ao gesto 'puro', com um valor de aprendizagem certamente superior ao da repetição das convenções de ação física do velho teatro. Enfim, a Escola poderia ter prefigurado recursos que o teatro brasileiro conheceu e explorou apenas depois de 1968, com Victor García. As propostas artaudianas estão mais próximas do método de Maria José de Carvalho e mais próximas da pedagogia da Escola do que o método Stanislavski.

Confrontando-se, durante os anos 1960, com um movimento no teatro profissional, que postula outras funções para o teatro e outra forma de construção da personagem, verista e baseada muitas vezes no método Stanislavski, a Escola mantém inalterado o seu princípio básico de considerar a obra teatral como um objeto de natureza estética e cognitiva. Da mesma forma, continua preparando atores para um posicionamento crítico e intelectual diante da personagem.

Sem dúvida, as práticas stanislavskianas atravessam vários cursos, especialmente os de D'Aversa e Ziembinski. Mas são consideradas práticas parciais e episódicas, e não princípios que possam orientar definitivamente a construção da personagem.

Dentro da proposta da Escola a relação entre a psique do ator e a personagem é um problema a ser resolvido, e não um campo teórico a ser investigado. No seu depoimento e no programa dos seus cursos o professor Pedro Balazs esclarece os mecanismos psíquicos da personagem, como um suporte para a sua apreensão. Paralelamente às aulas encarrega-se de cuidar de problemas psicológicos dos alunos, desde que esses problemas interfiram na aprendizagem. Mas a Escola não pretende integrar essas duas coisas, ou seja, ministrar um curso que estude a relação entre a pessoa do ator e a sua criação artística. A psicologia é a da personagem, e não do ator.

O potencial de risco que o método Stanislavski oferece é exatamente a aproximação desses dois campos.

Os alunos da década de 1960, que vêm essas práticas adotadas pelo Arena e pelo Oficina, ressentem-se da sua ausência no currículo da Escola: "Queríamos utilizar o método, mas faltava uma conscientização maior. Procurávamos o caminho mais fácil: imitar o que se via nas ruas, à nossa volta, em nossas lembranças". (8)

Pois é essa manipulação direta da vizinhança existencial do ator que não está prevista na pedagogia da Escola. Por mais interessante que possa ser a esfera da experiência pessoal, a Escola procurará afastar o aluno da auto-expressão, em direção à reelaboração da arte e à construção de um código. A transposição da vida para o palco, ou da alma para o palco, entra em contradição com o objetivo da Escola, ou seja, com a sua idéia da autonomia da arte. A omissão

parcial, ou a pouca importância que atribuiu ao método não é meramente circunstancial. Basta examinar o repertório da Escola, para constatar a inexpressiva presença do realismo psicológico quando ombreado a Kafka, Pirandello, Ionesco, Schehadé, Strindberg e tantos outros autores que privilegiam a evidência do símbolo. Não se trata, portanto, de um 'atraso' da Escola em relação ao teatro que lhe é contemporâneo, mas de uma outra concepção de teatro.

Sem dúvida há também outro fator, de peso menor, contribuindo para a parcimoniosa manipulação de técnicas psicológicas de construção da personagem. Trata-se de uma Escola, onde a disciplina e a ética devem constituir parte essencial da aprendizagem. E nem mesmo a presença constante de um psicólogo poderia refrear a exposição de egos decorrente de um trabalho baseado na exploração da memória e da emoção pessoal do ator. Um trabalho desse tipo, dentro de uma companhia de teatro, encontraria sua vazão rápida e seqüenciada na realização de uma peça. Dentro de uma escola, poderia liberar energias irrefreáveis e sem o desaguadouro natural do espetáculo. A Escola não teria recursos para manter a sua integridade institucional se perdesse esse controle sobre seus jovens alunos.

O receio do descontrole emocional, do desmedido, que ameaça toda e qualquer escola de arte, é claramente expresso por uma fala do professor Balazs:

Apesar de perceber das citações que uma personalidade harmoniosa, próxima da normalidade estatística, tem menos possibilidade na arte dramática, não devemos concluir pela necessidade da neurose como fator realizador. As escolas de arte dramática têm dificuldade em estabelecer um critério válido dos limites máximos da aceitabilidade das perturbações da personalidade e o mínimo conveniente e necessário. Talvez, este fato angustie professores de improvisação que, sem se perceber, inconscientemente, tentam às vezes eliminar problemas de personalidade com exercícios de mera remoção de inibições, sem fazer uma avaliação psicológica do problema. (...) Importante é não confundir improvisação ou 'laboratório' com psicoterapia individual ou de grupo, ramo e técnica da psicologia, de objetivo terapêutico. Achemos importante estabelecer o objetivo, as finalidades, técnicas, a metodologia didática, a graduação de dificuldades, o método de avaliação individual e grupal dos 'laboratórios' — caso pretendamos usar essa técnica didática.(9)

As palavras do professor Balazs, proferidas dentro da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, expressam certamente uma prudência que já norteava o seu trabalho dentro da Escola dirigida por Alfredo Mesquita. A idéia de que uma escola de arte dramática trabalha com uma zona limítrofe, perigosamente perto da neurose, não é certamente estranha, uma vez que permeia, com outra terminologia, toda a estética romântica. A excepcionalidade, sem essa conotação de doença, encontra expressão em outros termos que falam da hiper-sensibilidade do artista, a sua intensa vida interior que pressiona a criação.

É compreensível, portanto, que a Escola, pautada pela disciplina e pela ética do trabalho coletivo, seja cautelosa na consideração de métodos de trabalho que não são passíveis de aferição. As condicionantes que o professor Balazs sugere para a metodologia de um 'laboratório' praticamente inviabilizam a existência de um laboratório de arte que se propõe, inevitavelmente, a avançar pelo desconhecido. Mesmo as improvisações sobre temas previamente escolhidos, com técnicas preparatórias adequadas podem resultar em uma auto-exposição emocional do aluno.

A cautela com a vida emocional dos alunos é uma atitude pedagógica que integra a vida da Escola e a sua postura didática. Desde que mediada pela arte a Escola admite que a cena exponha qualquer idéia e qualquer paixão, sem nenhum preconceito. E o repertório comprova essa ousadia intelectual incomum em outras instituições de ensino. Entretanto, uma vez dentro da Escola, o aluno não deverá utilizar, como material de trabalho, os tumultos da sua vida pessoal. Há uma ética e há também uma etiqueta regendo as relações humanas e profissionais dentro da Escola.

Assinalamos de início a simultaneidade entre a criação da Escola de Arte Dramática e o Teatro Brasileiro de Comédia. Durante dez anos, de 1948 a 1958, a companhia de teatro e a Escola se entrecruzam através da formação de intérpretes, que passam a integrar a companhia e de profissionais do TBC, que integram o corpo docente da Escola. A partir de 1958, entretanto, o panorama teatral começa a se transformar e a se diversificar. A Escola deve formar atores não só para o TBC, mas para outras companhias, com propostas estéticas diferentes, que começam a se consolidar. Também nesse caso a Escola se relaciona com essas novas companhias e contribui efetivamente para a sua formação, como é o caso do Teatro de Arena de São Paulo, fundado pelo ex-aluno José Renato Pécora. O mesmo mecanismo estabelecido com o TBC, de troca de professores e alunos, instaura-se rapidamente entre a Escola e as novas companhias.

A essas novas companhias a EAD oferece um profissional com extraordinário senso de responsabilidade sobre o trabalho, disciplinado, conhecedor dos princípios básicos da cenotécnica e da iluminação, familiarizado com os problemas de produção e circulação do espetáculo, bem preparado física e intelectualmente para compreender o mecanismo de composição que preside a uma obra dramática e para a análise da sua inserção na história da evolução estética. Isso é tudo que uma companhia **não** poderia obter antes da existência da Escola.

Mas é verdade também que, tanto o Arena quanto o Oficina, têm algumas exigências que os alunos da Escola não estão preparados para satisfazer. O Arena utiliza nas suas interpretações a observação direta da realidade e uma redução da obra a uma função social que a EAD não prevê no seu curso. Da mesma forma, o Oficina trabalha, sob a orientação de Eugênio Kusnet, com o realismo psicológico que também não é privilegiado pelo ensino da Escola de Arte Dramática.

Em princípio essas exigências específicas, que fazem parte da poética de cada grupo de criação, não devem afetar a Escola. O objetivo se cumpriu, na medida em que são formados atores capazes de dominar a base técnica e mate-

rial da produção cênica e, ao mesmo tempo, intelectualmente capazes de realizar a função de intérprete. Resta ao aluno complementar a sua formação, experimentando, ecleticamente, as variáveis que a vida profissional lhe impõe.

Os depoimentos dos alunos mostram, entretanto, que as turmas que entram na Escola, a partir de 1963, começam a questionar a ausência de ensinamentos que os preparem especificamente para esse panorama que o teatro profissional configurou.

Nos seus dez primeiros anos de existência a Escola contrastava grande parte das produções profissionais, formando alunos capazes de pensar e propor um projeto artístico orgânico para a continuidade de uma companhia de teatro. Durante os anos 1960 esses alunos saem da Escola e encontram, no teatro profissional, companhias que já elaboraram um ideário artístico, muitas vezes diferente da idéia de teatro que serve de base à Escola de Arte Dramática.

Em princípio esse conflito ou convívio de diferentes projetos artísticos é suficiente para enriquecer a produção teatral. Mas o fato é que essas diferenças são introjetadas para a Escola, abalando de certa forma a confiança irrestrita que o corpo docente, até então, depositava na sua orientação. Nota-se nos depoimentos dos alunos dessa época um desejo de experimentar, ainda dentro da Escola, algumas das idéias e dos métodos de trabalho exercitados pelo Arena e pelo Oficina.

Sob diferentes formas expressivas as críticas feitas por alunos à pedagogia da EAD reincidem em três pontos: a Escola não prepara o aluno para a observação direta da realidade, a Escola não relaciona a construção da personagem com a vida psíquica do ator e a Escola não considera a possibilidade de uma outra função para o teatro, a de transformar a História.

Vistos a uma distância que permite aplacar os ânimos, é possível perceber que os três termos relacionados são, ainda hoje, incompatíveis com a idéia de teatro que a Escola elegeu, para fundamentar a sua pedagogia. Trata-se de uma escola que demonstra, durante toda a sua existência, uma inegável flexibilidade para mudar programas, conteúdos e práticas pedagógicas de acordo com as características dos seus alunos. Mas que não renuncia, em momento algum, à sua idéia de que deve formar atores aptos para uma produção metafórica, inteiramente conscientes do processo de construção e expressão da personagem e com uma perspectiva ética de que a Arte é maior do que a História.

O interesse contínuo pelo novo permanece e permite assimilar, nos diferentes cursos, artistas desses novos grupos teatrais: Augusto Boal, Flávio Império, Heleny Guariba e Roberto Freire.

As visões particulares desses artistas não chegam, entretanto, a modificar o rumo da Escola. Seus ensinamentos devem corresponder ao ecletismo dominante que estimula o exame e a experiência das mais variadas correntes estéticas. Da mesma forma, o trabalho com o método Stanislavski é introduzido na Escola, através de um diretor contratado, Antunes Filho. Nenhuma das novas tendências estéticas do teatro paulista deixa de penetrar a EAD de alguma forma, através de cursos ou montagens. Mas nenhuma delas assume proporção hegemônica sob a forma de um curso. Ziembinski, no seu curso "Psicologia da personagem", já havia trabalhado Stanislavski sem, por isso, transformar o

Método em propulsor do ensino da Escola. Mesmo o campo mais delicado, da relação entre a psique do ator e da personagem, já havia sido aflorado pelas aulas de Roberto Freire. As queixas dos alunos, nas vésperas dos anos 1970, querem dizer, provavelmente, alguma outra coisa. Talvez exista aí, embrionariamente, um desejo de que a Escola fosse realmente outra escola. É o que será, a partir de 1969, quando deixa de ser a Escola de Arte Dramática, dirigida por Alfredo Mesquita e passa a integrar definitivamente a Universidade de São Paulo.(10)

NOTAS

1. Depoimento de Alfredo Mesquita para esta publicação.
2. As transformações do currículo da EAD, a contribuição específica de cada mestre e os procedimentos adotados para diversos trabalhos práticos encontram-se muito bem analisados na tese de doutoramento ainda inédita de Armando Sérgio da Silva sobre a Escola de Arte Dramática de São Paulo defendida em 1987 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. (Silva, Armando Sérgio. *A EAD do Dr. Alfredo: uma oficina de atores*. Inédito.)
3. Chinita Ulmann foi aluna de Mary Wigman.
4. Depoimento de Luis Contier para esta publicação.
5. Depoimentos de Estér Góes, Paulo Betti e Eliane Giardini.
6. Depoimento de Aracy Balabanian para esta publicação.
7. Esse processo de composição transparece, com ou sem comentários, em depoimentos de alunos das primeiras às últimas turmas.
8. Depoimento de J.C. de Carli para esta publicação.
9. Palestra proferida pelo Professor Pedro Balazs, em 1973, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
10. Em março de 1967 três professores da Escola endereçaram ao Diretor Alfredo Mesquita um projeto de organização de um curso. Não conhecemos a resposta a esse documento.

Em princípio os professores propõem um curso paralelo, dirigido a alunos do segundo e do terceiro ano dos cursos de dramaturgia, crítica e cenografia. Esses alunos fariam projetos de encenação, trabalhando dramaturgia, cenografia, e pesquisa teórica. As montagens arregimentariam alunos formados pelo curso de interpretação.

Não se trata exatamente de uma proposta de reformulação da Escola, mas sim de uma proposta de instalação, dentro da Escola, de um curso paralelo, aproveitando alunos excedentes ou ex-alunos. Seria uma espécie de laboratório de investigação de formas expressivas a partir de eixos temáticos. Num certo sentido esse curso, que elimina as informações básicas, seria o embrião de uma etapa avançada de ensino, adequada ao aluno que foi preparado pelo curso técnico profissionalizante da EAD. A própria inserção de um setor de Documentação e Pesquisa sugere que esses professores procuram mobilizar, para o ensino do teatro, procedimentos comuns nos programas dos cursos de ensino superior.

Nada se sabe sobre a tramitação desse documento dentro da Escola. De qualquer forma trata-se de uma proposta que não prevê, em momento algum, a orientação de Alfredo Mesquita ou mesmo a sua participação como professor convidado. Se concretizada, a proposta teria dado origem a uma outra escola, bem diferente da Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. Reproduzimos o documento na íntegra por considerá-lo uma vertente interessante para a formação de profissionais de teatro dentro da Universidade, embora tenha sido, na ocasião em que foi pensado, uma proposta adequada ao ensino de nível médio. Note-se, entretanto, que não se trata de um curso de formação de atores, mas de um curso que só pode ser proposto considerando a existência de atores com formação especializada. Segue-se a transcrição integral do documento:

PROPOSTA DE REFORMULAÇÃO DA EAD

São Paulo, 12 de março de 1967.

Exmo. Sr.
Dr. Alfredo Mesquita
MD Diretor
Escola de Arte Dramática de São Paulo

Os professores Augusto Boal, Flávio Império e Heleny Guariba propõem a V.Sa. a realização de um curso dentro da Escola de Arte Dramática, para o aproveitamento de todos os alunos de segundo e terceiro anos dos antigos cursos de dramaturgia, crítica e cenografia. Passamos a expor o desenvolvimento do esquema a que nos propomos:

1. O Curso Especial será dividido em quatro setores principais:
 - a — SEMINÁRIO (responsabilidade do prof. Augusto Boal) — neste setor seriam realizados todos os trabalhos teóricos necessários ao bom andamento dos temas que seriam estudados nos dois semestres. Os alunos receberiam aulas de dramaturgia, interpretação, cenografia etc., sempre segundo as necessidades específicas dos temas propostos e não cursos básicos e gerais. O Seminário seria pois eminentemente objetivo.

- b – LABORATÓRIO (responsabilidade do prof. Flávio Império) – este setor centralizaria toda a parte prática das etapas preparatórias, tanto em dramaturgia e cenografia como em interpretação.
 - c – DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA (responsabilidade da prof.^a Heleny Guariba) – não só a professora responsável como também os alunos desenvolveriam toda a pesquisa e documentação necessária e específica relacionada aos temas propostos.
 - d – MONTAGEM (responsabilidade do prof. José Celso Martinez Correa) – durante o correr do ano um ou dois dos temas propostos se concretizariam na montagem de textos. Os atores participantes seriam selecionados principalmente entre os ex-alunos da EAD que não estejam empenhados em atividade profissional no momento.
2. Como se vê, os temas propostos centralizarão todo o trabalho de todos os setores. Para o presente ano, propomos os seguintes temas:
- a – ESTUDO DA LIBERDADE DO PERSONAGEM – análise do personagem como objeto (teatro sacro medieval, teatro épico etc) e como sujeito (teatro isabelino, teatro romântico etc). Estudo das teorias que informaram cada técnica (Aristóteles, Hegel, Brecht, Ionesco, Breton, Maquiavel etc.).
 - b – ESTUDO DA COMUNICAÇÃO RITUALÍSTICA – estudo de todas as formas de comunicação (palavra, imagem, som) que perderam sua função original, transformando-se em peças de uma linguagem ritualística desprovida de conceito ou com conceito modificado.
3. Montagem de um texto para cada tema. Dados os temas propostos, não se pensará na montagem de textos já escritos e completos. Será mais adequada a encenação de fragmentos de diversos textos, coordenados pelos temas que se estudarem.
4. O Curso Especial teria quatro professores acima mencionados e que seriam responsáveis pelos quatro setores. Além destes, e para a realização de rápidos seminários ou simples palestras seriam por ora convidados os seguintes professores e especialistas:
- Prof. Anatol Rosenfeld
 - Prof. Roberto Schwartz
 - Prof. Lúcia Campelo
 - Prof. Albertina Costa
 - Prof. Sérgio Ferro
 - Prof. Rui Fausto
 - Prof. Jacob Guinsburg
 - Dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri
 - Diretor Paulo José Gomes de Souza
 - Diretor Fernando Peixoto

Estes são alguns dos professores e especialistas que poderão dar sua contribuição, embora na maioria dos casos de forma não contínua. A confirmação dos convites que foram ou estão sendo feitos dependerá todavia da aceitação deste plano, ainda que esquemático, pela direção da EAD. Uma vez obtida esta aceitação, todos os seus itens serão desenvolvidos e ampliados mais detalhadamente.

Aproveitamos a oportunidade para mais uma vez protestarmos nossa estima e consideração.

O curso de dramaturgia e crítica da EAD

Nanci Fernandes

INTRODUÇÃO

A história da dramaturgia brasileira é relativamente recente. As pesquisas de Décio de Almeida Prado sobre João Caetano — que pode ser considerado o fundador do teatro brasileiro enquanto atividade profissional — já colocam o problema do nacionalismo em nossa literatura dramática. Tendo em vista o teatro praticado na época — plágio ou adaptação dos grandes sucessos europeus, quando não mera reprodução do teatro português —, João Caetano merece destaque por ter tido a sensibilidade de ir ao fundo do problema essencial do nosso teatro: a criação de uma Escola de Arte Dramática — a primeira no Brasil — muito embora, no seu caso, voltada ao exercício do teatro declamado.(1)

Como destaca Décio de Almeida Prado, no entanto, se João Caetano sensibilizou-se em relação ao teatro praticado em sua época nos seus aspectos cênicos e interpretativos, sua contribuição à implantação e ao incentivo de uma dramaturgia brasileira permanece uma ressalva negativa em sua biografia teatral.

Pesquisando esta linha de historiografia dramatúrgica, João Roberto Faria publicou recentemente uma avaliação crítica do papel que teria tido José de Alencar na implantação de um teatro voltado para os temas e a realidade brasileira. É interessante e útil para o estudioso acompanhar o movimento intelectual que determinou e circunscreveu o objetivo consciente de Alencar: reagindo ao predomínio europeu no teatro de sua época, ele verbera mudanças qualitativas escorado na então nascente voga do realismo no Brasil — reação ao superado romantismo que, no teatro, teve o seu representante máximo em João Caetano. A campanha de Alencar escorou-se, cênica e interpretativamente, na atuação da Companhia de Joaquim Heliodoro. Entretanto, ligado também a atividades políticas e voltando-se com fôlego maior para as atividades literárias, José de Alencar infelizmente desinteressou-se da reformulação dramática que tanto almejou e pela qual batalhou, movido por interesses diversos e, ao que tudo indica, pelo temperamento turbulento do gênio que se movimenta mais a seu gosto numa arte de gabinete — a literatura — menos exposta aos embates públicos e cujos eventuais fracassos podem ser digeridos solitariamente, sem cobranças ou sem a multiparticipação dos vários elementos que concorrem para a realização do fenômeno teatral.(2)

Não é objetivo deste trabalho mapear a história da dramaturgia brasileira, não obstante os exemplos apontados acima. A premissa básica deste trabalho será a de que, não obstante a existência de uma literatura dramática brasileira desde esses primórdios, o aprendizado da teoria e da técnica teatral amparado pela vivência e convivência com o fenômeno teatral, em todas as suas etapas, constitui estímulo básico ao desenvolvimento de talentos voltados para a dramaturgia. Pode-se alegar que grandes autores surgiram sem necessidade de escola — para citar alguns: Gonçalves Dias, autor da maior tragédia do teatro brasileiro, **Leonor de Mendonça**; Martins Pena ou Artur de Azevedo, mestres do nosso teatro cômico e, modernamente, Nelson Rodrigues, o grande autor do drama urbano brasileiro, ou ainda Gianfrancesco Guarnieri, autor voltado ao exame político e sociológico de nossa realidade. No entanto, deve-se ponderar que o teatro praticado no Brasil segue, ainda hoje, os padrões daquele encenado nos maiores centros desenvolvidos, sendo as peças, apesar de sua regularidade, pouco representativas em termos de uma dramaturgia voltada à reflexão artística dos grandes temas brasileiros. Acresce a isto o preconceito cultural em relação ao dramaturgo no Brasil. Na visão lúcida e competente de Renata Pallottini:

Nem o escritor, nem o público, nem a autoridade, seja lá quem for, considera o escritor de teatro como escritor. (...) Esse preconceito é introjetado pelo próprio escritor: ele se considera mais uma pessoa que faz teatro.(3)

Talvez esteja aí o cerne da questão: enquanto nos velhos centros teatrais a dramaturgia adquiriu autonomia literária face a um teatro valorizado e estimulado pela cultura tradicional, no Brasil — salvo, atualmente, auspiciosas exceções — o literato pratica o exercício dramatúrgico esporadicamente ou como puro diletantismo.

1. O GTE – GRUPO DE TEATRO EXPERIMENTAL

Desta forma, contrapondo-se o dramaturgo como “uma pessoa que faz teatro” a uma personalidade a ser criada deliberadamente em termos de uma vigência teatral completa, encontramos as primeiras preocupações com o assunto, na moderna história teatral brasileira, na atividade de dois grupos amadores que estão na base da renovação teatral desenvolvida em São Paulo: o GTE – Grupo de Teatro Experimental (1942-1948), principalmente, tendo à frente a figura de Alfredo Mesquita, fundador da Escola de Arte Dramática – EAD e, complementarmente, o GUT – Grupo Universitário de Teatro (1943-1948), cujo formulador e diretor era Décio de Almeida Prado, que foi um dos incentivadores da implantação da EAD.

Ao longo do trabalho desenvolvido pelo GTE sob a direção de Alfredo Mesquita – abrangendo a encenação de textos clássicos e modernos – destaca-se a figura de Abílio Pereira de Almeida. No dizer de Alfredo Mesquita, o GTE “foi uma espécie de ensaio geral para a Escola (de Arte Dramática)”. Como se verá nos trabalhos que compõem este volume, o objetivo de Alfredo Mesquita era uma Escola de teatro plena, que ministrasse todos os ensinamentos relativos ao teatro. Seus dois grandes trunfos, quando comentava o resultado obtido pela EAD, eram Lauro César Muniz (como se analisará oportunamente) e, antes dele e da EAD, Abílio Pereira de Almeida, “que começou comigo, na minha primeira fantasia, e nunca mais me deixou (...). No fim, os dois últimos espetáculos do GTE (as peças **Pif-paf** e **A mulher do próximo**) foram peças de Abílio. (...) A peça foi escrita, dirigida e representada por ele. Foi a grande vitória do Grupo de Teatro Experimental. Formou um **homem de teatro completo**: autor, diretor e ator.” (Grifo nosso.)

Abílio Pereira de Almeida começou sua carreira como ator e, e ao lado de Alfredo Mesquita, participando do GTE, escreveu sua primeira peça: **Pif-paf** (1947), grande sucesso no GTE e, posteriormente, no TBC (juntamente com **A voz humana**, de Cocteau, Abílio Pereira de Almeida teve sua peça, **A mulher do próximo**, encenada na estréia do TBC, em 1948).

Quanto ao GUT que, diversamente do GTE, preocupou-se em encenar prioritariamente textos de autores nacionais, diz Décio de Almeida Prado, seu diretor:

Tentei fazer peças nacionais e no terceiro espetáculo desisti. Não encontrava (...) **Amapá**, por exemplo, era uma peça mais fraca. (...) Carlos Lacerda, muito amigavelmente, me disse: “Olhe, Décio, se você não gosta da peça, não precisa fazer.” Mas eu insisti: “Não, tenho de fazer, quero montar autores nacionais.” Coincidentemente, também o GTE levou outra peça de Carlos Lacerda, **A bailarina solta no mundo**.

Embora Alfredo Mesquita e Décio de Almeida Prado tenham-se preocupado, além de estabelecer as bases de um teatro esteticamente moderno e responsável, com a formação de “um homem de teatro completo”, deve-se destacar que apenas Alfredo Mesquita – primeiro no GTE, a seguir no Seminário de Dra-

maturgia da EAD (da Rua Maranhão) e, finalmente, com a criação do curso de dramaturgia e crítica — foi quem objetivamente traduziu essa preocupação em termos didáticos e pedagógicos. Com relação a Décio de Almeida Prado, essa busca do “homem de teatro completo” espelha-se em sua própria atividade teatral e, muito especialmente, embasa todo seu aporte crítico-teórico ao longo de sua crítica militante — basicamente de 1946 a 1968.

Alfredo Mesquita fundou a Escola de Arte Dramática em 1948 após longa vivência de assistir teatro — no Brasil e no exterior — e de fazer teatro amador em São Paulo. Preocupado desde jovem com a má qualidade do nosso teatro profissional, ele diz que:

Já no tempo da fundação da EAD eu tinha consciência de que uma escola não cria gênios, os grandes talentos do palco, mas sim atende a uma média e, o que é mais importante, oferece base cultural.

Sempre imbuído da certeza de que o problema fundamental do Brasil é a falta de cultura, ao longo dos demais trabalhos desta série ficará evidente os percalços que ele teve de vencer na administração didático-pedagógica de sua Escola, pois além de ver-se na contingência de contratar professor para ensinar português (“Eles [alunos] escrevem horrivelmente mal”, como disse ao referir-se aos primeiros tempos da EAD), teve sua sensibilidade tocada pelo problema econômico dos alunos: a maioria deles chegava à Escola após o trabalho diário, sem condições ou tempo de se alimentar — daí tendo resolvido oferecer gratuitamente a famosa sopa. “Não sei se por causa da hora em que a gente chegava (...) mas eu achava uma delícia aquela sopa e tão importante era quanto as aulas de estética ou dramaturgia”, recorda Moysés Baumstein.

2. SEMINÁRIO DE DRAMATURGIA DE 1952

Desde o início o sonho de Alfredo Mesquita era montar um estabelecimento que proporcionasse uma vivência completa do fenômeno teatral, abarcando desde o texto até a encenação, incluindo no aprendizado interpretação, direção, cenografia, dramaturgia e crítica. Tentando adaptar o funcionamento da Escola à realidade da época, no entanto, somente em 1952, por solicitação de algumas senhoras, programou-se um seminário livre de dramaturgia na Rua Maranhão, ministrado por Alfredo Mesquita, Décio de Almeida Prado e Ziembinski. Dele participaram, como alunas, Lygia Fagundes Telles, Clô (Pereira) Prado, Adelina Cerqueira Leite, Ondina Ferreira, Pagu, Lygia Junqueira Schmidt, Hernani Donato, João Henrique de Carli e Jurandyr Campos.

Este precursor do curso de dramaturgia e crítica foi realizado em bases empíricas, como diz Alfredo Mesquita:

(...) como tudo na Escola, ele foi feito ‘de ouvido’: as coisas sendo feitas na medida das necessidades (...) Nem eu, nem Décio, nem Ziembinski tínhamos feito antes um seminário de dramaturgia (...) Ziembinski, sim, diretamente, com o estudo dos textos (...) Le-

vou como texto a peça de Raquel de Queiroz, *O lampião*, para ensinar **como não se devia escrever uma peça** (...) Raquel de Queiroz é uma mulher inteligentíssima, culta (...) estupenda. Mas teatro é a única coisa que, em literatura, a pessoa precisa conhecer a técnica. (Grifo nosso.)

No que se refere a Décio de Almeida Prado, as aulas eram “do ponto de vista do crítico vendo teatro”. Alfredo Mesquita diz que “fazia o que sempre gostei de fazer, que eram exercícios sobre: eu dava temas sobre os quais elas deveriam escrever”. Décio de Almeida Prado comenta a inexperiência desse embrião do curso de dramaturgia e crítica, lembrando que:

(...) tinha lido sobre cursos de dramaturgia nos Estados Unidos em livros sobre escolas de arte dramática (...) Minha base era esta – os livros norte-americanos. Lembro-me de uma frase de um deles sobre (...) ensinar dramaturgia: “Tudo que pode ser aprendido, pode ser ensinado. Logo, pode-se ensinar também a escrever uma peça.”

Apesar do nível dos professores e do talento das alunas, o curso não vingou, segundo Alfredo Mesquita, porque

as senhoras eram completamente anárquicas. Falavam em cima da gente e a gente precisava dizer: “Cala a boca, porque quem fala aqui somos nós e não vocês!” E discutiam entre si.

Provavelmente, devido ao excesso de talento e ao nome das alunas... Clô Prado já havia sido encenada anteriormente pelo TBC e Pagu “era surrealista completamente. Ela mesma dizia: ‘Sou incapaz de fazer alguma coisa. Não me mande fazer nada, porque eu não sei. Eu começo e a coisa se solta dentro da cabeça’”. Entretanto, apesar do pessimismo de Alfredo Mesquita em relação a esse seminário, dos exercícios de classe derivaram duas peças incorporadas ao repertório da EAD: *Porta aberta*, de Adelina Cerqueira Leite (1953) e *O isqueiro*, de Lygia Fagundes Telles (1956), além do exercício, *Mãe, filha e senhora* (1953).

O currículo desses seminários de dramaturgia era o seguinte:

1952: Leitura e comentários de um trabalho sobre Racine. Indicação bibliográfica. Preleção dos alunos sobre: ‘O naturalismo francês’ – ‘O naturalismo brasileiro’ – ‘A revolta antinaturalista’ – ‘O teatro simbolista’ – ‘O expressionismo no teatro’. Apresentação de **A personagem quem é?**, de José Renato, no TBC, seguida de debates. Apresentação de **Viagem feliz de Trenton a Camden**, de Thornton Wilder, seguida de comentários e debates. Apresentação de cenas escritas pelos alunos sobre o tema: ‘Um almoço’. Leitura com interpretação e comentários das cenas escritas pelos alunos sobre ‘Um diálogo entre irmãos’. Além dos já citados foram apresentados outros trabalhos de diálogos e traduções, interpretados em seguida pelos alunos do segundo e terceiro ano da Escola.

1953: Introdução. Apresentação do curso. Resultado do ano anterior. Primeiro trabalho: **Uma facada**. Comentários sobre o ‘natu-

ralismo' – Zola, Antoine e o Teatro Livre, Ibsen etc. Comentários do trabalho apresentado pelos alunos. Novo exercício sobre o mesmo tema. Início dos ensaios da peça de uma aluna, **Porta aberta**. Exercício sobre o tema 'Um pedido de dinheiro'. Comentários sobre **A ilha das Cabras**, de Ugo Betti. Novos comentários sobre o naturalismo e sobre a filosofia de Augusto Comte e Lombroso. Comentários dos trabalhos sobre os temas 'ódio' e 'amor', realizados durante as férias. Dissertação sobre a linguagem dramática e seus problemas no vernáculo: o compromisso entre a linguagem corrente e as exigências de certo grau de apuro gramatical. Leitura da peça **A hora do sim**, de uma aluna do curso de escritores feita pelos alunos do curso de interpretação. Leitura, comentários e críticas de diálogos escritos pelos alunos. Dissertação do Sr. João Bethencourt sobre o curso de escritores teatrais na Universidade de Yale na qual foram ventilados: a) problemas de técnica para escrever; b) vantagens do desenvolvimento do espírito de crítica; c) métodos de trabalhos; a experiência completa etc. Exposição de um trabalho analítico da peça **Electra**, de Sófocles, feita por um aluno do curso de interpretação da Escola. Comentários de um monólogo de **Hamlet**, de Shakespeare e elucidação sobre modos de análise de uma peça teatral. Dissertação sobre a diferença entre o sentido teatral e o instinto dramático. Características de uma autêntica peça de literatura dramática. O desenvolvimento de uma peça: 1º - exposição do assunto; 2º - aparição do conflito e 3º - catarse. As formas mais adequadas, dramaticamente, de fixação dessas fases da peça. Crítica e comentários de trabalhos apresentados pelos alunos, focalizando um conflito dramático entre Lampião e Maria Bonita (à margem do drama **Lampião**, de Raquel de Queiroz). Comentários sobre problemas e soluções do teatro moderno. Dissertação sobre o conflito primário, seus desenvolvimentos e soluções; a reversão do conflito dramático em acontecimentos dramaticamente concebidos; a técnica de construção dramática estruturada sobre a premissa 'o acontecimento que procura corpo para si'; e o portador do acontecimento dramático, ou personagem, com suas idéias, paixões e complexos – um ser humano semelhante ao conhecido, porém dramaticamente concebido. Apresentação da peça **Ressonâncias**, de Abie Gerstenberg pelos alunos do curso de interpretação da Escola. Críticas, comentários e explicações sobre a peça. Comentários sobre os trabalhos apresentados sobre o tema 'Um encontro de cinco personagens'. Dissertação sobre: a) a personagem – o portador da peça; b) a estruturação dramática e razões de sua divisão esquemática; c) formação da personagem dramática; d) o movimento em 'fuga' do conflito; e) o caráter da personagem e sua interação sobre o **leit-motif** da peça e f) os cânones artísticos. Exercícios sobre a apresentação viva de uma personagem em diálogo rápido. Apresentação, comentários e discussão da análise da peça **A falecida senhora sua mãe**, de Feydeau. Exposição teórica sobre versão dramática e versão intelectual da personagem. O exemplo de Bernard Shaw. A necessidade do autor escrever a linguagem adequada e configurar a personagem e a disciplina obrigatória. Apresentação, comentários, crítica e discussão da análise das peças **A cantora calva**, de Ionesco; **Um pedido de casamento**, de Tchekhov; **Salomé**, de Oscar Wilde e **Farsa de Inês Pereira**, de Gil Vicente, apresentadas pelos alunos em forma de palestra. Exposição teórica sobre a arquitetura de uma peça. Apreciações gerais sobre os cânones clássicos que servem de estrutura à peça teatral. A reversão do acontecimento nos seus cinco movimentos dramáticos; 1) a exposição do fato ou preparo da situação; 2) início do

conflito; 3) catástrofe ou ponto culminante do conflito; 4) expiação e 5) solução, ou consciência emocional e intelectual no sentido estético. Explicação sobre a lógica moral consciente (representada pelos cânones clássicos da estrutura da peça) dentro do espaço e tempo determinados. A concepção da vida artística dentro de outra lógica, intelectual e emocionalmente sadia. Apresentação dos temas e trabalhos a serem preparados pelos alunos para serem entregues no reinício das aulas, em 1954.

3. SEMINÁRIO DE DRAMATURGIA DO TEATRO DE ARENA

Se a tentativa de 1953 falhou, foi graças à EAD, no entanto, que surgiu a renovação dramaturgica há tanto vaticinada e almejada.

Em 1955, Jorge Andrade estréia no Teatro Maria Della Costa sua segunda peça, *A Moratória*, sucesso que iniciou a carreira do dramaturgo literariamente mais elaborado do moderno teatro brasileiro. Jorge Andrade fez o curso de interpretação na EAD (1951-1954), porque “em 1951, ao assistir no TBC à peça de Tennessee Williams, *O anjo de pedra*, sentiu desejo de ser autor”. No dia seguinte, em conversa com Cacilda Becker, “a atriz disse-lhe que não era a de ator, a carreira que mais se adaptaria ao seu temperamento; aconselhou-o, porém, a matricular-se na EAD (...) Já em fins do mesmo ano escrevia *O telescópio*, peça em um ato, com a qual ganhou o Prêmio Fábio Prado”.(4)

Outro evento importante na renovação da dramaturgia brasileira também está ligado à EAD. Em 1951, Décio de Almeida Prado (então professor da EAD), Geraldo Mateos e José Renato Pécora (alunos) apresentaram no I Congresso Brasileiro de Teatro tese sugerindo a forma de arena como possível solução formal e econômica para o desenvolvimento do teatro brasileiro. A tese baseava-se em experiência feita na própria EAD por José Renato com a peça de Tennessee Williams, *Demorado adeus*, que foi levada posteriormente numa das salas do TBC — Teatro Brasileiro de Comédia. O Teatro de Arena, que se originou desta experiência — e ainda sem sede fixa —, estreou a 11 de abril de 1953, no Museu de Arte, em São Paulo, com *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens e, a partir daí, sua história passa a constituir-se numa nova linha de evolução do teatro brasileiro.

O ano de 1956 marca a incorporação de Augusto Boal, recém-vindo de um curso de dramaturgia e direção teatral na Universidade de Columbia, ao Arena. Marca ainda a incorporação ao Arena do Teatro Paulista do Estudante, que trazia, entre outros, Oduvaldo Viana Filho e Gianfrancesco Guarnieri. Após o êxito, em fevereiro de 1958, de *Eles não usam Black-tie*, de Guarnieri, o Arena dá início em abril ao Seminário de Dramaturgia, assim planejado: a) técnica de dramaturgia; b) análise e debate de peças (seria a parte prática); c) problemas estéticos do teatro; d) características e tendências do moderno teatro brasileiro; e) estudo da realidade artística e social brasileira e f) entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro (seria a parte teórica).(5)

Pela análise do currículo e tendo em vista o resultado posterior dos dramaturgos oriundos desse Seminário, nota-se que a vinda de Augusto Boal e a incorporação do TPE foram essenciais à linha político-sociológica adotada pelo gru-

po. Se este tipo de teatro conhece o auge até 1961, logo em 1962 o *Arena* alterará sua estrutura e partirá para o teatro de repertório. (6) Em fins de 1960 Alfredo Mesquita sente chegada a hora de ter na estrutura da EAD um curso que, além da dramaturgia, formasse conjuntamente críticos teatrais.

4. CRIAÇÃO DO CURSO DE DRAMATURGIA E CRÍTICA

Tendo em vista o sucesso do Seminário de Dramaturgia do Arena e, provavelmente, vendo chegada a hora e a oportunidade da criação de mais um dos 'módulos' da Escola que idealizara, Alfredo Mesquita, em fins de 1960, decide ampliar a EAD.

Conforme exposto anteriormente, a EAD foi projeto de Alfredo Mesquita, porém deve ser sublinhado o papel ideológico, e mesmo prático, de Décio de Almeida Prado na criação e evolução da EAD, pelo menos até 1961 — ano de criação do curso de dramaturgia e crítica, mas que curiosamente também vai iniciar o afastamento de Décio de Almeida Prado da EAD por motivos que oportunamente serão examinados.

A idéia de Alfredo Mesquita era "desde cedo (...) fazer uma Escola completa. Então, primeiro o ator, depois a dramaturgia e a crítica, depois cenografia e, depois, era minha idéia implantar um curso de direção". Quanto à colaboração no projeto, Décio de Almeida Prado "sabia que ele tinha as mesmas idéias", mas "cada um tinha o seu método". Essa ressalva parece estar ligada principalmente ao objetivo de formar críticos — esta é a nossa suposição, já que, segundo Almeida Prado, "há necessidade de um grande número de dramaturgos e atores. Quanto aos críticos não há colocação no mercado. (...) O mercado de crítica é sempre muito pequeno". Essa divisão de objetivos do curso ficará mais evidente no episódio do afastamento de Décio de Almeida Prado da EAD.

Apesar das divergências, diz Alfredo Mesquita:

(...) a certa altura (...) pensamos num curso completo de dramaturgia. (...) Fui falar com Anatol Rosenfeld e ele me disse: "Eu aceito, mas não conheço nada de teatro. (...) O senhor me dá uns três ou quatro anos (...)" Argumentei: "Não precisa, você estuda antes em casa." E ele: "Ah, mas eu não posso. (...)" Aí foi diminuindo: "O senhor me dá dois anos (...) um ano (...)" Acabou aceitando e eu lhe disse (isso foi em novembro): "Você tem aí as férias, uns três ou quatro meses para se enfiar e depois começa com seu curso." Ele acabou topando e um dia comentou: "A sua idéia me fez mudar completamente a minha vida, porque a minha paixão passou a ser o teatro."

O método de Alfredo Mesquita, para persuadir esse grande professor e teórico do teatro, assim como o seu infalível faro, para detectar as pessoas certas para o lugar certo, é um dos pontos marcantes quando se reconstitui seu papel à frente da revista *Clima*, do GTE e da EAD.

Augusto Boal que, como dito acima, fez curso de dramaturgia na Columbia, em Nova Iorque, em 1952, foi aluno, entre outros, de John Gassner. Ao criar o Seminário de Dramaturgia do Arena, em 1958, ele diz que:

Naquela época se dizia que não havia dramaturgia brasileira. (...) Queríamos provar que podia até mesmo não haver dramaturgia, mas havia dramaturgos – dramaturgos em potencial, que não escreviam (...) porque não havia oportunidade, não havia ânimo, não havia interesse das companhias de produzirem peças brasileiras.

Depreende-se dessa afirmação que a forte crença de Boal (e do Arena) num teatro brasileiro autônomo era o ponto de identidade entre ele e Alfredo Mesquita. Lembra Boal que Alfredo Mesquita, ao decidir criar o curso de dramaturgia e crítica,

apareceu lá no Arena e perguntou se eu não queria ser professor do curso (...) Fomos jantar num restaurante que se chamava Marcel (...) e ele me explicou como eram as condições de trabalho lá na EAD (...) Fiquei fascinado pelo trabalho que ele tinha feito (...) e que ainda estava fazendo e me interessou muito colaborar.

Tendo Anatol Rosenfeld como professor de estética e Augusto Boal – que já lecionava no curso de interpretação com Décio de Almeida Prado – como professor de dramaturgia, esse foi o eixo ao redor do qual se moveu o curso de dramaturgia e crítica até sua passagem para a USP em 1966/67.

O curso inicial contou, além de Alfredo Mesquita e dos três professores acima, com outros professores que já lecionavam no curso de interpretação: Sábato Magaldi (história do teatro brasileiro), Alberto D'Aversa (história do teatro universal) e Pedro Balazs (psicologia).

Seguindo seu método prático-intuitivo, Alfredo Mesquita jamais determinou normas para os cursos, fazendo com que os professores e/ou visitantes se amoldassem às necessidades ou problemas surgidos no dia-a-dia da Escola: norteava-o sua fina sensibilidade quanto à evolução do teatro então praticado. Assim é que, ao convidar Anatol Rosenfeld, mudou radicalmente o principal foco de interesse do grande mestre, formado em filosofia na Alemanha. Ou, no caso de Jacó Guinsburg, fez com que hoje pudéssemos contar com um grande professor e crítico teatral, que, no entanto, confessa que na época “eu não estava interessado em ser professor: jamais sonhei em ser professor”. Nesses dois casos, temos os elementos vindos de fora do meio teatral, porém no caso de Renata Pallottini e Lauro César Muniz, o fenômeno é mais curioso e sintomático: ambos continuaram na EAD como professores, porque não conseguiram desvincular-se dela – com se verá a seguir.

Considerando-se, dessa forma, a escassez de documentação e a sistemática adotada por Alfredo Mesquita em seus empreendimentos – especialmente nesse caso da EAD, como se pode verificar pelo que foi visto até agora – a reconstrução do que foi e como funcionou o curso de dramaturgia e crítica baseia-se eminentemente nos depoimentos e entrevistas de dramaturgos e críticos formados por esse curso.

Por outro lado, embora o curso fosse dado conjuntamente para dramaturgos e críticos — o privilegiamento de um aspecto ou outro inexistia na pedagogia — e como no ato da matrícula, só nesse momento, o aluno optava por dramaturgia ou crítica — a reconstituição das turmas obedecerá a essa divisão. Deve-se salientar, contudo, que exatamente como no curso de interpretação — que fez desabrochar talentos dramáticos, ocorrendo-nos como exemplo maior Jorge Andrade — no decorrer das turmas, alguns alunos alteravam os projetos iniciais, especializando-se ou voltando-se para áreas mais afins às suas personalidades.

5. DRAMATURGIA

5.1. Turma inicial — 1961/62

Formaram-se nela: Lauro César Muniz, Renata Pallottini, José Eduardo Mauro e Luiz Carlos Cardoso. Do currículo constava: **história do teatro universal**, lecionada por Alberto D'Aversa, que foi "no começo — e isso é muito importante — uma espécie de introdutor (...) uma espécie de mestre de cerimônias (...) uma pessoa que recebeu a gente no sentido de começarmos a tomar pé na matéria do teatro de um modo geral", conforme Renata Pallottini. Formado pela Academia de Arte Dramática de Roma, D'Aversa colocou toda sua cultura e encanto pessoal a serviço da nova turma, como recorda Lauro César Muniz:

Eu me lembro da primeira aula: foi tão fascinante que nós aplaudimos. Ele entrou na aula, fixou um ponto da classe (...), mirou um ponto lá na quina da sala. (...) Ficou uns cinqüenta minutos olhando para aquela quina e falando sobre um tema (...) a atividade-resposta. Porque há um momento mágico no teatro, um momento mítico em que o personagem responde a um estímulo da própria ação, do pensamento contido na peça.

Anatol Rosenfeld lecionava **estética** e também causou forte impacto nessa turma no dizer de Lauro César Muniz:

O mais inusitado, o mais espantosamente lindo eram as aulas de Anatol. (...) Ele ia por um caminho que eu jamais sonhava que existisse.

Crítica teatral era da competência de Décio de Almeida Prado, que lecionava estética no curso de interpretação. Parece ter ocorrido aí parte do insucesso de Décio de Almeida Prado no curso de dramaturgia e crítica e, quiçá, o começo de seu desligamento da EAD, efetivado em 1963. É ainda Lauro César Muniz quem recorda:

Ele dava aulas no curso de interpretação e juntaram as turmas de dramaturgia e interpretação para assistir à mesma aula. O nível da turma de interpretação [que admitia alunos mesmo sem o curso gi-

nasial] era diferente (...) e nós já tínhamos tido aulas com Anatol, com Sábato Magaldi (...) E Décio e Paulo Mendonça entenderam que juntar as turmas não dava certo. Então separou-se (...) Ficamos sem as aulas de Décio.

Voltaremos a seguir ao tema da saída de Décio de Almeida Prado da EAD. Havia ainda **história do teatro brasileiro**, com Sábato Magaldi; **psicologia**, com Pedro Balazs e **análise de textos**, com Alfredo Mesquita – que incluía, além da leitura de peças escolhidas por ele, temas que deveriam ser desenvolvidos pelos alunos e depois comentados em classe.

Finalmente, havia a matéria-base, **dramaturgia**, dada por Augusto Boal, “o professor básico do curso”, na avaliação de Renata Pallottini.

5.2. Turma de 1962/63

Formaram-se nessa turma Eudinyr Fraga e Maria Rita Bordallo. A turma teve as mesmas matérias citadas, sendo que crítica teatral retornou só no seu segundo ano, em 1963, e já não em conjunto com interpretação. Acrescentou-se **história da arte**, por Alfredo Zanini, que deu um curso sobre o Quattrocento Italiano, ficando essa matéria incorporada ao currículo.

5.3. Turma de 1964/65

Foi a mais numerosa, formando-se nela: Aroldo L. Macedo, Lindolf Bell, Lúcia Ayres Netto de Godoy, Maria José Pupo Nogueira, Myriam Rezende de San Juan e Moysés Baumstein. Em 1964, crítica teatral passa a ser lecionada por Jacó Guinsburg (nos dois anos do curso), que substitui Décio de Almeida Prado, e Clóvis Garcia substitui Alberto D’Aversa em **história do teatro universal**. Duas novas professoras juntam-se ao corpo docente: Dora Ferreira da Silva, que passa a lecionar **história da arte**, e Renata Pallottini, com **história do teatro brasileiro**, passando Sábato Magaldi a dar seminários sobre temas do teatro brasileiro.

5.4. Turma de 1965/67

Essa turma, devido ao processo de transferência para a USP, teve seu segundo ano (1966) repetido em 1967 (ver item 9). No primeiro ano (1965), a professora Heleny Telles Guariba substituiu Augusto Boal, que vinha esporadicamente dar aulas. No segundo ano (1966) Lauro César Muniz veio reforçar o ensino de dramaturgia e, no terceiro ano (1967), Vilém Flusser veio lecionar **história da comunicação**. Na matéria específica de dramaturgia formou-se apenas a autora deste trabalho.

6. CRÍTICA TEATRAL

Confundindo-se, quanto à pedagogia — como assinalado — com o ensino de dramaturgia, prevalecem os dados historiados até o momento. Na primeira turma (1961/62) formou-se Maria Thereza Vargas; na segunda turma (1962/63), Divina Salles da Silva; na terceira turma (1963/64), Abraão Frost e Violette Amary; na quarta turma (1964/65), Fernando João Botti e Jorge Dieter Held e na quinta turma (1965/67) formaram-se Sylvia Queirolo e Sylvio Cerqueira Leite.

7. O CURSO

Em 1961/62 o curso de dramaturgia e crítica foi administrado através das matérias: **história do teatro universal, crítica teatral, história do teatro brasileiro, psicologia, análise de textos e dramaturgia**, notando-se que crítica foi dada somente no primeiro ano. Em 1962/63 esta matéria foi dada no segundo ano, acrescentando-se história da arte no segundo ano do curso. Em 1964/65 há um remanejamento: Renata Pallottini inicia seu trabalho na Escola com história do teatro brasileiro; a partir dessa turma, crítica teatral passa a ser dada regularmente durante os dois anos do curso. Já o curso de 1966/67 é **estendido até 1967**, ampliando-se o currículo: a matéria dramaturgia desdobra-se nas ausências do titular, Augusto Boal, quando Heleny Telles Guariba passa, em 1965, a fazer análise em profundidade do **teatro grego (Oréstia e Édipo Rei e seu conteúdo histórico-social)**. A matéria psicologia é retirada do currículo, sendo acrescentado **teatro alemão**, com Anatol Rosenfeld.

No segundo ano (1966) o **reforço** em dramaturgia vem de Lauro César Muniz que juntamente com a análise de textos dos alunos e de terceiros, passa conceitos de construção dramática. No terceiro ano que, na verdade, foi uma extensão à maneira de curso livre, Heleny Telles Guariba volta após estágio com Planchon, na França, quando dá um curso teórico de **direção teatral** (direção, correntes contemporâneas de direção, teatro experimental, Grotowski); Vilém Flusser dá dois semestres sobre **história da comunicação** — o curso na verdade versou sobre **história da filosofia** num semestre e noutro sobre **comunicação**.

Além dessas matérias regulares, propiciou-se a visita de profissionais de teatro ou áreas afins (cinema e televisão), cujas conferências ou bate-papos ora eram restritos ao curso de D & C, ora eram estendidos a todos os interessados dos demais cursos.

Na turma de 1965/67 houve a visita de Theon Spanudis (matéria história de arte), de Roberto Santos e Luís Sérgio Person (nas aulas de Lauro César Muniz), Walter George Durst (nas aulas de Renata Pallottini), Néelson Rodrigues e Cacilda Becker (nas aulas de Alfredo Mesquita) e Roberto Schwartz (nas aulas de Heleny Telles Guariba).

Resumindo, para o curso regular teríamos o seguinte quadro:

1961/62	1963/64	1964/65	1965/67
Hist. T. Universal	idem	idem	idem
Estética	idem	idem	idem
Crít. Teatral (só 1º)	idem (só 2º)	idem (2 anos)	idem
Hist. T. Bras.	idem	idem	idem
—	—	Temas T. Bras.	idem
Psicologia	idem	idem	—
Análise Textos	idem	idem	idem
Dramaturgia	idem	idem	idem
—	—	—	Teatro Grego (1º)
—	—	—	Teoria Direção (3º)
—	—	—	Dramaturgia II
—	Hist. da Arte	idem	idem
—	—	—	Teatro Alemão
—	—	—	Teoria da Comunicação

8. CURRÍCULOS

8.1. História do teatro universal

O primeiro professor, de 1961 a 1963, foi Alberto D'Aversa, que expôs a matéria até o teatro romano, seguindo-se Clóvis Garcia, de 1964 a 1967, que se estendeu até o século XVIII, tendo em vista que seu curso durou três anos. O programa era o seguinte:

- Introdução ao teatro. Arte. Arte teatral. Arte popular. Instinto dramático, religioso, elemento humano. Arte coletiva.
- Elementos do espetáculo. Autor e peça. Linguagem dramática. Ação — movimento — personagens. Situação — estilos. Direção.
- Elementos do espetáculo. Autor (problemas). Cenografia — função — elementos — estilos. O público — causas do divórcio atual entre público e teatro — soluções. Evolução do teatro: as origens até o séc. XVI. Evolução do teatro — séc. XVI e XVII — Itália, Espanha, Inglaterra, França.
- Séc. XVIII — Inglaterra, França, Alemanha, Itália. Séc. XIX — O romantismo na França. O teatro escandinavo: Ibsen e Strindberg. O naturalismo. As correntes renovadoras. França, Itália, Alemanha, Inglaterra, Rússia e Estados Unidos: teatro contemporâneo. Evolução do teatro no Brasil: Anchieta até hoje.
- O programa acima foi também desenvolvido no curso de cenografia.

Pelos depoimentos e elementos à disposição, considerando-se ademais a total liberdade de atuação dos professores, depreende-se que a ênfase de D'Aversa foi para o fenômeno teatral enquanto processo criativo — aulas dadas

com a paixão que caracterizava sua personalidade. No caso de Clóvis Garcia, a par da criteriosa, abrangente e sistemática exposição da história teatral, deve-se ressaltar sua ênfase na cenografia e na parte plástica do processo teatral — a visão plástica do artista embasando sua visão do teatro.

8.2. Estética

Esta matéria ocupa lugar de destaque, principalmente devido a seu professor, Anatol Rosenfeld. Tendo estudado filosofia, estética e teoria da literatura em Berlim, Rosenfeld colocou sua vasta cultura a serviço do teatro a partir do convite de Alfredo Mesquita.

Sua matéria era lecionada com uma didática ímpar a alunos que, em sua maior parte, tomavam contato pela primeira vez com o universo cultural europeu transmitido com competência e grande estilo. Só para citar três depoimentos:

Lembro-me de Anatol Rosenfeld, em primeiro lugar. (...) É um dos meus gurus até hoje. Foi o professor mais importante para mim. (...) Ele fez com que eu visse quem sou. (...) A minha ótica do mundo, por exemplo, que é a ótica grotesca, foi Anatol quem formulou.

Estas palavras de Moysés Baumstein demonstram o descobrimento, a partir de formulações estéticas claras e precisas, de uma ótica de vida adormecida, que passa a nortear um grande trabalho, que se inicia no teatro e deriva, atualmente, com sucesso, para a holografia, o cinema e o vídeo.

Lauro César Muniz, que vinha de uma formação técnica em engenharia, “aquela coisa árida, técnica”, confessa que:

Eu estava completamente afastado da literatura, da estética, da filosofia (...) A matéria que mais me fascinava era estética, porque Anatol era fascinante. (...) Eu apanhava muito. (...) Lia muito, com uma fome ‘desgraçada’, para assimilar as coisas básicas.

Quando a Renata Pallottini, filha de italianos, habituada “desde bebê, numa cadeirinha”, a ver teatro, de formação mais humanista (filosofia e ciências jurídicas), com passagem pela Espanha (estudos em estética e estilística) antes da vinda para a EAD, afirma que “ele também me deixou uma marca muito grande”.

Como se vê, três exemplos distintos que refletem o significado da matéria e de seu titular, o que nos leva a transcrever, na íntegra, o seu currículo:

1º ano: O lugar da cultura humana na estratificação física, orgânica e psíquica do mundo real. A capacidade do símbolo como traço distinto do homem. Cultura e valores. Ligeira caracterização dos valores estéticos pela diferenciação em face dos valores úteis hedonísticos, vitais, morais, científicos e religiosos. Associação e conflito entre os valores estéticos e os outros valores. Os valores estéticos como valores essenciais da arte. Sistema das artes. Classificação. A estrutura

simbólica da obra-de-arte. A música. O fenômeno da duração. O ouvir acústico e musical. Platão e a música. A música e o coro grego. As artes plásticas. O problema da empatia com as linhas, formas e cores. A pintura e as camadas da obra-de-arte. Fenômeno da transparência. A escultura e arquitetura. A literatura da obra literária. Caracterização das belas letras e da literatura de ficção em face da literatura em geral. Os gêneros: lírico, épico e dramático.

2º ano: Leitura e análise da **Poética** de Aristóteles. Leitura e análise da **Antígona** de Sófocles. Caracterização dos conceitos de tragédia. Discussão das condições sócio-culturais favoráveis ao surgir da tragédia. Leitura e análise do **Anfitrião**, de Plauto. Caracterização do conceito (ou dos conceitos) do cômico e da sua função no teatro e na sociedade. O teatro medieval. A cena simultânea e seu significado específico como expressão épica da cosmovisão cristã. O Renascimento. A **Poética**, de Castelvetro. O problema das três unidades. Caracterização do teatro barroco. O Teatro Jesuíta. Estudo das diferenças entre a dramaturgia de Shakespeare e Racine (isabelina e a do classicismo francês). O drama aberto e o drama fechado. As razões sócio-culturais e filosóficas dessas diferenças. Esboço das concepções e tendências românticas.

No ano de 1967, dando seu curso fora do recinto da EAD (na sede da Editora Perspectiva), Anatol Rosenfeld brindou-nos com um curso inovador. Certamente estimulado pelo trabalho de Augusto Boal no Arena e pelos ecos de suas aulas de **teoria dramática** — que envolviam uma visão e interpretação *sui generis* tanto da poética aristotélica quanto da hegeliana, bem como uma elaboração teórica a partir de idéias de Maquiavel e dos postulados brechtianos — Rosenfeld desafiou-nos à pesquisa do tema do herói no teatro moderno. Neste sentido, tanto Boal, com suas teorizações instigadoras, quanto Rosenfeld, com seu aporte crítico-teórico, não podem ser dissociados de uma das tentativas mais promissoras de renovação da dramaturgia brasileira.(7)

8.3. Crítica teatral

Esta matéria, que deveria ser básica e dar a espinha dorsal para os alunos, que se matriculassem com o objetivo específico de serem críticos teatrais, parece ter padecido, em sua primeira fase, de um mal-entendido: Alfredo Mesquita entendia que o curso comum para ambos os objetivos, dramaturgia e crítica, era uma decorrência natural da teorização sobre o fenômeno teatral. Na medida em que se aprende a ver, a entender e a fazer teatro, o substrato artístico poderá ser canalizado para um ou outro setor, de acordo com a aptidão, o talento e a vontade do aluno. Com este enfoque foi fundado o curso, que nasceu — como todos os projetos da EAD — “na medida das necessidades”, só com o passar do tempo adquirindo feições mais estáveis. Parece, ao que tudo indica, que Décio de Almeida Prado (professor de 1961 a 1963 no curso de D&C) não estava muito convicto quanto ao objetivo pretendido por Alfredo Mesquita. Sobre a criação do curso de D&C ele diz: “Não me lembro bem. Mas as idéias eram sempre de Alfredo (...) A direção cabia sempre a Alfredo”.

Com relação ao curso de crítica, especificamente: “Isso eu não me lembro direito. Mas tenho a certeza de que a idéia foi de Alfredo, porque há necessidade de um grande número de dramaturgos e atores. Quanto aos críticos, não há colocação no mercado. O mercado de crítica é sempre muito pequeno”.

Coincidindo, aparentemente, esta postura um tanto cética quanto à formação de críticos, com o aumento de sua carga horária como professor de filosofia no curso clássico, Décio de Almeida Prado retirou-se da EAD em 1963, sendo substituído por Jacó Guinsburg.

Aqui cabe um parêntese, para comentar rapidamente a postura do fundador da EAD e a de Décio de Almeida Prado. Ambos vêm da fértil experiência amadora iniciada em fins da década de 1930, que culminou, em 1948, na criação do TBC — em cuja base, entre outros, estavam os grupos amadores GTE e GUT. Tanto Alfredo Mesquita quanto Décio de Almeida Prado colocaram suas vidas a serviço do teatro: Alfredo Mesquita, corporificando e sustentando por vinte anos o que entendia ser a base sem a qual não existe teatro sério — uma escola de arte dramática. E Décio de Almeida Prado, que iniciou sua carreira de crítico teatral na revista *Clima*, em 1943 (também idealizada por Alfredo Mesquita), dirigiu toda sua cultura e seu trabalho, nos anos seguintes, para o fim específico de defesa de suas idéias, teorizando, comentando e batalhando — seja através das crônicas teatrais de *O Estado de S. Paulo*, seja militando em instituições de política teatral — por um teatro de nível e condições razoáveis para a cultura brasileira.

De 1948 a 1963, Décio de Almeida Prado lecionou na EAD, depreendendo-se da leitura de algumas crônicas o quanto ele sempre valorizou e incentivou a atividade da EAD — para ele, essencial até hoje. Em entrevista que nos prestou, ele lembra que nos anos 1962/63 houve solicitação de alunos ao então reitor da USP no sentido de que a USP encampasse a EAD. Décio de Almeida Prado, na ocasião, “achava que em certo momento a Escola teria que passar para a Universidade porque ela funcionava numa base economicamente muito precária. Por exemplo, nós, professores, ganhávamos quase que nada. (...)” Afora isso (no caso pessoal dele), “(...) comecei, por exemplo, a dar aulas em 1948 e, em 1961, eu estava dando aulas há mais de dez anos — eu também precisava cuidar da minha vida”. Por outro lado, quanto à própria figura da EAD, ele achava que “Alfredo devia passar a Escola para a USP, tendo uma oportunidade, porque seria uma maneira de firmar a Escola”. Naquela ocasião, essa passagem teria sido mais proveitosa, pois, em 1966/67, “aconteceu num momento muito ruim, porque foi depois de 1964. Se ele tivesse passado em 1961, ele teria passado em condições melhores”.

Alfredo Mesquita foi chamado pelo reitor Uilhôa Cintra e, consultado, respondeu que ainda não estava pronto para a passagem, que só seria efetivada oficialmente em 1966 e contretizada em 1967.

Conforme se depreende, a partir da divergência sobre a necessidade e/ou oportunidade de alterar ou não a estrutura escolar da EAD — na USP a EAD teria não só seu status de essencialidade cultural reconhecido como também os professores, pessoas abnegadas, que até então recebiam seus ordenados com intermitências oriundas das dificuldades de sua manutenção, deveriam ter me-

lhores condições de efetuar e desenvolver seu trabalho — deu-se o paulatino afastamento e posterior desligamento de Décio de Almeida Prado da EAD, consumado em 1963.

Voltando à matéria crítica teatral: em 1964, trazido por Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld, Jacó Guinsburg substituiu Décio de Almeida Prado. Tendo tomado conhecimento físico da EAD por intermédio de Ruggero Jacobbi, para quem traduzira *Crimes e crimes*, de Strindberg, Guinsburg até então tivera um interesse puramente cultural por teatro: “Quando muito, nessa época, se poderia dizer que eu era um curioso de teatro. De maneira nenhuma eu era um homem especializado”. Como jornalista e crítico literário, ele fizera, além da análise literária de textos teatrais, entrevistas com Mosché Halevi, ex-membro do Habima e fundador do Teatro Ohel, com Léa Deganit, atriz desse mesmo teatro, e com outros conjuntos judaicos, o que o levou a se interessar por história do teatro judaico e a escrever, em 1960, uma série de artigos sobre o Habima de Moscou. Este interesse demonstrado tão intensamente deve ter motivado Magaldi e Rosenfeld a convidá-lo para a EAD. Eudinyr Fraga lembra: “Depois que terminou o curso (1963), pedi autorização a Alfredo para freqüentar mais um ano. Fui aluno de crítica de Jacó e me lembro dele, entrando na classe e dizendo: “Olha, vou dar uma matéria que eu nem sei bem o que é direito”. Na verdade, não era tanto assim, porque além das atividades jornalísticas, Jacó Guinsburg também já tinha dado um curso sobre história do teatro judeu no Centro Ordem e Progresso, de São Paulo. Enfim, ele tinha um conhecimento prático, mas, “como diz ele, na verdade, o que Anatol e Sábato fizeram foi me ensinar a nadar pelo método clássico: me jogaram dentro d’água!”

A matéria crítica teatral constava de uma **parte teórica**, que abrangia **história da crítica** — conceito e função; introdução às idéias críticas e as idéias críticas no teatro. A **parte prática** era constituída por críticas dos alunos sobre encenações do momento bem como de seminários: em 1965, sobre Sartre e Meyerhold; em 1966 sobre Kafka, Artaud e o teatro do absurdo, sobre Strindberg e Buechner e, em 1967, sobre o naturalismo em teatro, que abrangia ainda o positivismo e a filosofia naturalista.

8.4. História do teatro brasileiro

No período 1961/63 esta matéria foi lecionada por Sábato Magaldi. De 1964 a 1967, Renata Pallottini assumiu a matéria, passando Magaldi a dar seminários sobre temas específicos do teatro brasileiro. O currículo constava de:

- Introdução ao teatro brasileiro. Apresentação de Anchieta (**Na festa de São Lourenço**). Manifestações dos séculos XVII e XVIII. **O Parnaso Obsequioso**, de Cláudio Manuel da Costa. As idéias estéticas de Gonçalves de Magalhães. **Antônio José, ou O poeta e a Inquisição**. Personagens de Antônio José. A técnica, noções sobre Olgiato. Martins Pena (**Os irmãos das Almas** e **Quem casa quer casa**). O drama de Martins Pena (**Itaminda** e **Drama sem título**). João Caetano (**Lições dramáticas**). Introdução a Gonçalves Dias. O ‘Prefácio’ de **Leonor de Mendonça** e **Leonor de Mendonça**. Introdução a Joaquim Manoel de Macedo. Joaquim Manoel de Ma-

cedo (**A torre em concurso** e **Cincinato Quebra-Louça**). Introdução a José de Alencar (**Rio de Janeiro, verso e reverso; O demônio familiar; O jesuíta** e **As asas de um anjo**). Gonzaga ou A Revolução de Minas. Castro Alves. Introdução a França Júnior (**Meia-hora de cinismo; Tipos da atualidade; O tipo brasileiro; Caiu o ministério** e **As doutoras**). Introdução a Machado de Assis. O crítico Machado de Assis. Introdução a Artur Azevedo. (**O mambembe** e **A Capital Federal**). Introdução a Coelho Neto (análise das primeiras peças). O simbolismo; Goulard de Andrade; Roberto Gomes; João do Rio, Paulo Gonçalves. Situação do teatro brasileiro atual; organização; introdução à dramaturgia brasileira contemporânea; Nélson Rodrigues e o **Vestido de noiva**; o teatro ligeiro da década de 1950 e Silveira Sampaio; **Senhora dos Afogados**; Jorge Andrade e a **A moratória**; filiação e caminhos do teatrólogo Jorge Andrade; características do teatro de Ariano Suassuna; **Auto da Compadecida**; Gianfrancesco Guarneri e **Eles não usam black-tie**; tendências da nova dramaturgia brasileira; características do teatro brasileiro de entre-guerra; **Flores de sombra** (Cláudio de Souza); **Onde canta o sabiá** (Gastão Tojeiro); **Deus e sexo**, de Renato Viana.

Deve-se salientar o interesse de Renata Pallottini em motivar os alunos para o trabalho prático de dramaturgia ao abrir espaço em suas aulas para intercâmbio com escritores — como no caso de Walter George Durst, na época escrevendo para a televisão.

8.5. Temas do teatro brasileiro

Para a turma de 1965/67, Sábato Magaldi organizou os seguintes seminários: 1965 — Oswald de Andrade, minuciosa incursão histórica e analítica na cultura geral e teatral do Brasil de começos do século; Jarry, Maiákovski, Apollinaire, o futurismo e Ionesco, para enfim esmiuçar com detalhes de filigrana a obra teatral oswaldiana; 1966 — pesquisa e análise do teatro de Nélson Rodrigues, abordando ainda Brecht; 1967 — exame da obra de Jorge Andrade.

As aulas de Sábato Magaldi foram a modalidade mais avançada, na EAD, do que se pode chamar de **lectures**: usando como fulcro grandes temas do teatro brasileiro, ele nos deu uma visão em profundidade de cada tema escolhido. Ao falar de Oswald de Andrade ou de Nélson Rodrigues, por exemplo, o afluxo de informações estético-teatrais fazia com que Sábato Magaldi nos brindasse com competentes elaborações teóricas sobre o fato teatral — fosse ele simplesmente uma peça ou a totalidade da obra de um autor.

8.6. Psicologia

Dada apenas até 1965, esta matéria tinha por objetivo, como outras, motivar os alunos a desenvolverem, dramaticamente, os temas dados em classe. Constava de:

Primeiro ano: Conceitos e definições da psicologia. Divisões e métodos da psicologia. Conceitos e classificação dos fenômenos psíquicos. Os reflexos, os

instintos e os hábitos. Sensações e imagens. Percepção. A memória, a atenção, a inteligência. O consciente, o inconsciente. Classificação da personalidade. Complexos e inibições.

8.7. Análise de textos

Antes de entrar no exame desta matéria, convém comentar a personalidade, humana e teatral, de Alfredo Mesquita. Homem íntegro e de uma franqueza e sinceridades às vezes contundentes, deve-se destacar que ele principiou a fazer teatro amador muito jovem, numa época em que não 'era bem' para os jovens da sociedade envolver-se com teatro. Portanto, em 1948, ao fundar a EAD, ele já deveria ter desenvolvido, na labuta diária com amadores, o 'método' mais eficaz de ensinar a fazer e a entender uma peça: leitura e comentário de textos de alunos, ou, se conviesse, textos do teatro contemporâneo.

Os alunos eram convidados a escrever sobre tema eleito ou poderiam trazer texto pronto. E isto bastava para que Alfredo Mesquita fizesse verdadeira radioscopia das pecinhas ou cenas: o que funcionava e o que não funcionava e por quê. "Os comentários de Dr. Alfredo foram muito úteis, porque eram sempre pertinentes", diz Eudinyr Fraga. Não era só isto, porém: as aulas eram verdadeiros 'banhos' de cultura. "Ele lia textos também do teatro universal e falava sobre as pessoas. Marivaux, por exemplo: se não tivesse Alfredo Mesquita, para falar sobre Marivaux, ninguém iria procurar o Marivaux", afirma Lauro César.

Desta forma, as aulas de Alfredo Mesquita cumpriam dois propósitos: estimular trabalhos dos alunos e, comentando-os, ensinar a escrever.

Ao mesmo tempo, transmitia cultura teatral eventualmente fora dos currículos — seja esclarecendo seminários de outras matérias, seja dirimindo dúvidas dos alunos. A sensibilidade de Alfredo Mesquita estava sempre atenta para estes casos e é raro um aluno da EAD que não se lembre de suas explanações sobre a *belle époque* ou sobre o teatro de Tchekhov, por exemplo.

8.8. Dramaturgia

Conforme já exposto, Augusto Boal estudou na School of Dramatic Art da Columbia University. Quando Alfredo Mesquita o convidou, para dar a matéria básica do curso de dramaturgia, Boal já vinha da experiência do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, em 1958, mencionado no item 3. O currículo da matéria era:

- Teatro e sociedade (Arnold Hauser). A **Poética**, de Aristóteles. A Poética de Hegel. A Lei de Brunetière (discussão). Dramaturgia dialética (interdependência dos elementos dramáticos, conflito, ação dramática, variação qualitativa). A Poética de Bertolt Brecht.
- Leitura e comentários de peças preparadas pelos alunos. Análise de textos.

Cotejando-se o currículo do Seminário do Arena de 1958, com este, da EAD, é óbvia a mudança de enfoque: o primeiro visava ser mais abrangente em termos de ensino teatral já que se destinava a cumprir um papel de verdadeira escola de teatro. Isto sem descaracterizar sua motivação básica: sacudir uma certa rotina de teatro de repertório liderada pelo TBC, vista pelos integrantes do Arena como não privilegiando o autor nacional e que ofuscava uma das funções básicas do teatro na ótica engajada, qual seja, representar no palco a realidade social do qual provém.

No caso do curso de Boal na EAD, desvinculado da preocupação de transmitir noções estéticas e cultura teatral, ele pôde dedicar-se inteiramente ao ensino da construção dramática em si. Devido à essencialidade de sua matéria — afinal, quem não souber montar ou estruturar uma peça, jamais será crítico teatral ou dramaturgo — e à sua personalidade carismática, Boal sempre conseguiu influenciar e fascinar os alunos com suas idéias e sua cultura. Suas aulas jamais eram monótonas e funcionavam em mão dupla: na medida em que conseguia a atenção da classe, revestia seus argumentos com roupagens sempre inesperadas e adequadas a fundamentar o objetivo a que se propunha.

Como se ouvia em classe, nunca se poderia antecipar de que maneira ele nos convenceria de seus argumentos, pois ele nos surpreendia sempre. “Ele argumenta como quem tira coelhos de uma cartola”, dizia-se. “Ele tem uma inteligência fantástica”, diz Lauro César, “ele foi maravilhoso no primeiro ano (...) No segundo ele praticamente não apareceu: estava envolvido com o Teatro de Arena”. E talvez seja este o único reparo ao rendimento desta matéria: centrada e estruturada em torno da personalidade de Augusto Boal, que constituía o cerne do curso, na medida em que ele faltava (às vezes por períodos longos), o desestímulo era enorme. Esse problema chegou a motivar, no período 1965/67, o desdobramento da matéria com mais dois professores: Heleny Telles Guariba e Lauro César Muniz.

Não obstante essa ressalva, as aulas de dramaturgia sempre foram permeadas pelo relato e comentário da experiência do profissional Augusto Boal à frente do Teatro de Arena, o que proporcionou aos alunos, afora o relato das experiências e montagens anteriores de Boal, amplamente expostas em classe, a possibilidade de partilhar como ouvintes da preparação teórica de seu Sistema Coringa, que foi igualmente comentado e analisado nas aulas de dois outros professores: Anatol Rosenfeld (estética) e Lauro César Muniz (dramaturgia) no ano de 1967. Isso, porém, não deve ser entendido como fuga ao programa do curso: a cabeça do teórico Augusto Boal — é possível encontrar paralelo em nosso teatro? — fervilhava de idéias e conceitos e nós, alunos, sentíamos-nos um pouco como caixas de ressonância dessas incursões no reino das maravilhosas possibilidades teatrais abertas à mente de quem sabe e ousa fazer o melhor em teatro dentro de suas concepções.

Se essa teorização boalina fascinava os alunos, deixando-os às vezes insensíveis para o teatro tradicional, não se deve deixar de mencionar o excelente arcabouço teórico, que nunca deixou de ser transmitido, a partir inclusive da *Poética*, de Aristóteles, dada simultaneamente por Boal e Rosenfeld no curso de

1965/67, juntando-se os dois professores depois em seminário para que os alunos pudessem confrontar as duas posições de análise. Na avaliação de Lauro César Muniz:

O curso de Boal era excelente. O que eu e Renata fizemos, na EAD e na ECA, está apoiado em Boal. O livro de Renata, **Introdução à dramaturgia**, também se apóia naquilo que assimilamos de Boal. Ele organizou tudo de uma forma tão bonita que aquilo é uma chave para tudo. Parece-me que a coisa mais importante que tirei da EAD foi a ligação entre a organização da dramaturgia, para construir uma peça, e a dialética de Hegel. Isso que Boal fez, essa ponte maravilhosa é, para mim, o instrumento mais valioso do que eu captei na EAD.

Na análise competente de Renata Pallottini:

Ele era a base (...) o fulcro, o ponto de apoio. Tivemos sorte, na época, com a implantação do curso, e acho que Boal estava dedicando-se inteiramente, ou quase, a ele. Quando por problemas profissionais afastava-se de alguma forma das aulas, a gente sentia muito a falta desse ponto de apoio.

E no tocante à visão politizada de Boal, continua ela: “Ter um professor como Boal, com idéias claras — que podem até ser contestadas, mas que ele tinha muito claras na cabeça — é fundamental”.

Finalmente, complementando-se a trajetória do curso de dramaturgia e crítica, deve-se sublinhar que, na EAD, como lembra Augusto Boal:

(...) os currículos (...) foram se modificando (...) na medida em que, quando eu comecei, a minha preocupação maior era transmitir o aprendido. Tentar passar para os outros toda uma bagagem que eu tinha recolhido — isso no começo, já no Arena, porque na Escola de Arte Dramática comecei a codificar um pouco mais. Depois, fui avançando. Quer dizer, a principal modificação que eu acho que houve foi a minha tentativa de sistematizar todas as técnicas de dramaturgia que eu tinha aprendido — seja através de livros, seja através de minha experiência pessoal. Tentei essa sistematização (...) usando as leis da dialética, nas quais eu creio, não por uma questão de fé, mas por uma questão de prática. (...) Às vezes podia parecer que eu era sectário e eu acho que era mesmo. (8)

8.9. Análise do teatro grego e teoria de direção

Devido às ausências constantes de Boal em 1965, Heleny Telles Guariba, oriunda da Faculdade de Filosofia da USP, veio complementar suas aulas. No entanto, não tendo de início maiores conhecimentos de dramaturgia, propôs-se a fazer conosco uma incursão histórico-literária em profundidade no teatro grego. Assim, nesse ano percorremos a *Oréstia*, de Ésquilo, absorvendo cultura, história e filosofia gregas através de suas análises, bem como da análise de *Édipo-rei*, de Sófocles.

Personalidade inquieta e instigante, após estágio com Planchon, na França, em 1966, Heleny retornou em 1967, transmitindo noções de direção teatral contemporânea – tendo ela própria dirigido a **Dorotéia**, de Néelson Rodrigues, na EAD, com os alunos do curso de interpretação.

8.10. Dramaturgia - II

Convocado também para suprir as ausências de Boal, Lauro César Muniz veio a ser um dos professores de maior rendimento do curso, motivando os alunos tanto de dramaturgia quanto de crítica a escreverem, desde o primeiro semestre de 1966, várias peças ou exercícios que passaram pelo crivo de sua leitura. Profissional aberto às várias correntes teatrais, além de peças dos alunos trouxe textos seus e de Renata Pallottini e, o que foi marcante, trouxe dois cineastas para suas aulas: Roberto Santos e Luiz Sérgio Person, este último com o roteiro ainda não filmado de **O caso dos irmãos Naves**, que por dois dias foi discutido e comentado em classe.

Como tema específico, em 1967 foi feita a análise de **Arena conta Tiradentes**, de Augusto Boal, e uma discussão sobre o Sistema Coringa em que se baseava essa encenação.

8.11. História da comunicação

Com o pedido dos alunos de que o curso fosse estendido por mais um ano, Alfredo Mesquita trouxe o professor Vilém Flusser, para lecionar **história da comunicação**. Na verdade, por dois semestres percorremos um caminho fascinante que nos levou desde os começos da história da filosofia moderna até os marxistas, estruturalistas, fenomenólogos e existencialistas, para finalmente tentarmos captar a visão caótica da teoria e conhecimento dos valores.

8.12. Teatro alemão

Consciente da importância do teatro alemão, para um exato entendimento do teatro moderno, Anatol Rosenfeld cumpriu o seguinte curso:

1ª parte: Esboço histórico do teatro alemão

Os inícios medievais e renascentista – O teatro barroco – O Século das Luzes – Romantismo e classicismo – Ligeiro excuro pela Áustria – Do romantismo ao naturalismo – Do impressionismo ao expressionismo – Encenação e vida teatral – Desenvolvimentos pós-expressionistas.

2ª parte: Estudos de peças de dramaturgos alemães

Goethe – Schiller – Kleist – Hebbel – Buechner – Shakespeare e sua influência no romantismo na Alemanha – Hauptmann – Wedekind – Ivan Goll – Zuckmayer – Brecht – Frisch e Duerrenmatt – Hochhuth – Kipphardt – Peter Weiss – Balanço final do teatro alemão.

9. REFLEXÕES SOBRE UMA POSSÍVEL PEDAGOGIA PARA D&C

Parece haver naqueles que procuram um curso de dramaturgia três tipos básicos: aqueles que, de algum modo, já escreveram peças teatrais — normalmente a nível amadorístico — e que, ou foram aconselhados a aprimorar sua técnica ou eles próprios sentiram-se necessitados de obter maiores informações técnicas sobre como escrever uma peça — no termo inglês específico: **play-writing**; aqueles que poderíamos chamar dramaturgos latentes, ou seja, que sendo escritores desejam escrever peças teatrais, mas que querem primeiro aprender a técnica e aqueles que buscam apenas conhecimentos teóricos, seja para aplicá-los à crítica ou à teorização teatrais, seja para acréscimo de cultura.

O balanço dos seis anos do curso de D&C nos leva, basicamente, a essa classificação. Parece-nos ainda que todos os que levaram a cabo esta primeira experiência regular de um curso de D&C no Brasil — pois conforme salientado, se Alfredo Mesquita dizia o que pretendia e soltava os professores, estes, mesmo com inteira liberdade na montagem do currículo de suas matérias trabalhavam dentro de diretrizes não-explícitas, sobre limites além dos quais não deveriam extrapolar seu ensino — entendiam o objetivo do curso não apenas como especialização (dramaturgo ou crítico), mas também de complementação cultural. No caso de crítica, por exemplo, Guinsburg afirma que: “Dizer que havia uma vocação crítica nítida, não — nesse sentido específico. Mas no plano da discussão de idéias, havia muitos”. Sobre Lindolf Bell, poeta atuante antes, durante e depois da EAD, ele “já estava marcado por um trabalho poético, trabalhava numa faixa própria”. Por isso não havia a expectativa de se formar um futuro crítico de teatro, “esse tipo de cobrança, não nos interessava. O que nos interessava era formar uma mentalidade”. Veja-se que, no caso de Guinsburg, há como que uma assunção do tipo de restrição inicial de Décio de Almeida Prado, exposta no item 4, qual seja a de entender o curso de D&C como voltado essencialmente à formação de uma mentalidade crítica e não necessariamente à formação de profissionais.

Por outro lado, ao exame da lista de alunos formados em dramaturgia, espelha-se essa característica, mas com um detalhe muito importante: dos alunos-autores encenados na própria EAD, alguns pelo menos já escreviam teatro ao procurar a Escola. Renata Pallottini diz que:

Antes de entrar para a EAD eu já tinha escrito **A lâmpada**, pequena peça de um ato, e uma adaptação de um conto de Guimarães Rosa, “Sarapalha” — talvez um dos primeiros trabalhos que fiz em teatro e com o qual ganhei até mesmo um prêmio num concurso do Teatro de Arena.

Também Lauro César Muniz via teatro desde criança:

Escrevi minha primeira peça com treze anos. E, antes de entrar para a EAD, já escrevera várias peças para teatro amador. Minha entrada na EAD se deve a um episódio curioso: Sábado Magaldi, Osmar Rodrigues Cruz, Adhemar Guerra e Antunes Filho — acho que ele também, não tenho certeza — me indicaram para fazer parte do Se-

minário de Dramaturgia do Arena (...) já em andamento. (...) Boal observou: "Já estamos entrosados há muito tempo, discutindo vários conceitos filosóficos, estéticos e políticos. (...) Você vai pegar o bonde andando e não vai entrar no espírito." (...) Um dia soube que ele daria aulas na EAD, no primeiro curso de dramaturgia. (...) E fui aluno de Boal. (...) Mas, antes da EAD, eu já tinha feito muita coisa (...) já tinha escrito **O santo milagroso** (...) uma versão de um ato apenas. (...) Já levava espetáculos no Teatro de Arena – 'Teatro das Segundas-feiras' – e também tinha ganho prêmios de teatro amador.

No caso de Eudínyr França, atual professor da EAD, ele também, antes de ingressar na Escola:

(...) já tinha escrito algumas coisas. Uma das peças foi levada por um grupo de teatro amador de São Paulo, de muito bom nível – dirigido por Lotte Siewers. D. Lotte tinha um teatro na casa dela, um teatrinho particular. (...) Relendo o texto, achei-o muito literário, no mau sentido da palavra. (...) Ao ler um anúncio sobre o curso de dramaturgia da EAD, achei que era uma oportunidade não só de estudar teatro, mas sobretudo de escrever e encontrar gente que, ao menos, se interessasse em ler as coisas que eu fazia.

Temos nesses três exemplos pessoas que já faziam teatro e, após a EAD, firmaram-se como dramaturgos. Outro exemplo – este, curioso – é o caso de Moyses Baumstein que, antes da EAD,

(...) gostava muito de teatro. Assistia ao Teatro de Vanguarda, da TV Tupi, e dizia a mim mesmo, assistindo a algumas peças que eu achava ruins: "Até eu faço melhor!" E aí me dispus a escrever para a televisão. Escrevi três peças (...) que consegui encenar: duas no antigo Canal 3 (antes de se tornar Canal 2) e uma no Canal 9 (antiga TV Excelsior). Gostaram. (...) Mas percebi, vendo as três peças, que eu 'não manjava bulhufas'. E pensei: "Quero aprender. Como é que se aprende?" E soube que havia na EAD um curso de dramaturgia.

A curiosidade, no caso, consiste no fato de que Baumstein começou, como autor, escrevendo para a televisão, na EAD escreveu para teatro e hoje, ao contrário de Lauro César – que escreve tanto para teatro como para televisão – dedica-se totalmente a trabalhos em vídeo e cinema.

A partir desses exemplos podemos inferir que o curso de D&C não criou dramaturgos: esta motivação desabrocha positivamente nos indivíduos que estejam predispostos a escrever teatro, seja por instinto ou por hábito de assistir teatro desde crianças. Segundo a visão lúcida de Lauro César Muniz:

A primeira peça que escrevi quando tinha treze anos (...) tem todos os 'condimentos' da dramaturgia: estão ali os conflitos, as variações, o clímax, o anticlímax (...) tudo intuitivamente, é evidente. (...) Com o tempo, desmistifiquei um pouco a EAD como instrumento de grande poder (...) ela não faz nascer um dramaturgo. Mas a melhor coisa que me aconteceu na vida foi fazer a EAD. Por quê? Porque eu tinha uma formação técnica (...) estava completamente afastado da literatura, da estética, da filosofia.

Suas considerações nos fazem refletir sobre a adequação do currículo do curso de D&C da EAD, que foi sendo alterado no sentido de buscar uma visão globalizante de teatro transmitida ao aluno por pessoas categorizadas. Lembra Renata Pallottini:

O que ficou na memória – a coisa básica – era a própria dramaturgia, com Boal. (...) Além disso, tivemos logo, desde os primeiros momentos, aulas com D’Aversa, um grande diretor, mas também um excelente professor. (...) Foi muito importante: ele deu história do teatro. Além dele, tivemos Sábado Magaldi, professor de história do teatro brasileiro, Décio de Almeida Prado, professor de crítica e Anatol Rosenfeld, que dava estética.

Quanto à dramaturgia, ela considera que foi “básica essa matéria no curso. Mas foram também complementares as outras matérias do currículo”.

Essa visão integrada e ampla das várias matérias que devem compor o currículo do curso de dramaturgia – que é também a nossa visão – no caso de Renata Pallottini, Lauro César Muniz e Moysés Baumstein levou-os a buscar nas demais aulas de outros cursos – interpretação, cenografia e ensaios em geral – tudo o que fosse adequado ao melhor entendimento do fazer teatral. Diz Renata Pallottini:

(...) Eu participava de tudo o que podia, desde que não atrapalhasse meu próprio curso. Era comum que, na falta de um dos professores do meu curso, eu assistisse a uma aula de interpretação (...) de dicção (...) de expressão corporal. Eu ‘furava’ e preenchia as vagas que houvesse nos outros cursos. (...) O fenômeno teatral – ver algo nascer e crescer – me interessava muito.

Baumstein diz algo semelhante: “Todas as vezes em que tinha oportunidade, assistia aulas com a turma de interpretação ou ficava ali, vendo apenas (...) expressão corporal (...) ensaios. (...) Eu me interessava muito por todos os cursos”.

Essa necessidade de participação levou Renata Pallottini a dirigir alguns colegas do curso de interpretação:

Eu me decidi a dirigir – espontaneamente, não era obrigada a isso – vendo o exemplo dos alunos de interpretação, refletindo sobre a importância de pôr a mão na massa – como diretor e, eventualmente, também como ator. Procurei meus colegas do curso de interpretação, pessoas de minha faixa de idade (...) e mostrei minha peça. Eles se interessaram e começamos a trabalhar, fora de nosso horário normal.

Quanto a Lauro César Muniz, a experiência foi idêntica:

A gente trocava idéias. (...) Havia um intercâmbio entre os cursos, cenografia, inclusive. O que aconteceu de mais forte, para valer mesmo, foi a montagem dos exercícios. Fiz a montagem de um exercício em que dirigi alunos da Escola, no teatrinho. Foi uma experiên-

cia importantíssima, pois, na época, um professor de **playwriting** norte-americano (...), que estava na Escola, para um curso paralelo, uma espécie de extensão de férias (...), leu a minha peça e comentou: "Acho interessante, porque é engraçada". E eu: "Não é engraçada (...), não escrevi isto aqui para ser engraçado. Esse homem está completamente equivocado". Dei às costas (...), dirigi a peça como um drama. (...) Na hora em que o pano abriu, todo mundo começou a rir: a peça tinha virado uma comédia!

As experiências de Renata Pallottini e Lauro César Muniz apontam para a conclusão de que um mero curso de **playwriting**, desvinculado das demais informações específicas do fenômeno teatral — sejam teóricas, como a estética, a história da arte, a história do teatro etc., ou práticas, como é o caso da interpretação e da direção — é insatisfatório. Tanto isso é verdade que, mesmo no caso de um curso de alto gabarito, como o da EAD, Renata Pallottini fez alguns cursos a mais (depois de concluir seu curso), "porque senti muita dificuldade de me desligar. (...) Eu queria mais (...), mais trabalho, mais cursos, mais escola."

A possibilidade de o futuro dramaturgo testar o que escreve parece-nos fundamental, pois no dizer de Lauro César Muniz:

(...) A gente se descobria nos exercícios, nas encenações. (...) Foi na EAD que vi, de perto, as primeiras montagens de qualidade e isso foi fundamental para mim.

Voltamos aqui à visão de uma Escola integrada, de acordo também com Renata Pallottini:

Uma escola de teatro e também de dramaturgia é algo integrado. Só concebo uma escola de teatro, com cursos de dramaturgia, cenografia, interpretação, direção (...) e, de preferência, em horário integral. (...) Acho que deve ser obrigatório para os alunos tomar conhecimento de todos os ângulos teatrais.

O ano de 1966 marca a incorporação da Escola de Arte Dramática à USP. A transferência só se efetivou, no entanto, em 1968. Já em 1966 a EAD se via com um acúmulo de problemas. A difícil situação econômica — os recursos escasseavam mais do que nunca, tornando as montagens problemáticas e o pagamento de professores e funcionários uma incerteza — tornava ainda mais complicada a administração dos problemas didático-pedagógicos de uma escola que tinha seu futuro numa universidade ampla (a USP) e cujas variáveis de incorporação eram desconhecidas. A efervescência política era muito grande e numa arte participante e comunicativa, como o teatro, o relacionamento de alunos/professores/profissionais de teatro transformava a EAD em caixa de ressonância dos anseios e da mobilização da classe teatral.

Sob este clima foi decidido, em 1966, que a EAD, recém-incorporada à Escola de Comunicações Culturais da USP, faria concurso para admissão apenas no curso de interpretação, considerado de nível médio (profissionalizante), passando os demais cursos (dramaturgia e crítica e cenografia) para a ECC, a nível universitário.

Tal clima de incertezas e indefinições, entretanto, fez com que o ano letivo de 1966 fosse atípico: no final do ano os alunos recusaram-se a prestar exames e pediram a Alfredo Mesquita uma reformulação para o ano de 1967. Alguns professores elaboraram um projeto para o conjunto da EAD,(9) mas a proposta ou não foi aceita, ou pareceu a Alfredo Mesquita, àquela altura, impraticável ou inoportuna. A dúvida ficou, porque, perguntado sobre essa proposta, Alfredo Mesquita disse ignorá-la, não se lembrando do assunto nesses termos.(10) O fato é que, em 1967, algumas aulas foram dadas aos sábados na sede da Editora Perspectiva (casos de J. Guinsburg e Anatol Rosenfeld) e o curso foi concluído sendo as demais aulas dadas na EAD (Avenida Tiradentes).

10. BALANÇO FINAL

Quando Alfredo Mesquita fundou a Escola, a significação exata do acontecimento escapou à maior parte dos observadores.
(Décio de Almeida Prado)

Num olhar retrospectivo para a moderna história do teatro brasileiro, apesar dos recentes estudos publicados nos últimos anos, ainda é com admiração e espanto que nos debruçamos sobre os fatos teatrais das décadas de 1940 e 1950. Muitos episódios e pessoas permanecem, quando obscuros, ao menos carentes de pesquisa mais profunda e estudos mais minuciosos. A história da EAD de Alfredo Mesquita — global, com todas as suas implicações e ramificações — somente agora começa a merecer atenção mais detida. Que ela foi essencial à renovação teatral, está fora de questão. O que se pergunta, creio, é qual conjunto de circunstâncias tornou possível que um grupo de pessoas abnegadas, os melhores profissionais em suas especialidades, concordassem em dispor de seu tempo noturno, muitas vezes roubado ao trabalho, para acudir ao apelo envolvente deste homem que respirava teatro por todos os poros, Alfredo Mesquita.

Supõe-se que algum tipo de sortilégio deveria estar por trás de suas palavras e atos: mas como falar em sortilégio se o próprio cerne da arte teatral é a ilusão e se, no caso de Alfredo Mesquita, o teatro era visto e ensinado como a coisa mais séria e responsável do mundo? O lema da EAD — “Teatro é duro!” — não foi mero jogo de palavras. No que se refere ao Curso de D&C, ele significou, para muitos, o encontro com uma realidade muito mais fecunda e vasta do que poderiam sugerir seus anúncios de cursos nos jornais. “A EAD era uma proposta de Teatro-Escola que superava já, de longe, a nossa visão um tanto ou quanto tacanha, dicotômica, do fenômeno teatral”, como afirma Guinsburg.

No caso de dramaturgia, especificamente, o evento mais característico detectado na última turma (1965/67) foi a criação do CEDRA — Centro de Estudos de Dramaturgia, a 15 de janeiro de 1966, reunindo alunos daquela turma e de anteriores, com os seguintes objetivos:

Seu objetivo principal é o estudo e a divulgação de textos teatrais de autores novos, visando sua possível encenação por grupos amadores, profissionais ou estudantis de todo o país. Para tal fim, o

movimento se reúne semanalmente, para discutir e selecionar as melhores peças apresentadas pelos dramaturgos interessados. Após a seleção são tiradas cópias mimeografadas, que se destinam às diversas entidades teatrais, cuja relação será fornecida pela Comissão Estadual de Teatro, de São Paulo, pelo Serviço Nacional de Teatro etc.

O interesse básico do Centro é estimular cada vez mais a dramaturgia nacional, sem quaisquer preconceitos de ordem política, religiosa ou moral. É um movimento que visa a união de todos aqueles que se dedicam à árdua tarefa de soerguer nosso teatro, tirando-o da crise em que se debate nos últimos tempos. Não tem nenhuma ambição de caráter financeiro ou político, mas apenas o desejo de proteger os interesses artísticos dos dramaturgos jovens, que praticamente foram esquecidos por empresários e diretores, em benefício dos nomes mundialmente consagrados.

Foram sócios-fundadores: Antônio Galvão N. Novais, Aroldo Liotti Macedo, Divina Salles da Silva, Ecilla Bezerra da Silva, Eudínyr Fraga, Fernando Botti, Jorge Dieter Held, Lúcia Ayres Netto de Godoy, Moysés Baumstein, Myriam Rezende San Juan e Nanci Fernandes.(11)

Na programação do primeiro semestre de 1966 foram comentadas peças da quase totalidade dos membros (exceto Ecilla Bezerra da Silva, Fernando Botti, Jorge Dieter Held e Myriam Rezende San Juan). No segundo semestre, devido ao desinteresse da maioria e à falta de ressonância encontrada nos meios teatrais, o grupo decidiu tentar escrever telenovelas para tornar objetivo o trabalho de criação, já que as peças teatrais voltavam para a gaveta. Foi o estertor do grupo, que findou antes do fim do ano.

Outro resultado prático, desta vez na cadeira de crítica da EAD, foi a elaboração, em 1966, de um conjunto de trabalhos sobre o Teatro do Absurdo — resultado de seminários e cursos ministrados naquele ano. Revendo-se hoje o trabalho concorda-se com as palavras de seu coordenador: "Trabalho exclusivo de alunos, alguns dos estudos aqui reunidos ultrapassam os limites do simples exercício e revelam em seus autores a vocação crítica". O trabalho compõe-se dos seguintes estudos:

- (1) "Kafka e o Teatro do Absurdo" — Elza Cunha de Vincenzo
- (2) "Introdução ao Teatro do Absurdo" — Zeila Navarro Swain e Elza Cunha de Vincenzo
- (3) "Artaud e suas idéias teatrais" — Nanci Fernandes
- (4) "Panorama do Teatro do Absurdo" — Nanci Fernandes
- (5) "Ionesco" — Zeila Navarro Swain
- (6) "Beckett" — Sylvio Cerqueira Leite
- (7) "Le roi se meurt, de Ionesco" — Sylvia Queirolo
- (8) "Tous ceux qui tombent, de Beckett" — Suzana Rossberg (12)

A relação de alunos e professores saídos da EAD é extensa, no caso específico do curso de dramaturgia e crítica, para abarcar todos aqueles que, mesmo não tendo feito, ou não tendo completado o curso, dedicam-se ou dedicaram-se à prática e ao ensino teatral, e muito haveria que falar — sendo assunto para maior aprofundamento e pesquisa.

Pode-se falar de dramaturgos que fizeram interpretação — e os exemplos podem se suceder às dezenas — assim como é essencial que se fale dos que se formaram. Neste capítulo, merecem destaque especial Renata Pallottini — além de poetisa e dramaturga, ela é hoje professora de dramaturgia na EAD e na ECA, da USP — e Lauro César Muniz — autor que teve uma peça (*Este ovo é um galo*) dirigida e interpretada por ex-alunos e alunos da EAD, constituindo este fato um dos trunfos apresentados por Alfredo Mesquita. Evidentemente, estes exemplos são os que nos ocorrem de momento, mas uma pesquisa mais detalhada certamente reforçará nossa opinião: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita constituiu-se, de 1961 a 1967, na primeira e até hoje única escola específica para o ensino de dramaturgia. O curso que cumpriu esta finalidade na EAD — o curso de dramaturgia e crítica — foi sucintamente resenhado e esperamos sirva para uma reflexão mais séria e profunda sobre os meios e modos de se chegar a pretender um teatro realmente duradouro e responsável. Basta consultar os nomes dos profissionais e professores, atuando hoje na imprensa, no teatro e nas escolas de teatro do Brasil, para se avaliar os efeitos duradouros do que foi esse empreendimento.

(dez/87)

NOTAS

1. PRADO, Décio de Almeida, *João Caetano — o ator, o empresário, o repertório*, São Paulo: Perspectiva, 1972; *João Caetano e a arte do ator (Estudos das Fontes)*, S. Paulo: Ática, 1984.
2. FARIA, João Roberto, *José de Alencar e o teatro*, São Paulo: Perspectiva, 1987.
3. A citação de Renata Pallottini, assim como as demais de outros ex-alunos encontram-se nas entrevistas e depoimentos feitos especialmente para este trabalho.
4. GONÇALVES, Delmiro, "Introdução" a JORGE ANDRADE, Marta, *A árvore e O relógio* (2ª ed.), S. Paulo: Perspectiva, 1986, p.15.
5. MAGALDI, Sábato, e VARGAS, Maria Thereza, "Cem anos de teatro em São Paulo "IV" in *O Estado de S. Paulo — Suplemento do Centenário*, 17/01/1976, nº 56.
6. MOSTAÇO, Edélcio, *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, S. Paulo: Proposta Editorial, 1982, caps. 2, 3 e 5.
7. Cf. ROSENFELD, Anatol, *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro* (org. Nanci Fernandes), S. Paulo: Perspectiva, 1982.

8. Para uma verificação do que foi a essência teórica da matéria dramaturgia na EAD remetemos a BOAL, Augusto, **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas** (4ª ed.), Rio: Civilização Brasileira, 1983, caps. 1, 2 e 3, que constituem o roteiro do seu curso, e a PALLOTTINI, Renata, **Introdução à dramaturgia**, São Paulo: Brasiliense, 1983, obra em que ela retoma e amplia conceitos formulados por Boal em seu curso.
9. Ver neste volume a transcrição na íntegra do documento **Proposta de reformulação da EAD** no artigo "A formação do ator", de Mariângela Alves de Lima.
10. Entrevista pessoal à autora.
11. Extraído da carta do CEDRA de 18/05/1966 ao sr. Nagib Alchmer, presidente da Comissão Estadual de Teatro do Estado de São Paulo. (Arquivo da autora.)
12. Apostila sobre "O teatro do absurdo" dos alunos de crítica da Escola de Arte Dramática, 1966.

A cena na Escola

José Armando Ferrara

1. AS DÉCADAS DE 1920 a 1940

A década de 1920 foi pródiga no projeto de uma nação que, econômica, social e culturalmente procurava encontrar seu caminho e, sobretudo, acertar seus passos. Esse acerto supunha redescobrir a Europa, hábitos, formação, qualidades e defeitos, através de um vigor que traduzia, em termos nacionais e próprios, o que de melhor havia no mundo desenvolvido. Viajava-se para a Europa, descobria-se Paris e Roma, importavam-se ideologias e influências. O cubismo nas artes plásticas, o *art-nouveau* na arquitetura, a efervescência intelectual dos salões das damas esclarecidas da sociedade, a influência francesa na educação, os bairros elegantes, Higienópolis e Jardins, as avenidas e as alame-

das, o nacionalismo antropofágico, a Semana de Arte Moderna. A década de 1920: desvario combinado com ousadia. A efervescência dessa renovação prenunciava ou criava condições culturais para que, na altura da década de 1930, o país iniciasse de modo mais efetivo, seu processo de industrialização e a constituição de uma sociedade urbano-industrial com novas necessidades e atividades. A efervescência cultural e política explodia e este espetáculo tinha São Paulo como cena, a Paulicéia desvairada.

As décadas de 1920 e 1930 foram momentos decisivos na história política, econômica e social do país, mas foi no campo cultural que essas transformações se fizeram sentir de modo impetuoso, a ponto de permitir uma outra dinâmica, que estimulou iniciativas públicas ou privadas, sempre testemunhas de uma rebelião jovem desejosa de encontrar parâmetros que identificassem o país.

2. A ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA

Uma dessas iniciativas foi o aparecimento, em 1948, da Escola de Arte Dramática fundada a partir da iniciativa cultural e espírito de renovação de Alfredo Mesquita, que a sustentou, às suas próprias expensas, durante vinte anos. Assumindo essa tarefa por sua própria conta e risco, Alfredo Mesquita tinha por objetivo uma ação acadêmica de formação de moças e rapazes que vinham àquela Escola a fim de aprender “a usar a voz, os gestos, o corpo, dominando os preceitos básicos da arte de representar (...)” e, ao lado disto, “o espírito de equipe, o senso de disciplina, a compreensão do valor da direção e dos princípios teóricos do teatro” (*O Estado de S. Paulo*, 23.4.50). Assim era Alfredo Mesquita, abastado descendente de família tradicional, de formação e convívio europeu a ocupar-se, em ação ao mesmo tempo filantrópica e cultural, da formação de um grupo de jovens de diversas origens, que democraticamente se aproximaram do teatro como campo de atuação sem fronteiras onde o único valor era a vontade de aprender a representar no palco e, algumas vezes, na vida.

Teatro e vida, atuação e representação mesclavam-se no cotidiano de Alfredo Mesquita, que transformou a residência da Rua Maranhão, 491 numa Escola onde as atividades didáticas e acadêmicas se confundiam com a descontração paternal de um ambiente familiar. Procurava-se aliar à especialização curricular, a formação de moças e rapazes destinados a uma atividade teatral com envergadura e pretensões profissionais.

3. A ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA NA UNIVERSIDADE DE S. PAULO

Era a primeira oportunidade de dar ao teatro a dinâmica de uma atualização profissional. Pela Escola de Arte Dramática passaram quase todos os profissionais de teatro que hoje conhecemos. Em uma atmosfera familiar e artesanal teve início a primeira tentativa de um curso regular, para a formação de profissionais de teatro, não reconhecido e extra-oficial, mas o germe, talvez, do primeiro curso oficial de formação artística que, em 1960, se organizou sob a sigla da ECA (Escola de Comunicação e Artes) no âmbito da toda poderosa Universidade de São Paulo. O reconhecimento desse germe induziu a incorpora-

ção, à Escola de Comunicação e Artes, do curso de teatro que se desenvolvia na Escola de Arte Dramática. A Escola de Comunicação e Artes aprendeu com a Escola de Arte Dramática a necessidade de formar profissionalmente o homem de teatro e a dar, a essa formação, a destinação de um curso superior.

4. O CURRÍCULO DA ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA

Iniciando suas atividades em 1948, no externato Elvira Brandão, transferiu-se para o segundo andar do Teatro Brasileiro de Comédia e, finalmente, para a Rua Maranhão, 491. Apenas nesse endereço a Escola de Arte Dramática se sedimentou e imprimiu sua marca no espaço. O Liceu de Arte e Ofícios, na Avenida Tiradentes, agasalhou a Escola quando foi impossível continuar na Maranhão. Um breve período, antes da transferência definitiva para a Universidade de São Paulo.

Em todos os endereços, porém, conviveram dramaturgos internacionais e nacionais em enfoques que envolviam a direção, a cenografia, a mímica e a imitação da voz através da colaboração de estudiosos daquelas áreas, que se organizavam sob a liderança de Dr. Alfredo. A ele pertencia a direção de tudo, da Escola ao palco.

No extenso repertório apresentado pela Escola de Arte Dramática, a tônica concentrava-se na formação do ator, que era preparado para dizer um texto que, nacional ou estrangeiro, era um desafio expressivo que precisava ser enfrentado. A Escola de Arte Dramática nasceu voltada para a formação do ator, disciplinado pela voz e pela mímica, sob a orientação da direção, não raro executada pelo próprio Alfredo Mesquita.

5. O ESPAÇO CÊNICO NA ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA

A formação do ator limitava a atenção dada ao espaço, que não ultrapassava sua dimensão física, ou seja, não havia tempo para a concepção de um espaço cênico em tensão dialética com o texto. (Ver il. **Os dous ou o inglês maquinista** e **A família e a festa na roça**.)

Apenas em 1960 ultrapassou-se a barreira do espaço físico, para a criação do espaço cênico; substituíam-se ou complementavam-se os adereços da cena com a criação estrutural mais densa e complexa. Substituíam-se a expressão pela interpretação do texto, a direção deixava de orientar o ator a fim de marcar intencionalmente a cena, substituíam-se o **décor** espacial pela cenografia que traduzia, para o espaço físico do teatro, as tensões estruturais presentes no contexto dramático.

Inaugurava-se, na Escola de Arte Dramática, o curso de cenografia, complementado pelo de dramaturgia e pelo de crítica teatral e os três tiveram vida relativamente breve, de 1960 a 1967, quando a Escola foi incorporada à Universidade de São Paulo.

6. O CURSO DE CENOGRAFIA

O curso de cenografia envolvia a compreensão do espaço cênico na informação mais global sobre o teatro em suas manifestações culturais, daí a inclusão no currículo de disciplinas como história do teatro, da arte e da civilização. Ao lado de cenógrafos, como Flávio Império, Carlos Sobriño e José Carlos Proença, conviviam-se com Alberto D'Aversa; Clóvis Garcia (história do teatro); Anatol Rosenfeld (estética); Dora Ferreira da Silva; Luiz Kupfer; Myrian de Castro Andrade; Walter Zanini (história da arte) e Zilá Branco Weffort (história da civilização).

Operando como um verdadeiro laboratório experimental de soluções dramáticas no espaço, o curso de cenografia ensinava a fazer, fazendo. Aliava-se, assim, o trabalho de alunos e professores em um coletivo onde a marca individual se atenuava, em favor de uma solução conjunta que podia ser assinada por todos. Daí não ser raro encontrar na identificação da ficha técnica dos espetáculos encenados pela Escola: "Cenografia e figurinos: alunos do curso de cenografia da Escola de Arte Dramática".

Por certo, esse laboratório nem sempre inovou, ou seja, em muitos momentos a influência tradicional predominava. O peso dessa tradição circunscrevia o espaço cenográfico à decoração de cena, onde o artificial estilo de época dava a tônica de um referencial que exigia do público apenas um trabalho de identificação. (Ver il. **Tio Vânia.**)

Se pudermos falar de um currículo do curso de cenografia da Escola de Arte Dramática vamos esbarrar em um paradoxo: procurava-se despertar a sensibilidade dos alunos para a cena dramática, levando-os a trabalhar, não direta e imediatamente com o volume do espaço teatral, mas com o domínio do bidimensional — os exercícios sobre o papel, a composição, o desenho, as soluções gráficas exerciam função de aquecimento e preparação para romper uma concepção cenográfica: procurava-se preparar o aluno para perceber o teatro enquanto espaço. O teatro não era texto que deveria ser dito, mas um espaço que merecia ser planejado e agitado. Uma alternativa didática talvez intuitiva, mas vista à distância e com outros olhos, parece muito eficaz e criativa. Aos poucos, proposital ou acidentalmente, é difícil precisar o equilíbrio entre ambos, a cenografia começa a ser alterada nos seus pressupostos decorativos, para introduzir aspectos imprevistos e até desarticulados no conjunto. (Ver il. **Ubu Rei.**)

A cenografia na Escola de Arte Dramática sempre foi executada no espaço da pobreza: de recursos, de execução técnica e de materiais em geral. Essa realidade bem concreta acabava por gerar uma cena pobre, levemente marcada por traços ou sinais estruturais no texto: o resultado era uma montagem despojada, quase ascética. (Ver il. **A descoberta do Novo Mundo.**)

Esse despojado ascetismo, algumas vezes, secundarizava a cenografia, mas, em outros momentos, o espaço de fundo de quintal gerava possibilidades imprevistas, em que os elementos reais, como um muro ou uma parede, sofriam metamorfoses dramáticas e estruturais na cena. (Ver il. **O velho da horta e O rato no muro.**)

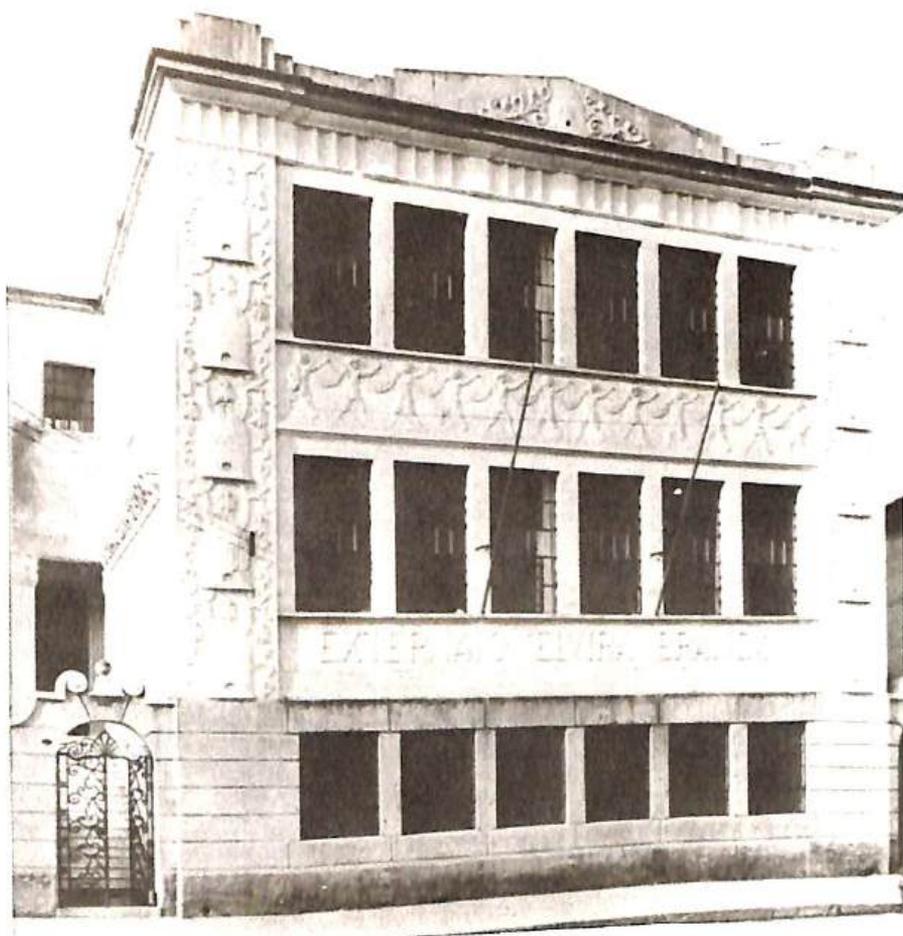
A falta de recursos gerava o exercício da criatividade: professores e alunos estimulados para uma análise do espaço. O curso de cenografia institucionalizado permitiu a abertura de um caminho no sentido de ancorar aqueles experimentos, achados fortuitos e intenções no espaço da crítica e da teoria, daí a importância dos cursos de estética, história da arte e da civilização.

Aquelas intuições aliadas a recursos técnicos de iluminação, de figurinos e acessórios, que só mais tarde foi possível explorar e incorporar, permitiram aos alunos experiências profissionais, que levaram a uma organização do espaço dramático onde ele não figura como pano de fundo para o texto, mas como elemento que interfere dramaticamente, dando ao diretor possibilidades de outras concepções cênicas. Transformava-se o conceito de cenografia: da decoração, para a organização do espaço cênico, de acessório, para uma função estrutural do espetáculo, em que o ator e espaço constituem uma totalidade. Transforma-se o conceito de cenografia e, com ele, o próprio conceito da prática teatral.

Certamente, não é por acaso que o curso de cenografia da Escola de Arte Dramática nunca teve um currículo explícito; sua meta era da prática para a teoria e a sensibilidade de Flávio Império, um dos ilustres professores do curso, sintetizava com maestria: "Cenografia se aprende a fazer, fazendo".



Alfredo Mesquita. Arq. de O Estado de S. Paulo.



Primeira sede da EAD. Externato Elvira Brandão. 1948. Foto: Rosen / Arq. Multimeios - CCSP.



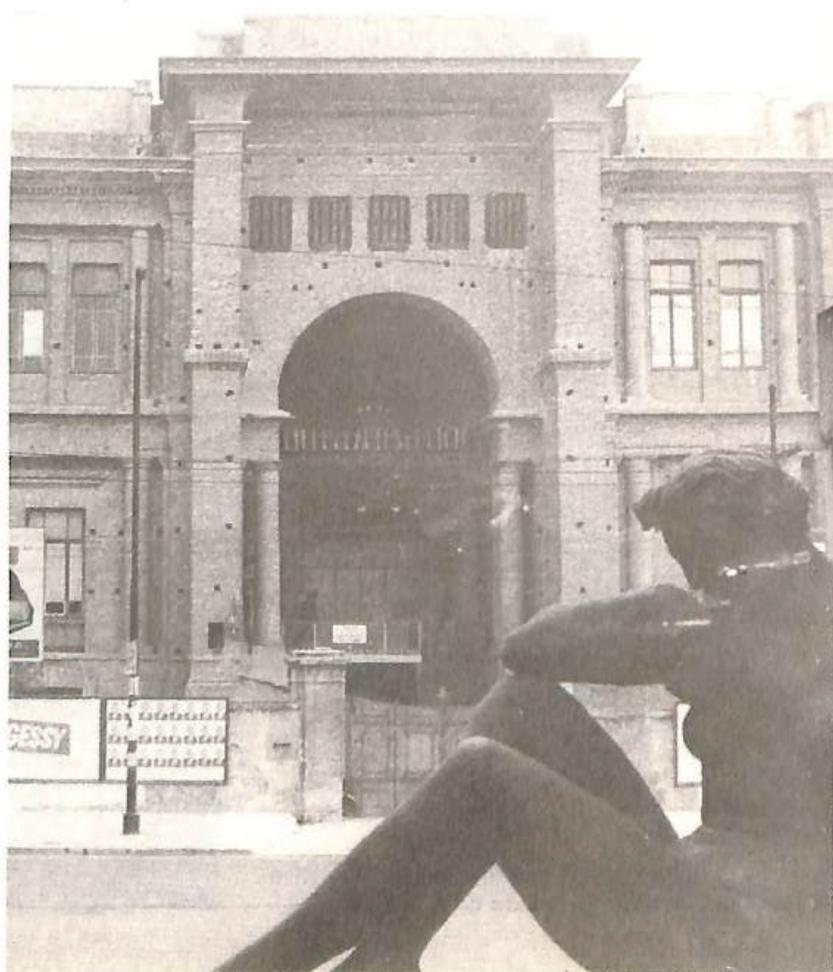
Segunda sede da EAD. Prédio do Teatro Brasileiro de Comédia. Arq. de O Estado de S. Paulo.



Terceira sede da EAD, à Rua Maranhão, 491. Foto: Ruthinéa de Moraes / Arq. Multimeios - CCSP.



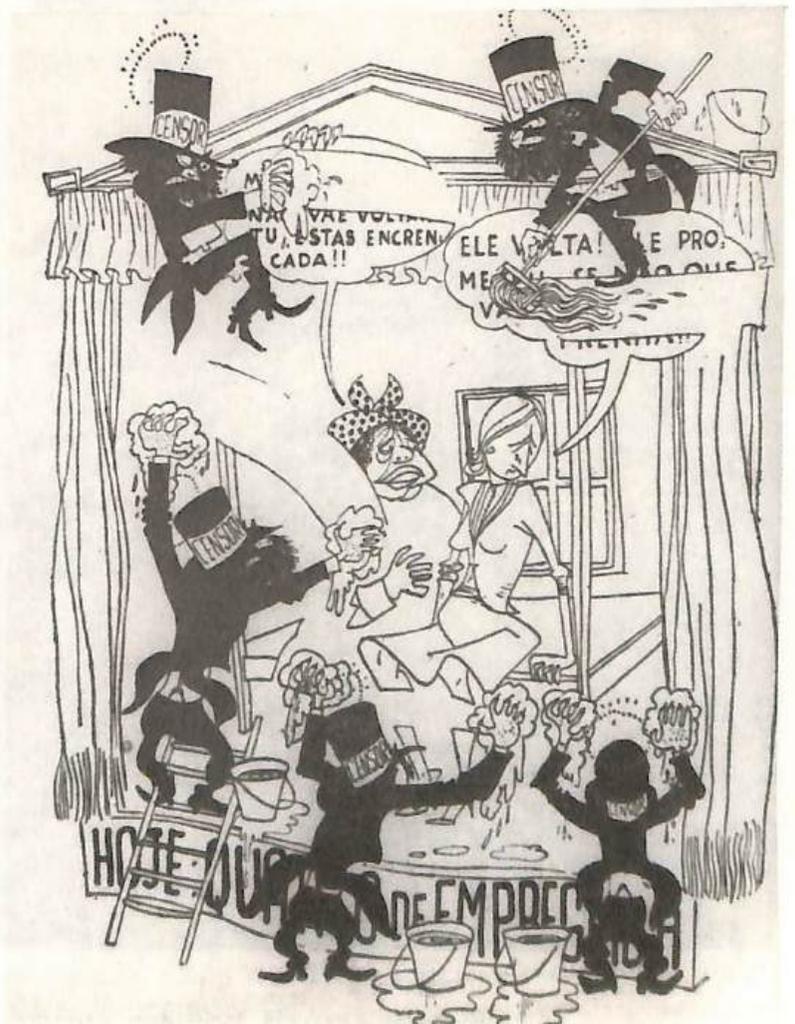
Teatrinho da EAD, à Rua Maranhão, 491. Arq. EAD / Multimeios - CCSP.



Liceu de Artes e Ofícios. 1961. Última sede da EAD antes de se instalar, em 1970, no Pavilhão B-9 da Cidade Universitária. Foto: Desi Bogner / Arq. Multimeios - CCSP.



Quarto de empregada, de Roberto Freire. Dir. Milton Baccarelli, 1958. Na foto: Assumpta Perez e Ruthinéa de Moraes. Arq. Assumpta Perez.



Caricatura de Morales J. Morales em **O Estado de S. Paulo**, 1958, quando da proibição de **Quarto de empregada**.



Primeira excursão da EAD. Limeira, 1950. Arq. Armando Pascoal / Multimeios - CCSP.



Excursão a Brasília, 1959. Arq. Assumpta Perez / Multimeios - CCSP.



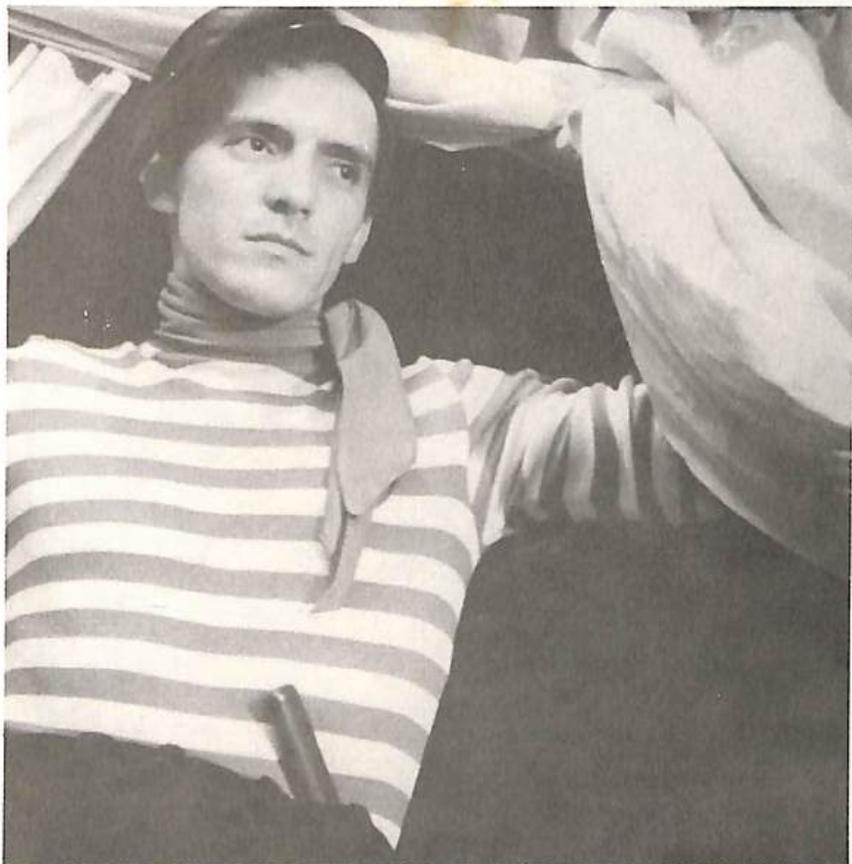
Alfredo Mesquita e alunos da primeira turma. 1948. Arq. Armando Pascoal / Multimeios - CCSP.



Banca examinadora do primeiro exame: Vera Janacopulos, Clóvis Graciano, Décio de Almeida Prado, Donald Robinson e Lourival Gomes Machado. 1948. Arq. EAD / Multimeios - CCSP.



Professores e alunos, 1956. Na foto: n/i, Paulo Corrêa, V. Zaffarani, Álvaro Guimarães, J. Honda, Lúcia Melo, N. Cesarino, Assumpta Perez, Décio de A. Prado, S. Magaldi, Diogo Pacheco, Glória Menezes, n/i, Rosana Casoli, Leila Coury, Regina Meringe, A. Mesquita, M. José de Carvalho, Pedro Balazs, Zaquieu de Carvalho, Odlavas Petti, C. Von Schmidt, Francisco Guimarães e Gianni Ratto. Arq. Multimeios - CCSP.



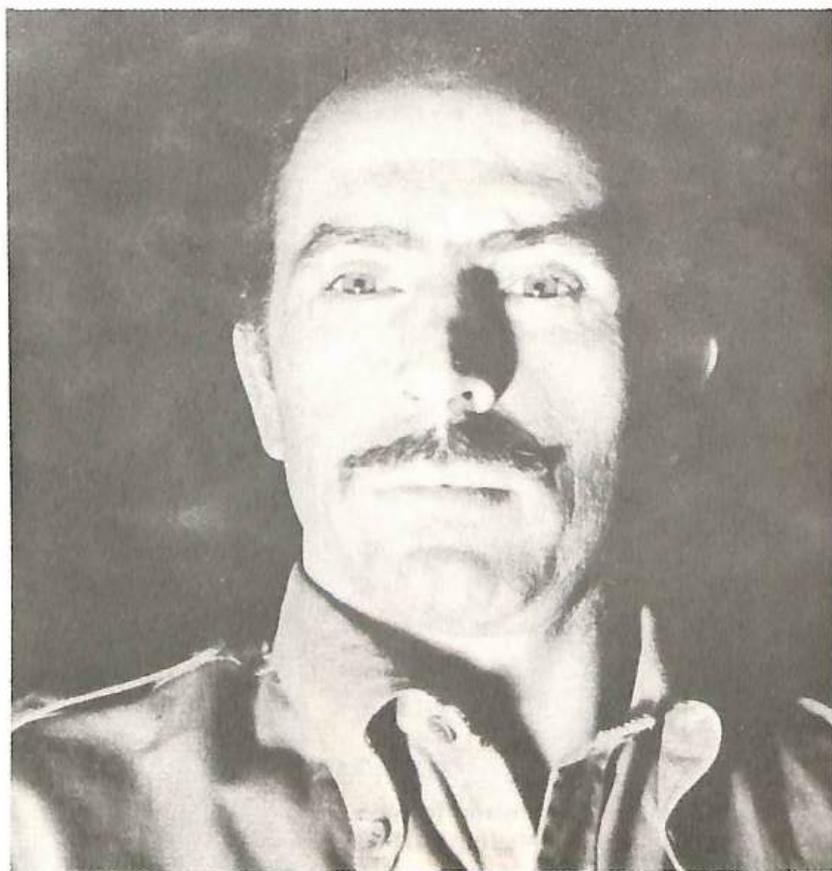
Xandó Batista em **Liliom**, de Ferenc Molnár. Dir. de A. Mesquita, 1950. Foto: Fredi Kleeman / Arq. Multimeios - CCSP.



Geraldo Mateos em **O casamento forçado**, de Molière. Dir. de A. Mesquita, 1950. Arq. Multimeios - CCSP.



Armando Pascoal e Odilon Nogueira em **Um imbecil**, de Pirandello. Dir. de A. Mesquita, 1951. Arq. Multimeios - CCSP.



Francisco Arisa em **A exceção e a regra**, de Bertolt Brecht. Dir. de A. Mesquita, 1951. Foto: Armando Pascoal / Arq. Multimeios - CCSP.



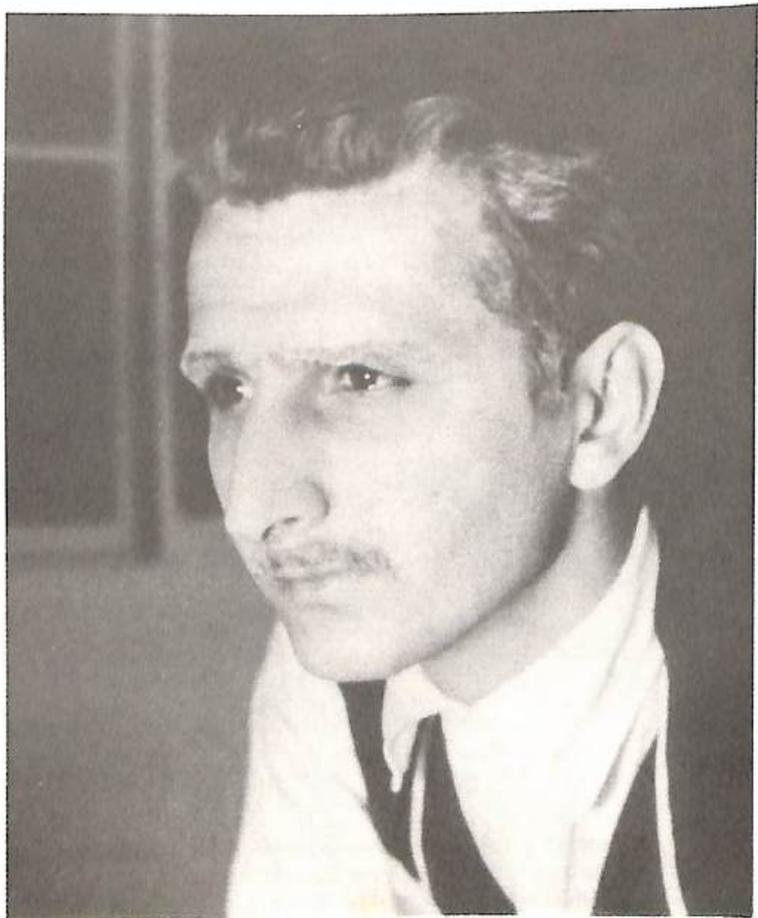
Benedito Corsi em **A exceção e a regra**.
Foto: Armando Pascoal / Arq. Multimeios
- CCSP.



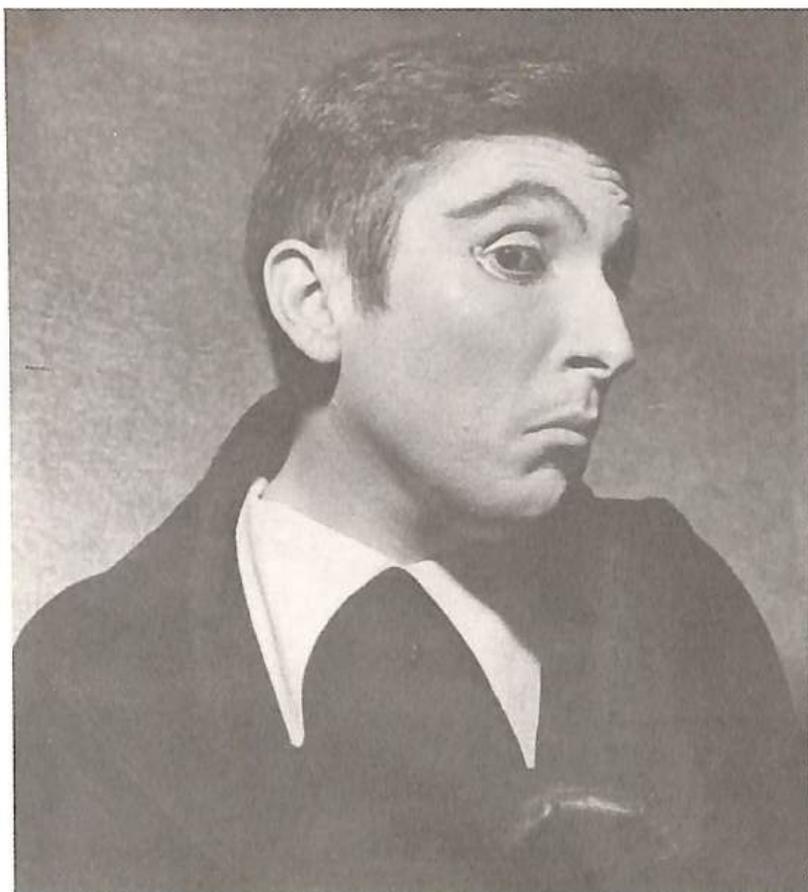
Floramy Pinheiro e Eduardo Bueno em **Um p
do de casamento**, de A. Tchekhov. Dir. de Ru
ro Jacobbi, 1952. Arq. Floramy Pinheiro.



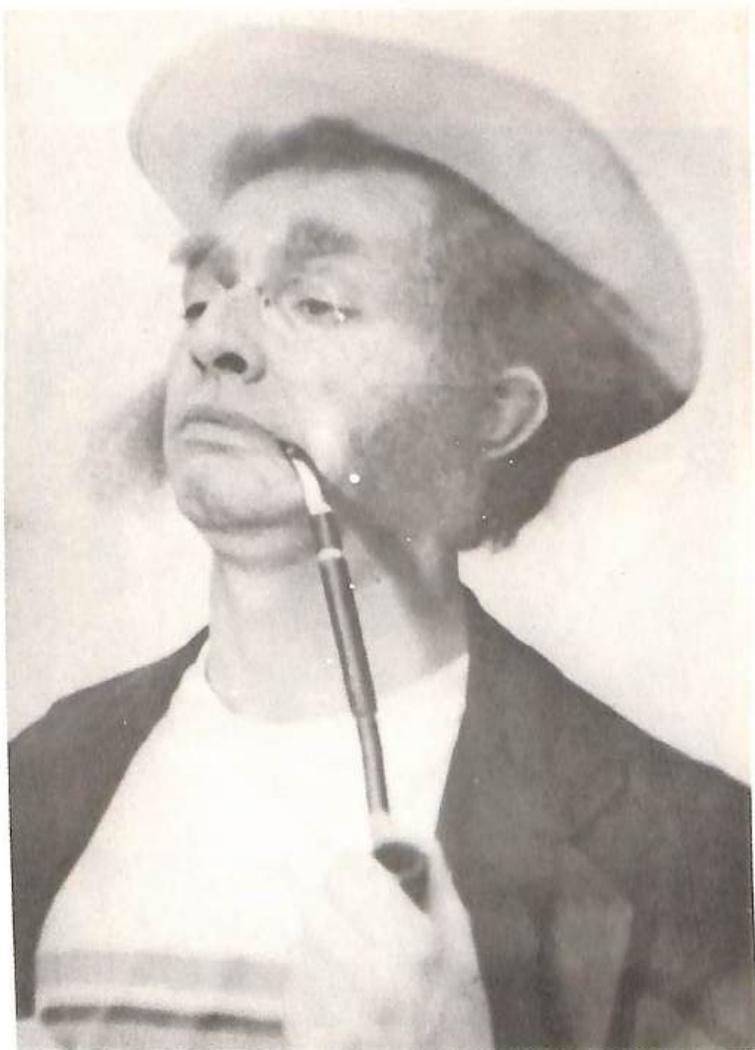
Dina Lisboa em *À margem da vida*, de Tennessee Williams. Dir. de A. Mesquita, 1952. Arq. Multimeios - CCSP.



Armando Pedro em *"Seu" Bob'le*, de Georges Schehadé. Dir. de A. Mesquita, 1952. Foto: Armando Pascoal / Arq. Multimeios - CCSP.



Paulo Aloise em **O escriturário**, mimodrama de Luís de Lima baseado em Melville. Dir. de Luís de Lima, 1953. Foto: Sacha Harnisch / Arq. EAD.



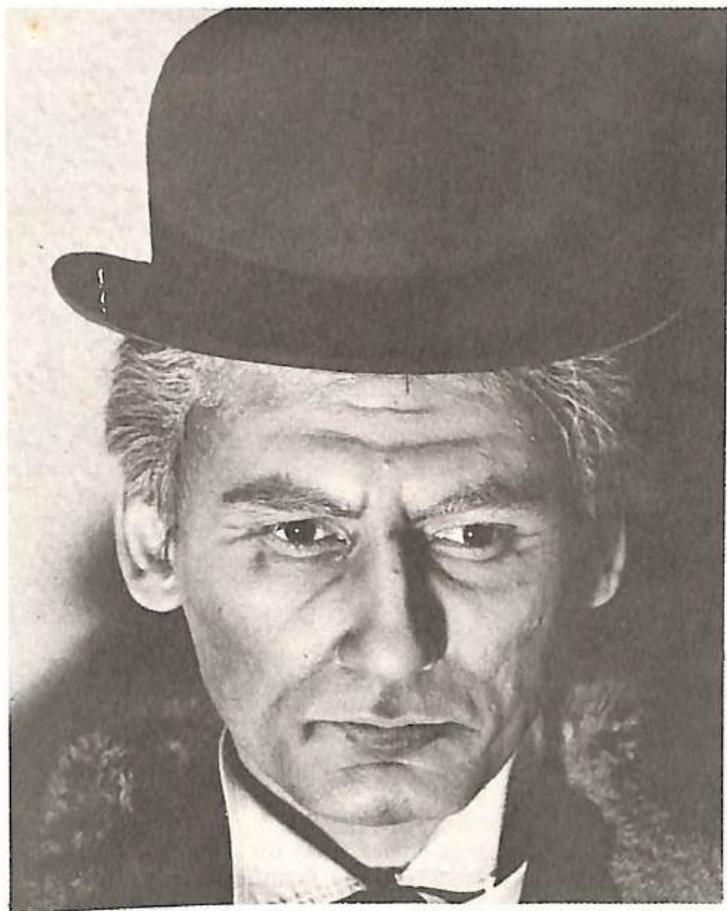
Jorge Fischer Jr. em **Os dous ou O inglês maquinista**, de Martins Pena. Dir. de Luís de Lima, 1954. Arq. EAD.



Gustavo Pinheiro em *A família e a festa na roça*, de Martins Pena. Dir. de Alfredo Mesquita, 1954. Foto: Norberto Esteves / Arq. Gustavo Pinheiro.



Alceu Nunes em *D. Rosita, a solteira*, de García Lorca. Dir. de A. Mesquita, 1954. Arq. EAD.



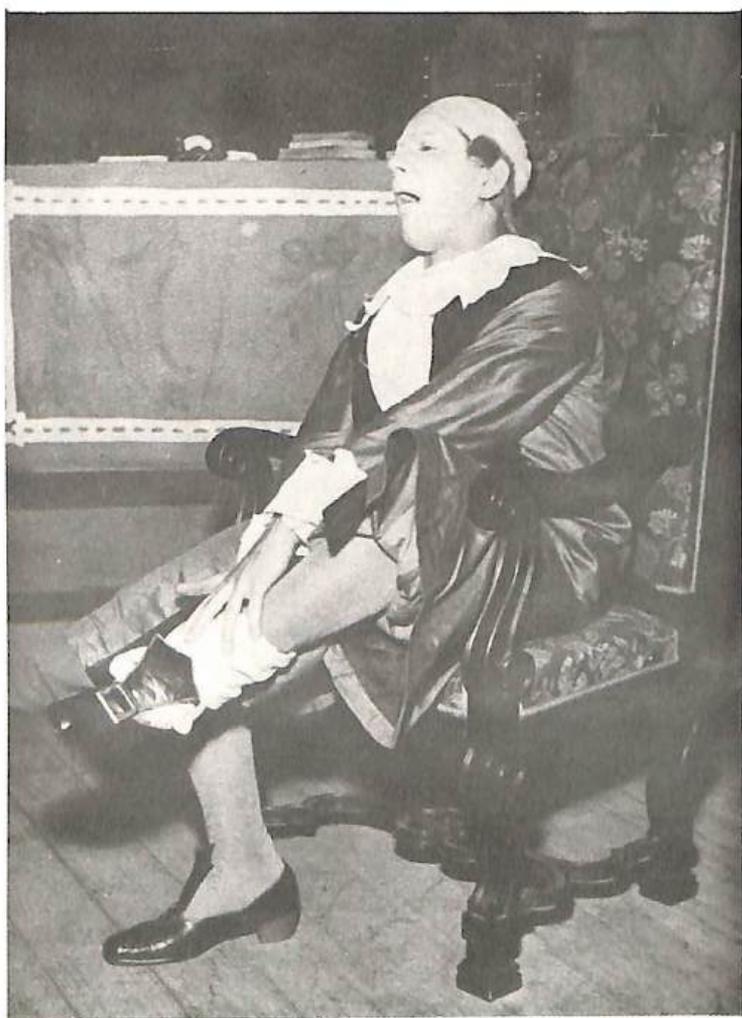
Eduardo Waddington em **Esperando Godot**, de Samuel Beckett. Dir. de A. Mesquita, 1955. Arq. EAD.



Bertha Zimmel em **O anúncio feito a Maria**, de Paul Claudel. Dir. de A. Mesquita, 1955. Arq. RTC / Multimeios - CCSP.



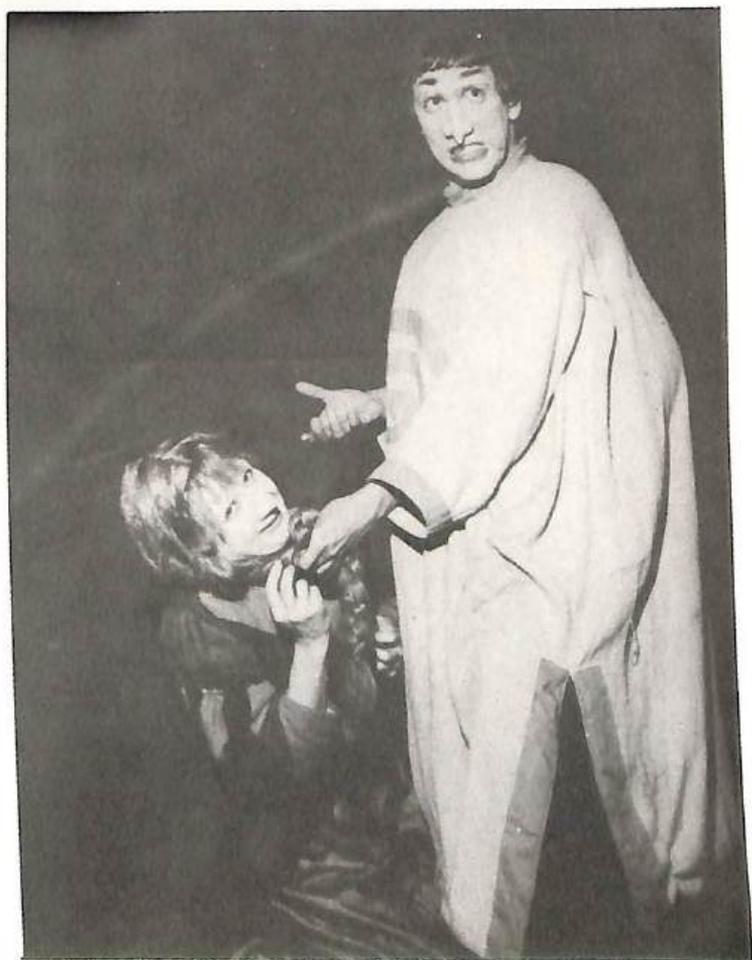
Jade Pirstelis em **Jacques ou a submissão**, de Eugène Ionesco. Dir. de Gianni Ratto, 1956, Arq. A. Mesquita.



Néelson Xavier em **A bilha quebrada**, de Kleist. Dir. de A. Mesquita, 1957. Foto: Mearim / Arq. EAD.



Francisco Cuoco, Míriam Mehler e Cecília Carneiro em **Os apaixonados pueris**, de F. Crommelinck. Dir. de A. Mesquita, 1957. Arq. EAD.



Dorothy Leirner e Francisco Martins em **Ubu Rei**, de Alfred Jarry. Dir. de A. Mesquita, 1958. Foto: Galeão Coutinho / EAD.



Aracy Souza em **Na Vila de Vitória**, de José de Anchieta. Dir. de A. Mesquita, 1965. Arq. EAD.



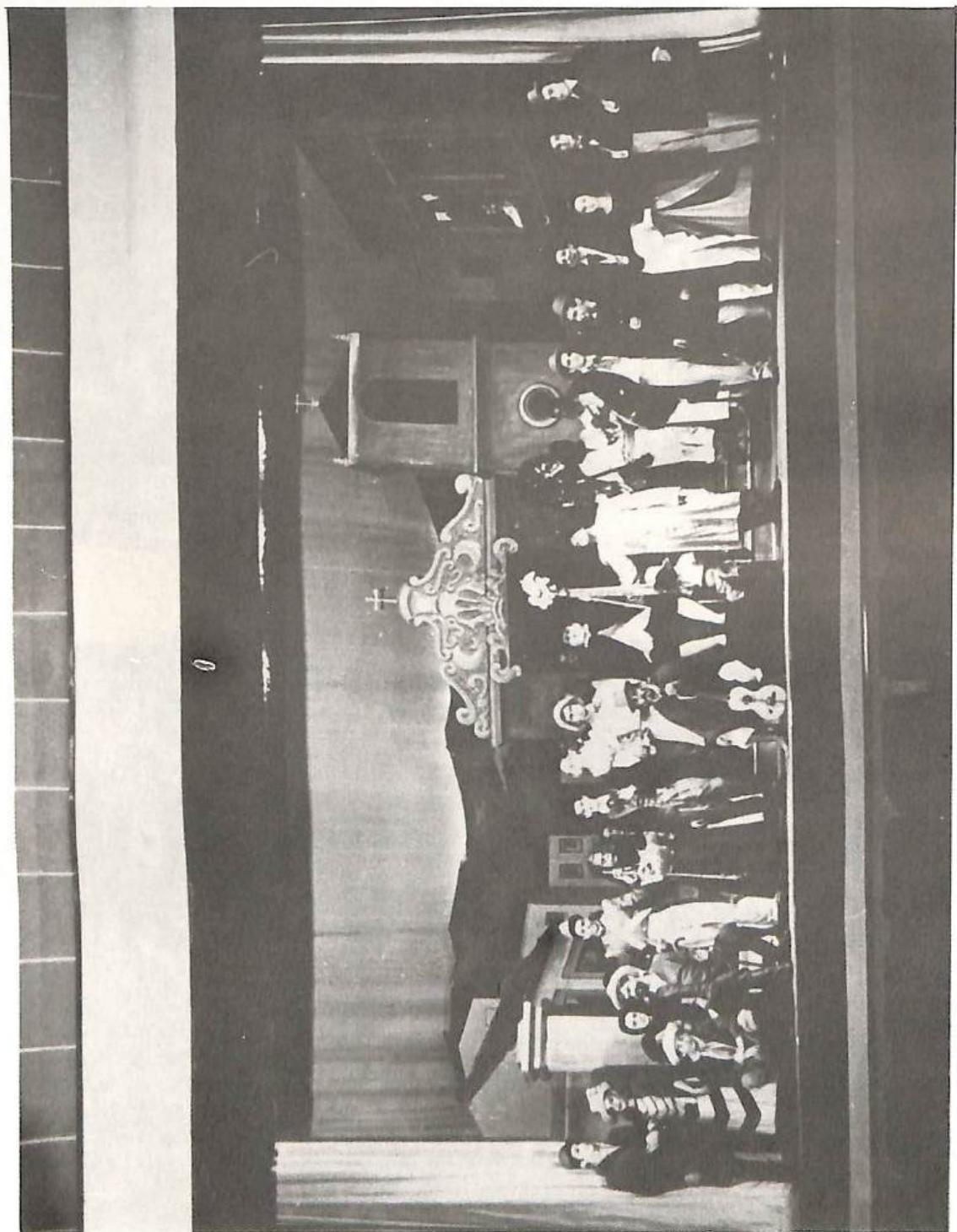
Regina Braga em **Somos todos do Jardim da Infância**, de Domingos de Oliveira. Dir. de Silnei Siqueira, 1966. Arq. A. Mesquita.



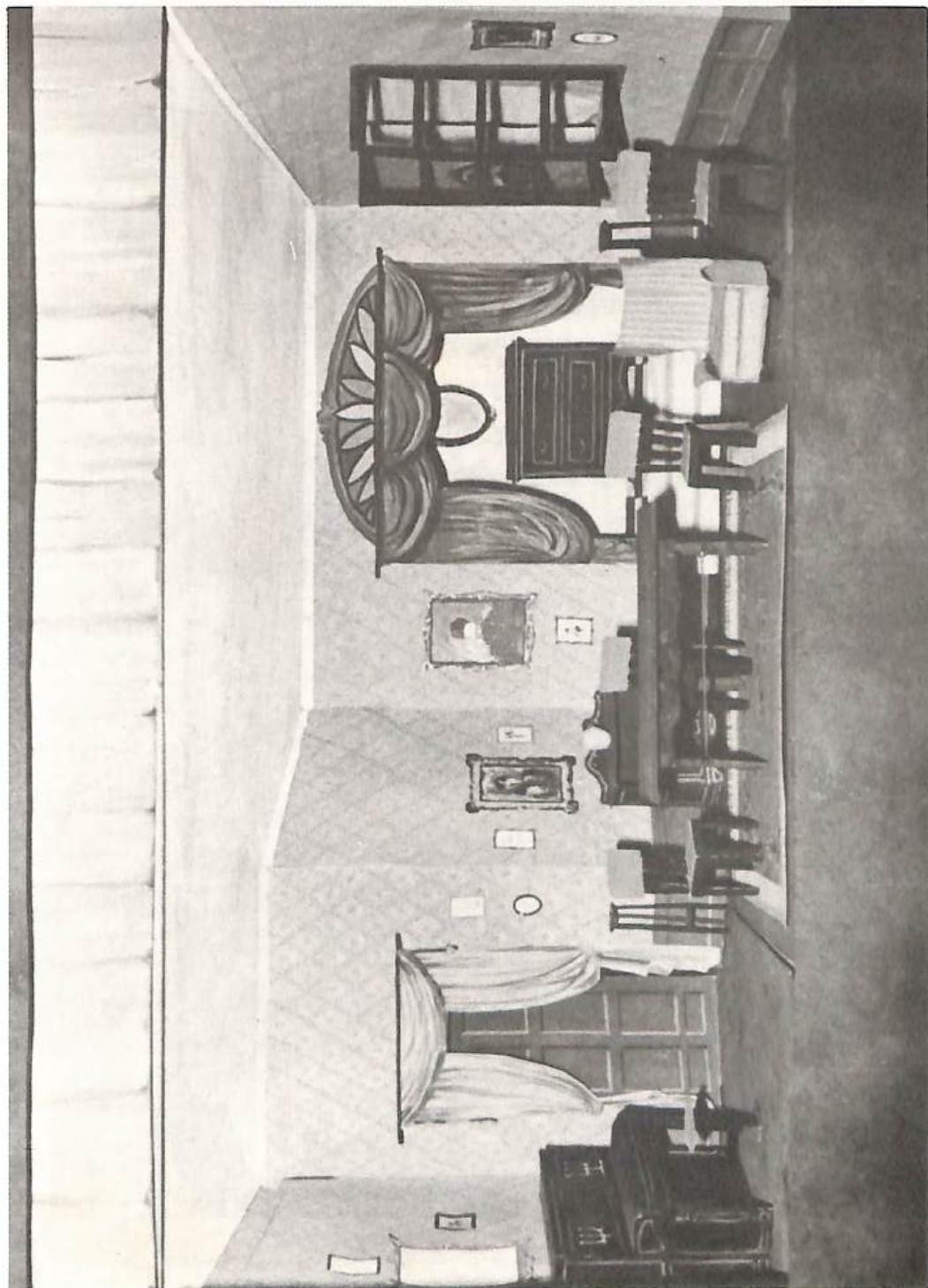
Bri Fiocca, Lilita de O. Lima, M. Antonieta Penteadó, Mariclaire Brant, Célia Olga, Antônio Natal, Isa Kopelman e Cláudio Luchesi em *A mentira*, de Nathalie Sarraute. Dir. de A. Mesquita, 1967. Foto: Derly Marques / Arq. Multimeios - CCSP.



Os dois ou o inglês maquinista, de Martins Pena. Dir. de Luís de Lima, 1954. Cenogr. e fig.: Darcy Penteadó. Arq. EAD.



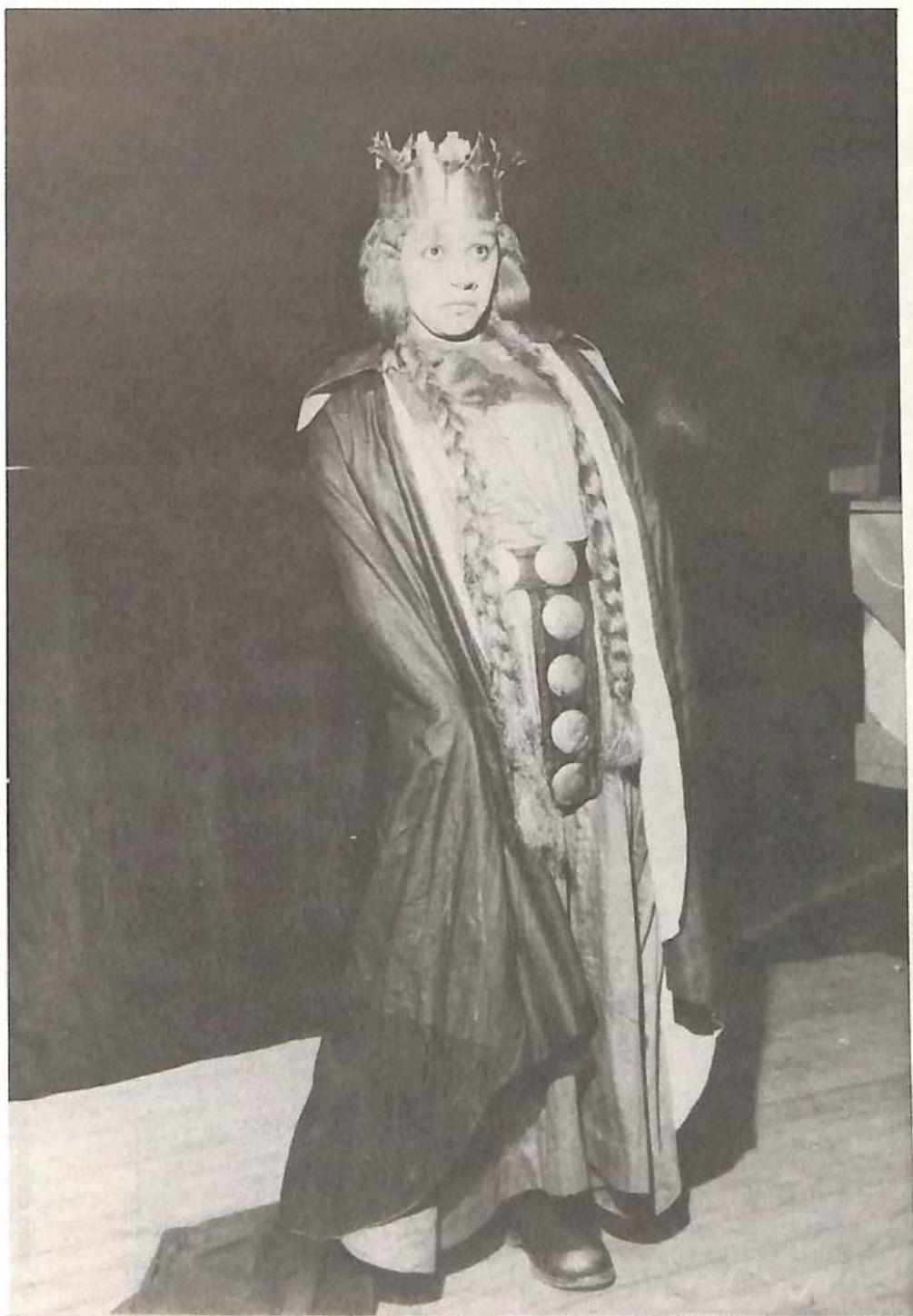
A família e a festa na roça, de M. Pena. Cenogr. e fig.: Clóvis Graciano. Dir. de A. Mesquita. Festival Martins Pena, 1954. Foto: Norberto Esteves / Arq. Gustavo Pinheiro.



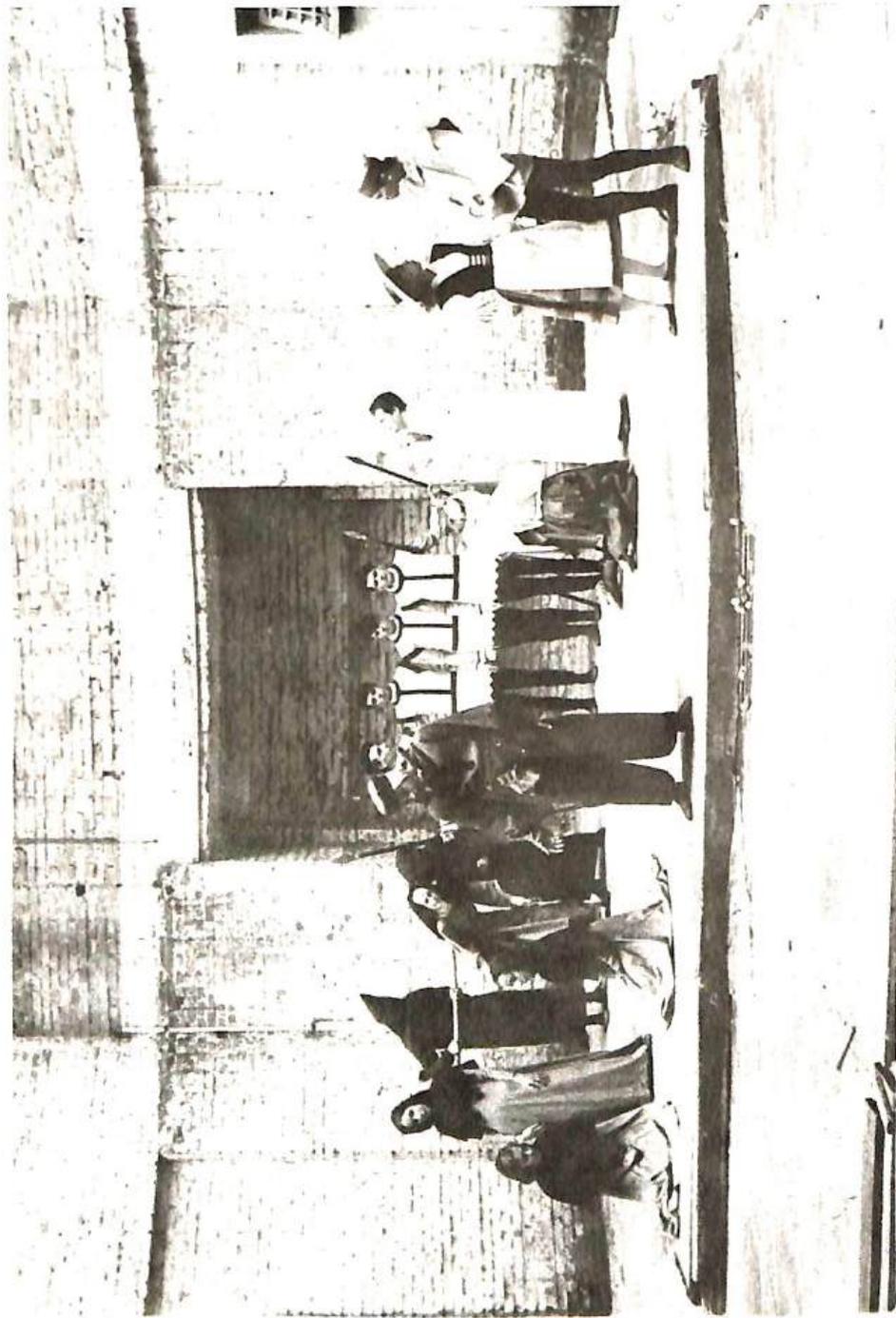
Tio Vânia, de Tchekhov. Cenário: Nestor Soriano, 1962. Arq. EAD.



A descoberta do Novo Mundo, de Morvan Lebesque. Dir. e cenografia de Luís de Lima, 1954. Fig. de Luciana Petrucelli. Foto: J. Herrera / Arq. Sara Perissinotto.



Ubu Rei. de Alfred Jarry. Dir. de A. Mesquita, 1958. Na foto: Dorothy Leirner.



O velho da horta, de Gil Vicente. Dir. de A. Mesquita, 1965. Cenogr. e fig.: alunos do curso de Cenografia. Foto: Derly Marques / Arq. Multimeios - CCSP.



O rato no muro, de Hilda Hilst. Dir. de Therezinha Aguiar, 1968. Cenogr.: Geraldo Jurgensen.
Fig.: Cláudio Lucchesi. Foto: Dery Marques / Arq. Multimeios - CCSP.



2. DEPOIMENTOS



Depoimentos de alunos: o curso de cenografia

Carmélio Guagliano Júnior
José Carlos de Proença
Mary Yoshimoto
Sarah Féres
Entrevista com Maria Rita Bordallo

Depoimento de CARMÉLIO GUAGLIANO JÚNIOR
São Paulo, fevereiro de 1987.

A EAD, para mim, aconteceu casualmente. Em 1965, eu havia acabado de me transferir de Campinas para São Paulo e procurava alguma coisa para fazer, ligada a desenho, fora do horário de trabalho. Um amigo me disse que a EAD mantinha um curso de cenografia e, como eu trabalhava próximo à Luz, prestei os exames de ingresso e comecei.

O curso de cenografia era dirigido por Flávio Império, que reuniu um grupo muito bom de professores, dentre os quais o professor Anatol Rosenfeld, uma pessoa que eu qualifico de insubstituível.

Talvez porque eu só freqüentasse a EAD à noite (outros iam lá fazer trabalhos práticos durante o dia), talvez porque indo todos os fins de semana a Campinas, deixasse de participar de outras atividades, minha ligação com o curso e com a EAD foi bastante superficial e descontínua. A EAD, fora da sala onde eram dadas as aulas de cenografia, permanece até hoje, para mim, desconhecida. Eu não sei dizer nem onde nem como funcionavam os demais cursos, pois minhas incursões fora da sala de cenografia limitavam-se ao restaurante, à secretaria e à biblioteca. O resto se resumia num infundável número de salas, corredores, escadas, janelas e portas, mergulhados numa obscuridade permanente. Esse clima de castelo mal-assombrado era reforçado por dezenas de lamentos, gritos e outras vocalizações, nos intervalos das aulas ou fora deles, dependendo da necessidade que tivesse o aluno do curso de interpretação de atender às exigências de uma divindade terrível, que lecionava educação vocal ou coisa semelhante.

O curso de interpretação, sem dúvida, era a menina dos olhos do Dr. Alfredo, com o qual nossos contatos eram restritos. Uma participação mais efetiva de nossa parte com os demais cursos ocorria ocasionalmente, quando da montagem de peças como **Esse ovo é um galo**, dirigida por Silnei Siqueira, com o humor e a competência de sempre; **A sonata dos espectros** e um trabalho de Eudinyr Fraga, de humor negríssimo, montado uma única noite no apartamento de Cacilda Becker, na Peixoto Gomide.

Nossa turma de cenografia foi a última e já no final do segundo ano, em 1966, percebia-se que a EAD não teria recursos para sobreviver, para não falar nos entraves à liberdade de ensinar e de criar. Aliás, nossa reação contra a repressão existente era, de certo modo, dirigida ao Dr. Alfredo, pois não víamos

que, possivelmente, grande parte das medidas que ele tomava e que nos pareciam autoritárias eram geradas pela vontade de querer manter a EAD funcionando. Como esse funcionamento dependia de subvenções, estas necessariamente tinham um preço político que deveria ser pago pela Escola.

Decorreram daí, imagino, a censura a certos trabalhos dos alunos e a dispensa de alguns professores, que levaram à saída de Flávio e de sua equipe e à contratação de professores de formação mais acadêmica, engrossando mais ainda os protestos.

Em 1968 tudo acabou. Os que tinham possibilidade transferiram-se para a USP, que absorveu a EAD, com todo o rico acervo de livros, figurinos, objetos e tradição que o Dr. Alfredo havia acumulado. Eu nunca cheguei a conhecer a nova EAD, assim como nunca mais voltei ao prédio da Luz, para ver o que foi feito do espaço que a EAD ocupava.

Mais do que o clima da EAD, o que sobrou para mim foram os contatos com pessoas como Flávio Império, o professor Anatol Rosenfeld, cuja falta não será nunca suficientemente avaliada, Myriam Muniz, Sônia Guedes, Petrin, Silnei, Sofredini e outros, cuja companhia eu gostaria de continuar compartilhando diariamente, e com o próprio Dr. Alfredo, com quem tivemos raros contatos, mas sempre muito gratificantes e que, na época em que o conheci, já era um mito.

Depoimento de JOSÉ CARLOS DE PROENÇA
Curitiba, julho de 1968.

Minha intenção ao entrar na EAD, para fazer o curso de cenografia, era apenas de espera. Espera para fazer o cursinho para a Faculdade de Arquitetura.

A informação que eu possuía, a respeito de teatro, era mínima. O tempo passado na EAD transformou completamente meus horizontes quanto às perspectivas profissionais — minhas e de minha família (pais). Até 1962, o professor que orientava as disciplinas de cenografia era Carlos Sobriño. Foi meu professor no primeiro ano. Durante esse tempo, senti que as informações obtidas nas outras disciplinas, de uma maneira geral, ficavam completamente estanques. Cenografia era uma coisa à parte, embasada mais em princípios de artes plásticas, e já no primeiro ano de curso os alunos criavam projetos para cenários e figurinos, levando principalmente em consideração a 'qualidade' do desenho. Em 1963, se não me falha a memória, Flávio Império passou a ser nosso professor de cenografia. Flávio propôs, com a concordância de Dr. Alfredo, a inclusão de novas disciplinas no currículo do curso: desenho geométrico e sociologia da arte (na verdade o nome da disciplina era história social). Cenografia passou a ser uma disciplina mais voltada para a pesquisa da forma e da cor (no primeiro ano), e para comunicação visual de massa (no segundo ano). Eu diria que, de uma forma muito ampla, a pedagogia proposta por Flávio, à época, era totalmente embasada na troca de experiências, na discussão e na pesquisa de todos nós. A partir dessa proposta, os alunos que entravam para o curso, com a expectativa de receber as informações todas prontas, acabavam

por não participar muito e desistiam, ou então acontecia exatamente o oposto. Uma coisa é verdade: apenas um pequeno número de alunos concluía o curso. Na minha turma formaram-se apenas dois, sendo que um deles, Norberto Módena, não exerce a profissão, tendo-se dirigido profissionalmente para a área de informática.

Quanto a mim, o curso como um todo foi muito importante. Foi realmente um 'fazer de cabeças'. No meu caso específico — de cenografia — encontro alguma dificuldade num aspecto que no teatro dito profissional do Paraná — especificamente em Curitiba, onde resido — não acontece. Os diretores — via de regra — não trabalham com a integração necessária de todos os elementos do espetáculo. Ator executa determinações elaboradas em função da cabeça do diretor, cenografia também atende a necessidades de cena em função daquela mesma cabeça e os espetáculos não resultam numa unidade. Aí eu me lembro de uma época muito rica, em termos de criação, no curso; e acabo por me afastar do teatro, dedicando-me ao curso onde atuo. Acredito que esse problema não aconteça só em Curitiba. Na verdade, a atividade maior do teatro profissional está concentrada em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Meu último trabalho verdadeiramente profissional aconteceu com a montagem de **O Contestado**, de Romário Borelli, sob o patrocínio da Fundação Teatro Guaíra, com direção de Emílio de Biasi, em 1980.

Enquanto ainda na EAD participei como ator de uma montagem de alunos do curso de interpretação. Era um trabalho extra-curricular e eu fazia a cenografia e os figurinos. O texto era **A promessa**, de Bernardo Santareno e quem dirigia era Afonso Gentil. Dos atores lembro-me seguramente apenas da Lourdes Moraes e Celso Nunes. Não foi fácil obter autorização do Dr. Alfredo, mas acabou acontecendo.

Concluí meu curso em 1963, mas com a inclusão de novas disciplinas e por convite de Flávio continuei na EAD como seu assistente. Nos anos seguintes vivemos a implantação da ditadura. Lembro-me de que participamos de passeatas-relâmpago, pintamos várias faixas para vários diretórios acadêmicos e escapamos da prisão na noite em que houve uma assembléia geral dos estudantes na CRUSP.

Houve professores que marcaram decididamente minha estada na EAD: Alberto D'Aversa, Anatol Rosenfeld e Flávio Império, todos, basicamente, pela riqueza de informações e conteúdo que nos passaram. Algumas anotações de aulas de Anatol, hoje, me são tão ou mais úteis que seus livros que foram publicados. Com Flávio foram tempos de aprendizagem em tempo integral; algo parecido com o mestre e o aprendiz do Renascimento. As suas aulas, particularmente no meu caso, se estendiam — além da Escola — em trabalhos no seu escritório de arquitetura, nos palcos e porões dos teatros onde Flávio executava alguma cenografia, sempre sem hora para o encerramento de qualquer atividade.

Na minha época existiu um espírito EAD, e muito marcante: seriedade em tudo quanto era feito; dentro da Escola só os períodos na cantina eram de amenidades. De resto havia uma preocupação muito grande com todas as coisas. E tudo era feito com muita dedicação e muito amor. A atividade era tão intensa e rica que para os espetáculos no teatrinho da Tiradentes ocorria um número

(e qualidade) muito significativo de pessoas. Lembro-me que várias vezes ajudei a Thereza Vargas no controle da entrada do público e sempre havia muita briga no portão de ferro, com muita gente que não tinha sido convidada, querendo entrar. Numa dessas ocasiões eu quis barrar a Tônia Carrero.

Deixei a Escola no ano em que Flávio se afastou, 1967, se não me engano. Não me lembro exatamente a razão que fez com que ele tomasse essa atitude. Nessa época, um fantasma pairava sobre nossas cabeças: a incorporação da EAD à USP. Sentíamos como que uma ameaça de fim dos tempos. Temíamos principalmente que uma atividade muito norteada por princípios acadêmicos terminasse com aquilo que era muito expressivo no nosso curso: a informalidade. Com a nova legislação para o ensino em 1971, acho que isso acabou finalmente acontecendo.

A EAD atualmente significa uma lembrança, misto de alegria e tristeza. Desde que saí e que mudei para o Paraná nunca voltei a visitá-la. Conheço todos os diretores que passaram após Dr. Alfredo, sei que mudou de endereço, mas a EAD de que eu me lembro é a da Tiradentes, com Thereza Vargas carregando tudo nas costas, a falta eterna de recursos, os painéis para cenários pintados e repintados, o maquinista, Seu Sabiá, reclamando do eterno aproveitamento das madeiras, e dos telões esticados no piso de cimento da sala de cenografia, o que causava curiosidade aos alunos dos cursos de crítica e dramaturgia e aos próprios atores. Lembro-me dos depoimentos e debates com Néelson Rodrigues, Augusto Boal e tantos outros.

Na minha formação, a EAD foi o pino central de amarração. A partir do curso de cenografia todas as minhas atividades profissionais se orientaram de forma natural. Acabei fazendo um outro curso de formação, uma vez que o diploma recebido na EAD nunca foi reconhecido pelo MEC e atualmente coordeno o curso de artes cênicas da Fundação Teatro Guaíra em convênio com a PUC do Paraná.

Apenas um paralelo: acho que as pessoas ingressam num curso de formação impulsionadas apenas pela titulação acadêmica. O curso que fiz não me deu o reconhecimento — pela legislação — mas me deu uma formação muito mais significativa do que um simples diploma.

Depoimento de MARY YOSHIMOTO
São Paulo, fevereiro de 1987.

A EAD teve uma importância muito grande na minha carreira. Quando resolvi entrar para o curso, não tinha a menor idéia do que iria encontrar: pensei que seria um complemento, uma ampliação do curso de decoração do IAD (havia sempre confusão na sigla com a EAD). Nas aulas de complementação cultural do IAD, no fim do curso, tivemos aulas de literatura, música, teatro, cinema etc. Descobri Anatol Rosenfeld, foram poucas as aulas, mas fiquei entusiasmada e mais tarde encantada, fascinada mesmo; aliás foi ele quem despertou meu interesse pelo curso de cenografia. Um excelente professor, sério, discreto, mas com muito senso de humor. Lembro-me de uma noite

quando saíamos juntos de uma festa — não sei ao certo se na casa do cônsul ou do adido cultural da Alemanha — de braços dados cantando, é claro, discretamente, ao ritmo de um sucesso de Françoise Hardy.

Em 1970, ele fez a apresentação da minha segunda exposição individual. Quando entrei para a EAD um fato chamou-me a atenção — a convivência no refeitório de alunos e professores (gente famosa do meio teatral) se apertando no balcão para o cafezinho. E quantas vezes tomei junto com Flávio Império, a famosa sopa da Escola!

Tínhamos bons professores: Flávio Império coordenava todo o curso de cenografia e dava aulas de comunicação visual; Anatol Rosenfeld — estética; Sérgio Ferro — história da arte e, mais tarde, Dora Ferreira; Sábato Magaldi deu Brecht e Néelson Rodrigues, e tantos outros professores, como Jacó Guinsburg e Clóvis Garcia. Com Dr. Alfredo íamos e analisávamos textos. Uma noite, quando íamos **Quincas berro d'água**, estava eu no fundo da sala falando e gesticulando para um colega, que tinha lido de maneira insípida, e Dr. Alfredo chamou-me — “essa japonesa baiana”... Isso porque falo e gesticulo como uma italiana, porque aprendi a falar numa fazenda de italianos — inclusive meus padrinhos eram calabreses.

Senti falta da integração dos cursos. Fui falar com Dr. Alfredo, sugerindo que os cursos de história da arte e estética fossem extensivos aos outros cursos, mesmo que não fossem obrigatórios, mas ele achou que não havia necessidade. Como sou bastante curiosa ia sempre ‘xeretar’ os outros cursos. Dr. Alfredo era uma figura enigmática, um tipo que lembrava muito aquele personagem do filme **Laura**, interpretado por Clifton Webb. Aparentemente muito sério e formal, conheci dele um lado gentil e generoso e até mesmo um certo humor.

Flávio Império é um capítulo à parte. Considero-o realmente um gênio, de uma criatividade ímpar, pessoa muito humana, generosa e de um despreendimento que poucas vezes vi. Infelizmente, teve um fim trágico, morreu muito cedo para quem tinha ainda muito a nos ensinar. As aulas de comunicação visual abriram o caminho para as esculturas, saí do plano para o espaço, para outras dimensões... Lembro-me de que nem piscava nas aulas, talvez ficasse até de boca aberta, e quando não entendia alguma coisa ou tinha dúvidas, ele explicava tudo de novo com infinita paciência. Tinha uma capacidade de improvisar assim do tipo “quem não tem cão caça com gato ou o cachorro da vizinha”. Aprendi a resolver tudo bem rápido, porque em teatro tudo é para ontem. Foi uma fase muito importante, era o ano de 1965, trabalhava de dia e estudava à noite, depois comecei a fazer as esculturas nos fins de semana. Participamos com Flávio Império da VIII Bienal Internacional de São Paulo no setor de teatro, e, nesse ano, também participei de três salões. Em 1966, participei de quatro salões e uma Bienal Nacional, e, em 1967, de oito salões e da IX Bienal Internacional de São Paulo. Flávio não continuou no ano seguinte como tinha prometido, ficamos esperando, mas não voltou. Fiquei tão frustrada que fui brigar com ele... Continuamos a ter contato e, um dia, quando estava em sua casa (estava sempre levando livros emprestado), foi só ele dizer: “Estou montando **Tiradentes** no Arena, apareça lá”. Imaginem, no dia seguinte lá estava eu, é que ele mesmo tinha dito: cenografia só se aprende fazendo. Não era somente o professor, mas um amigo e mais tarde nos tornamos colegas em

artes plásticas. Além de arquiteto era um dos melhores cenógrafos e excelente artista plástico.

Quando a EAD passou para a USP foi uma grande euforia, mas que luta para conseguirmos nos formar. Além de ter de ir atrás de políticos era um tal de 'catar' professores para ter aulas! Tivemos aulas até na casa ou no escritório de professores. Ao que parece fomos a última turma de cenografia: na ocasião, o reitor da USP queria se livrar da gente, achava que a cenografia devia ir para a FAU, e eu querendo a integração dos cursos. Lembro-me que nos foi sugerido que trancássemos a matrícula e aguardássemos até ser resolvido o problema dos professores, quando então poderíamos voltar. Mas não aceitei e insisti — não podemos tirar os pés daqui, porque se sairmos agora nunca mais terminamos o curso. Lutamos muito mesmo e conseguimos terminar o curso, mas até hoje não registrei o meu diploma...

Teria de falar dos colegas da minha classe e dos outros cursos também, mas acho que já estou me alongando. Entretanto, não poderei esquecer da nossa paciente secretária, que nos aturou, Maria Thereza Vargas.

Fiz os figurinos, estreando profissionalmente, para a peça que montamos no final do ano e que foi apresentada depois no teatro Ruth Escobar: **Este ovo é um galo**, de Lauro César Muniz, com direção de Silnei Siqueira. Em **Roda viva**, de Chico Buarque, dirigida por Zé Celso Martinez Correa, com cenografia de Flávio Império, trabalhei como assistente de Flávio, em São Paulo, e continuei como assistente de produção. Executei os objetos de cena de **Galileu Galilei**, de Brecht, direção de Zé Celso Martinez Correa e cenografia de Joel de Carvalho.

Depois disso tive várias propostas e estudos que não se concretizaram, a censura foi apertando e o teatro se diluindo, não sei. Em 1974, executei a roupa para Ney Matogrosso em metal e malha tecida com fio de aço inox — um belo trabalho com o qual participei posteriormente da exposição de Arte Aplicada no Museu de Arte de São Paulo.

Depoimento de SARAH FÉRES
São Paulo, fevereiro de 1987.

Sou natural de Ituiutaba, no Triângulo Mineiro. Passei dois anos em Belo Horizonte em tratamento psiquiátrico e freqüentava o curso de pintura da escola do Aguiar, que era no Parque Municipal.

Vim depois para São Paulo cursar a Escola de Belas Artes, que era naquele tempo muito acadêmica e burocrática, coisa da Prefeitura. Fazia pintura. Foi então que soube do curso de cenografia da EAD, porque morava numa pensão para fazer os cenários de uma peça de Goldoni, **A família do colecionador**, dirigida por Alberto D'Aversa. Fiz a cenografia sem nunca ter tido antes experiência cenográfica. Idealizei a parte de pintura, seguindo orientação de D'Aversa. Eram uns triângulos pendurados, todos pintados. Estreamos no Teatro São

Pedro, em Porto Alegre, em 2 de outubro de 1959, em excursão da Escola. Depois disso, resolvi entrar no curso recém-criado de cenografia. Eram dois anos, mas fiz três, para ter aulas com Flávio Império, que entrou no terceiro ano. D'Aversa, Dora Ferreira e Silva e Anatol Rosenfeld foram também excelentes professores. Anatol tentava e conseguia fazer um entrosamento de estética com cenografia. Flávio Império fazia pesquisa de formas, linhas e volumes. Uma aula muito experimental. Usávamos materiais dos mais diversos, fazíamos composições com esses objetos em pequena escala, construíamos maquetes. Mas a parte de cenografia, propriamente, ele não deu no ano em que tive aulas com ele!

Participei da execução dos cenários que Carlos Sobriño criou para **Bóias de sangue**, em 1961. Fazia parte do aprendizado.

O curso para mim foi excelente, porque abriu horizontes, no sentido não só de informação, mas também no campo profissional, dando-me oportunidades que não teria se não o houvesse freqüentado. Mas sinto que faltava informação técnica. Havia quase somente a parte teórica, essa sim, muito bem dada. A falta de um professor de cenotécnica fez o curso ficar falho. Quando saí, tive dificuldade com a execução dos cenários. O fato de ver o Sobriño e o João Sabiá fazendo os cenários adiantou um pouco, mas não tive formação técnica suficiente, que a Escola poderia ter dado. Quando eu estava para conseguir uma bolsa de estudos, para fazer cenografia em Praga, estourou a revolução de 1964 e foi fechada a Embaixada da Tchecoslováquia. Seria o curso que complementaria o curso da EAD. Ficou uma lembrança muito forte do espírito que reinava na Escola, bom, sadio, realmente enriquecedor.

CURRICULUM VITAE

Prêmios obtidos:

- Medalha de ouro de cenografia na X Bienal de São Paulo, 1959.
- Prêmio Governador do Estado de cenografia, 1970.

Trabalhos Profissionais

- **O inoportuno**, de Harold Pinter, Direção: Antônio Abujamra. Teatro Cacilda Becker, São Paulo, 1964.
- **Tchim-Tchim**, de François Billetdoux. Direção: Antônio Abujamra. Teatro Aliança Francesa, São Paulo, 1966.
- **Hécuba**, de Eurípedes. Direção: Rodrigo Santiago. Teatro da Paz, Belém (PA), 1966.
- **Lágrimas do amante no sepulcro da amada**, de Monteverdi. Teatro da Paz, Belém (PA), 1966.
- **O coronel de Macambira**, de Joaquim Cardoso. Direção: Hamir Hadad. TUCA, Teatro República, Rio de Janeiro, 1967.
- **Navalha na carne**, de Plínio Marcos. Direção: Fauzi Arap. Companhia Tônia Carrero, Maison de France, Rio de Janeiro, 1967.
- **Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã**, de Antônio Bivar. Direção: Fauzi Arap. Teatro Maria Della Costa, São Paulo, 1968.

- **O seu tipo inesquecível**, de Eloy Araújo. Direção: Fauzi Arap. Teatro Itália, São Paulo, 1970.
- **O escorpião de Numância**, de Renata Pallotinni. Direção: José Rubens Siqueira. Teatro Anchieta, São Paulo, 1970.
- **Aleijadinho, aqui e agora**, de Lafaiette Galvão. Direção: Antônio Pedro. Teatro Municipal de Santo André, Santo André, São Paulo, 1972.
- **Ladies da madrugada**, de Mauro Rasi. Direção: Hamir Hadad. Teatro 13 de Maio, São Paulo, 1974. Em conjunto com Vicente Pereira.
- **Salva**, de Edward Bond. Direção: Ademar Guerra. Teatro Paiol, São Paulo, 1975.
- **Concerto nº 1 para piano e orquestra**, de João Ribeiro Chaves. Direção: Sérgio Mamberti. Teatro Brigadeiro, São Paulo, 1976.

Entrevista com MARIA RITA BORDALLO

Local: INACEN – Rua Teodoro Baima, 94

Data: 11.03.1987

Entrevistadoras: Maria Thereza Vargas, Ilka Marinho Zanotto e
Mariângela Alves de Lima

MRB: Eu fazia o curso de arquitetura na FAU, na Rua Maranhão, na época. Sempre gostei de ler, sempre freqüentei teatro pela mão da minha mãe, desde criança, não tinha restrição de idade... Eu via Dercy Gonçalves, teatro rebolado, Jaime Costa, companhia estrangeira que vinha... Minha mãe me levava a tudo. Não sei o que eu entendia e o que eu não entendia, não é? Vicente Celestino... Sempre fui ligada, tinha carinho, pelo hábito de ter ido desde criança. Freqüentei o TBC desde que começou, ia a todas as peças que podia, porque quando começou o TBC eu não tinha ainda 18 anos, mas quando podia eu ia, porque aí começou a restrição de idade.

A FAU foi uma faculdade que me deu muito, enquanto postura profissional. Lá pelo segundo, terceiro ano de arquitetura eu já estava que não podia mais, porque a gente estudava... calculava, desenhava... Você tinha o campo artístico ligado às artes plásticas bem grande, tinha um campo técnico bem desenvolvido também e faltava o campo ligado com literatura. Eu comecei a sentir falta, sabe? Eu mesma achava que o pessoal desenhava, calculava, mas escrever ninguém escrevia nada. Isso, por favor, com todas as exceções, porque eu tenho colegas maravilhosos, gente inteligentíssima. Eu que sempre tinha lido e continuava a ler daquele jeito meu, como eu queria, sem um método, sem nada, e sempre gostei de teatro, sentia falta de algo mais amplo. Abriu o curso de cenografia da EAD e eu fui fazer os exames. Fui com a Miriam Nemetz, que também era colega minha de arquitetura, que também gostava de teatro... Ah, e nós éramos do GTP – Grupo de Teatro da Politécnica, do tempo do Fauzi Arap. Quando eu fiz cursinho, fiz o Anglo junto com o Fauzi. Quando ele entrou na Poli, eu entrei na FAU... Eu era cenógrafa – entre aspas – do GTP porque ninguém tinha dinheiro, não é? Então, para fazer um cenário era aquela dificuldade.

Ao entrar na Escola, percebi que ela estava me dando tudo que me faltava. Tive professores muito bons, eu não estou dizendo que todos foram maravilhosos, mas vocês mesmas sabem o nível de um professor como o D'Aversa, o Rosenfeld, a Dora Ferreira da Silva, que foi minha professora de história da arte na época. Aquilo lá foi uma abertura para mim, um mundo... Ter aula com o Rosenfeld e ter o curso de teatro... Era o seguinte: você saía da Grécia antiga e chegava até a época contemporânea... mas você via tudo. Você via história da arte, por tabela deveria se interessar por música — não digo da Grécia antiga, claro, mas da Renascença para cá, que a gente conhece. Quer dizer, quando eu estudei Grécia tive de ler os textos de teatro grego e, além de tudo, ler Aristóteles, ler Platão... Eu estou repetindo o lugar comum, o teatro é completo, ele preenche. Se a pessoa quer aproveitar, ela aprende tudo, porque ali tem música, ali tem filosofia, tem estética, tem parte visual, tem literatura, tem tudo. Eu ficava oito horas por dia na FAU, louca para sair de lá e ir para a EAD. Na minha época quem entrava na FAU se achava um gênio, não sei porque, só por entrar. Grande bobagem. Você sabe que vestibular nem sequer seleciona. Mas, enfim, constatei que a FAU não estava à altura das expectativas. O que eu tive foi a escola de teatro.

Agora, uma escola de teatro do Mesquita... Talvez se fosse uma escola muito oficializada de teatro.. Não sei como agora ela é. Porque ali era uma abertura. A dita abertura, que se dizia que havia na FAU, por exemplo, eu achava até quadrada na minha época. Eu estou falando isso do ponto de vista até intelectual, na EAD havia uma abertura muito grande. Eu aprendi... Isso até por causa do pulso do Mesquita, que não permitia que se fizesse, assim, uma escala de valores de opiniões políticas... Então, se o fulano era de direita era o máximo, se o fulano era de esquerda era o máximo. Quer dizer, ele não permitia que coisas alheias ao teatro interviessem. O teatro é muito mais amplo que tudo isso, como qualquer profissão é mais ampla do que uma visão única, sociológica ou psicológica... Então, o Mesquita tinha isso. Ele não permitia essas restrições. Essa abertura eu aprendi lá. Respeito pelas concepções alheias... Rilke era Rilke, Nietzsche era Nietzsche... Ninguém estava preocupado se Nietzsche favoreceu o nazismo, isso é uma bobagem, mas, de qualquer maneira, naquela época cheia de chavões, a EAD escapava à onda. E a FAU, como uma faculdade quase que eminentemente de esquerda tinha esses chavões. Então, muitas vezes eu estava lendo teatro grego e colegas inteligentes dentro da FAU: "Ih! você fica lendo isso daí, você tem que ler teoria política!" E eu não estava com vontade. Poderia até ler teoria política, mas isso como um complemento, não como a essência da minha vida. Não iria deixar de ler livro, deixar de ler um poeta, porque não ia levar à ação política. Então, foi essa a abertura que a EAD deu. Eu me encontrei lá dentro. Havia esse respeito entre as pessoas todas, cada um tinha a sua maneira de pensar, todo mundo respeitava e tinha uma coisa que unificava: o teatro. Eu não vi isso em nenhuma outra faculdade, no meu tempo. Eu não quero de forma alguma renegar a FAU, que também me deu muita coisa.

MAL: Quando você fazia o curso de cenografia você tinha ligação com o curso de interpretação?

MRB: Ah, tinha. Lá o pessoal era muito unido. Justamente, eu acho que faz parte da essência do teatro. Se as pessoas não se comunicam, como é que vai ser? Como é que a turma da cenografia podia fazer o cenário sem vivenciar o ensaio? Porque a gente fazia os cenários para as peças que iam levar. Por exemplo: quando fizemos o Lorca, **Bodas de sangue**, eu me lembro que nós estudávamos em estética teatral o Lorca com o Rosenfeld e o D'Aversa deu quatro meses de Lorca para a gente, entende? Então, você tinha Lorca na aula de história do teatro, Lorca na aula de estética teatral, você tinha Lorca na aula de cenografia. Carlos Sobriño, autor dos cenários, foi professor da primeira turma. Chegava-se na hora da sopa na EAD e convivía-se com o colega que estava ensaiando o personagem. *Aquela conversa o tempo inteiro.*

Lembro-me que a gente ía na casa da Míriam Muniz, que tinha discos do Lorca, da Germane Monteros. A gente ouvia aquilo lá a tarde inteira. Daí vinha música espanhola que o García Lorca compilou, toda uma série de músicas maravilhosas que ele compilou... Então, aquilo te dava um panorama de uma determinada época da Espanha. E aí vinha, de roldão, política, vamos dizer, economia. Tudo ia fazendo parte do país e do mundo. Então, vinha Lorca e vinha tudo. Isso é o que eu achava importante, o não focar uma coisa só de um ponto de vista.

Tinha muito contato com os alunos, sim. Tinha muita amizade lá dentro, tinha um clima muito bom, que não havia em nenhum outro lugar que eu freqüentava.

MAL: Você se lembra como era o processo prático da aula? A aula prática, como é que se fazia? Ensinava-se a fazer? Ensinava-se a criar?

MRB: O professor de cenografia estava lá mais em função de dar uma assistência, partindo de alguns elementos: o aluno tinha que tirar do texto o cenário e o figurino. O professor teria que, eventualmente, ajudar em termos de colocar a parte física do cenário, te ajudar a entender a estrutura de como fazer. Essa parte prática era muito em função também do que você tinha, teoricamente, porque a cenografia sempre teve que sair de um texto de teatro — se ela é de teatro, claro, se é cenografia para uma peça. Tinha que sair do texto. Você não criava só naquela sala onde ficavam as pranchetas, você criava na aula do Rosenfeld, porque você estava estudando. Na aula do D'Aversa, quando você ficava lendo o texto, interpretando, quando você ia ver seu colega ensair no palco, porque ele estava falando, interpretando —, então, você via a pessoa dirigindo, você conseguia ter idéias para a cenografia. Você não cria isoladamente. Uma cenografia que você senta numa prancheta e "vou desenhar uma cenografia" fica meio... Não é? Você cria à medida que você vai vivenciando.

Isso que eu aprendi lá dentro, eu fiz depois. Lá era um trabalho de equipe. Então, a aula prática era uma aplicação de todo aquele esquema que você aprendia teoricamente e de toda a tua vivência dentro da Escola.

MAL: Agora, você tinha liberdade total para criar essa cenografia ou você tinha certo... por exemplo, alguma reconstituição histórica? Como no caso de se fazer cenografia para teatro grego, por exemplo...

MRB: Primeira coisa: sempre existe uma restrição, que é financeira. Esta é básica, não adianta, não existe liberdade total nesse sentido. Agora, liberdade criativa existia dentro daquele limite em que você tinha de ficar. Você, numa escola de teatro, tem de aprender teatro, absorver teatro. Então você tinha que fazer uma cenografia que fosse historicamente viável, dentro de um clima de Espanha, um clima do povo, que o Lorca retratava nas peças dele, não é? Mas isso não é restrito, isso daí faz parte do teu elemento para criar em cenografia. A restrição de cenografia não é restrição de cenografia, é talvez ela própria, pessoal, da gente não conseguir colocar plasticamente aquilo que está no texto, uma restrição que pode sair de dentro da gente, ou restrição financeira. Dentro da Escola havia choques nesse sentido, pois seguia-se a orientação dos diretores dos espetáculos que, é claro, pediam um clima que você enxergava no texto, não iam te pedir um clima diferente do texto. Então isso não era uma restrição, isso era uma ajuda no trabalho conjunto.

MTV: Eu estou vendo aqui que você fez os figurinos do *Macbeth* e o Dr. Alfredo dirigiu, não é? Como é que você fez esses figurinos? Como ele era também figurinista, ele não te impôs?

MRB: Impôs, mas ele era maravilhoso. Dr. Mesquita me pediu para fazer os figurinos. Eu fazia dramaturgia naquela época porque já havia me formado em cenografia. Ele falou: "Você vai fazer os figurinos do *Macbeth*". Lógico, eu fiquei felicíssima. Os cenários eram do Carlos Sobriño. Dr. Mesquita deu a linha: "Eu quero um clima todo sombrio, Maria Rita, quero tudo muito cinza, muito pálido, muito sombrio, aquele clima... Você vai fazer os figurinos e vai comprar os tecidos, porque eu não tenho muito tempo". Deixou-me liberdade na escolha do tom, mas disse: "Eu quero que você me dê um clima sombrio com tons pastéis, pastéis sombrios, você vai nas Casas Pernambucanas...". Assinou um cheque e disse: "Você vá lá e compre dentro daquele limite. Não gaste muito, porque nós não temos muito dinheiro". O Mesquita tinha uma coisa muito bonita, ele passava a responsabilidade. Me lembro que lá fui eu, com os cheques assinados do Mesquita, para comprar as fazendas. Eu tremi nas bases, porque ele não me restringiu, mas eu falei: "E se eu compro errado?" Comprei tudo. Primeiro eu desenhei, claro, depois fui comprar as fazendas. Então, quando eu desenhei, o Mesquita gostou e disse: "Ah, você acertou, era isso que eu queria...".

Eu me lembro que depois que eu me formei em dramaturgia, fui trabalhar em Belém, no Serviço de Teatro do Pará, no Festival Shakespeare. O Amir Haddad dirigia. Foram feitas cenas de seis ou oito peças de Shakespeare, históricas... Havia danças da época Elizabetana... Recebi um prêmio pelos figurinos. Inovei no colorido na cena final do *Macbeth* — quando a justiça é restabelecida, de acordo com o Amir. Conservei os tons sóbrios de Lady Macbeth, porém, porque não havia sentido em fazê-la cor-de-rosa. As aulas do Mesquita... Eu adorava. Sabe por quê? Não era uma aula assim no sentido do tradicional, ele chegava e falava. Ele conversava, era um homem que teve uma experiência

imensa. Eu tinha até inveja da vida que ele já tinha vivido. Então eu o respeitava, porque ele estava realmente acima de mim culturalmente e, talvez, por uma experiência de vida. Então não é restritivo.

MTV: Eu me lembro das Bruxas também. Daria para descrever um pouco como é que foi?

MRB: As Bruxas? Fiz com aqueles sacos de estopa.

MTV: Mas naquele tempo não era muito usual, não é?

MRB: Não, não era. Mas o Mesquita queria uma coisa que fosse meio expressionista; acabei inventando umas formas, porque peguei umas tiras de feltro marrom e preto, e algodão. Mas o algodão todo sujo. Coitadas das meninas que tinham que se enfiar naquela roupa! A roupa plasticamente funcionou muito. Pelo movimento que elas faziam, ficava uma massa meio disforme, mas era sujo, fedia aquela roupa, coitadas daquelas três moças que representaram! Havia que resolver e resolver na hora. Tinha que sujar com as coisas que sujaram mesmo, em geral. Então, eu pegava verniz, com qualquer coisa, cera etc. Se você tem tempo e tem mais meios, você não vai fazer aquelas meninas passarem o suplício que elas passaram com aquelas três roupas. Elas devem me odiar até hoje.

MAL: A parte de cenotécnica vocês aprendiam? Essa parte de criação?

MRB: Não havia um professor de cenotécnica na época. Eu me lembro que o D'Aversa me deu uma apostila em italiano de cenotécnica, que um colega italiano na FAU traduzia para mim.

MTV: Naquele tempo havia aquele cenotécnico que tinha muita boa-vontade, o Sabiá. Mas ele era um amador, uma pessoa que era zelador do prédio do Alfredo, então, coitadinho, ele mal sabia daquilo.

MRB: O Carlos Sobriño, às vezes, dava uma idéia de como conseguir estabilidade na colocação de um painel. Eu não senti falta, veja bem, dessa parte ligada com a estabilidade, porque com o meu curso de arquitetura eu não tinha problema de fazer um cenário parar em pé.

MAL: Essa parte estrutural você aprendeu na arquitetura?

MRB: É, na arquitetura. Conhecia... Dava para o gasto, como se diz. Agora, veja bem, isso não é bem a cenotécnica. A cenotécnica seria criar efeitos especiais... Isso daí nós não tivemos. Era aquela coisa do aprender fazendo. Um efeito, o próprio estudo de uma luz em cima de uma cor. Não tinha, porque não tinha quem desse. Eu me lembro que era uma das coisas que Dr. Mesquita gostaria de ter feito. Mas ele tinha que lidar com o material que tinha.

IMZ: Dos professores qual você acha que marcou mais? Ou quais?

MRB: Dr. Mesquita marcou pela experiência de vida que ele transmitia e o amor ao teatro. Posso contar um episódiozinho, assim? Mas faz parte... Eu me lembro que, quando vinham as companhias teatrais — e vinha coisa muito boa naquela época —, Dr. Alfredo nos levava em grupos para assistirmos aos espetáculos. Um dia eram os cenógrafos, em outras ocasiões, os atores etc., etc.. E eu me lembro que uma noite nós fomos ver... **Noite de Reis**. Bom, como não entendíamos inglês de Shakespeare, líamos a peça antes, para chegar lá na hora e acompanhar, embora a gente já conhecesse o tema, porque já tínhamos estudado Shakespeare... naquela noite acho que todo mundo que estava no Municipal sentiu a beleza de um momento muito especial. Foi uma representação lindíssima. E quando terminou a peça ficou um silêncio absoluto no teatro, mais de um minuto... De repente veio abaixo o teatro, Era de arrepiar! Encontrei o Dr. Mesquita na saída: "Ah, Dr. Mesquita, o que é que aconteceu? Que coisa maravilhosa! Nunca vi uma coisa dessas. O que é que aconteceu nesse teatro?" Ele falou assim: "Foi o milagre do teatro". Ele disse que raras vezes... ele era um homem que tinha visto teatro ao longo de toda vida e participava de tudo que era festival importante fora do Brasil... Ele disse, eu me lembro que ele falou assim: "Isso é raro acontecer, mas aconteceu. Poucas vezes eu vi e hoje aqui aconteceu". E todo o público sentiu, não é? Foi uma coisa que parou. Acho que foi uma representação perfeita, ator, público, todo mundo sentiu aquilo. De repente, com aquilo foi uma lição de teatro que Dr. Mesquita deu. Porque ninguém estava entendendo, todo mundo saiu maravilhado, meio abobado assim... talvez não fosse uma das peças mais representativas, um **Macbeth** e tudo mais. Foi tão lindo o espetáculo! Eu que tinha visto tão pouca coisa, perto de uma pessoa que tinha visto tanto, fiz aquela pergunta: "Mas Dr. Alfredo, o que é que aconteceu?" E a resposta dele: "Foi o milagre do teatro". Com tudo o que ele contava antes, ele teve a sorte de encontrar um exemplo ali na hora. Ele não dava uma matéria, ele não dizia: "Vamos estudar tal coisa hoje", como os outros, que diziam, tinham um programa definido. Ela dava palestras. E aquelas palestras dele... Aquela coisa do Mesquita... ele era muito saudosista, mas ele deu muita coisa boa.

O D'Aversa era uma pessoa também que tinha uma extensa cultura. Ele dava história do teatro, mas ele transmitia vivência, principalmente. Quer dizer, era a cultura baseada na vivência. Porque não era uma cultura de gabinete, era uma cultura vivenciada. Um homem que tinha passado guerra, tinha sido repórter durante a guerra... Ele misturava essa vivência com o que ele ensinava, em tudo... E aquele amor que ele tinha pelo teatro, você lembra? Quando ele lia um texto aquilo pulava. Quando ele dava uma aula de história do teatro ou quando fazia uma análise de texto ele conseguia transmitir toda a vivência do texto para estudantes de cenografia, que não eram estudantes do curso de ator.

E o Rosenfeld, que também era um homem de uma cultura incrível, e que tinha uma abertura muito grande, dava estética teatral para a gente. Quando pegava um assunto, dissecava também. Chegamos até Ibsen, nem chegamos a

Brecht, acho que Brecht o Rosenfeld deu para a gente lá na casa dele. Porque Brecht eu estudei em dramaturgia, então, eu me atrapalho um pouco. Mas eu me lembro que em cenografia nós não chegamos à época contemporânea, mas já tínhamos todo um lastro, para nos desenvolvermos sozinhos, depois dos dois anos de curso. E eu me lembro que o pessoal falou para o Rosenfeld: "Ah, professor, vai faltar toda a estética do século XX, não é?" Aí ele se propôs, ele deu essas aulas depois. Todos os sábados à tarde, das duas até as oito horas, a gente ia lá na casa dele, lá na Rua Groenlândia. Ele dava aula para nós, gratuitamente. Para ver o espírito que tinha a Escola.

A EAD tinha um aprofundamento cultural muito grande e eu que estava numa das faculdades ditas de elite, a FAU, percebi que o máximo da efervescência de pensamento lá era a briga entre quem era o arquiteto melhor, quem era o arquiteto pior, que linha de arquitetura seria melhor... Tudo bem. Eu sou uma arquiteta, viu? Mas acontece que antes de ser arquiteta eu era gente. Eu entrei na faculdade com 19 anos e, quando entrei na EAD, eu me encontrei de novo, porque lá não tinha essas coisas. Ninguém estava discutindo se o Brecht era melhor que o Lorca ou que o Racine. Cada um tinha seu valor. Esse o principal ensinamento da Escola. Quanto aos textos, estudávamos paralelamente com os vários professores, o mesmo texto ou autor, sob enfoques diferentes.

IMZ: Você foi aluna de Flávio Império?

MRB: Não, fui colega na FAU do Flávio Império. Nós nos formamos juntos. O Flávio lecionou cenografia depois que eu me formei. Quando eu me formei em cenografia e fui fazer dramaturgia, o Carlos Sobriño acho que deixou de dar aula e foi o Flávio para lá. O pessoal gostava dele. Sabe quem foi aluna dele? A Mary Yoshimoto. O Flávio acho que tinha muito para dar também. Nossa! Ele tinha muito a dar como colega dentro da faculdade de arquitetura!... Era um oásis dentro da classe. Sabe quando você tinha dúvidas de projetos... Muitas vezes eu ia falar com o Flávio ao invés de falar com o professor. Ele tinha a maior abertura também. Era uma cabeça maravilhosa. Imagine, só pelo que ele fez em cenografia, só podia ser uma cabeça.

MAL: O que é que foi possível usar dessa parte, do que você aprendeu na Escola quando você saiu de lá? O teatro era muito diferente fora da Escola ou não?

MRB: Não, dava para usar. Isso é importante. Foi uma boa pergunta. Porque eu não fiz muita coisa. Fui trabalhar em Belém do Pará e, quando voltei, acabei ficando com história da arte e depois fiquei só com a arquitetura. Não fiz mais nada de cenografia. Mas eu tive um prêmio na vida, porque não é todo mundo que sai e recebe um Festival Shakespeare para fazer cenário, figurino, construir um palco elizabetano.

Então, o que eu quero dizer é que tudo que eu aprendi na EAD serviu, ao contrário de muita faculdade que não te prepara para uma vida profissional, ou às vezes te prepara, mas te põe muito aquém ou muito além do que você vai

encontrar. Porque a outra faculdade que eu fazia era aquela maravilha. Você fazia projeto de Embaixada de Cuba em Brasília e não sei o quê. Você jamais vai fazer um projeto para uma embaixada. Para fazer é difícilimo, não é? Então, você não é muito preparado na FAU para o dia-a-dia do profissional de arquitetura. Tive uma formação maravilhosa, como eu digo, mas não teve muito a vida prática. A EAD, não, porque quando eu fui para Belém, cheguei lá com uns potinhos de guache, lá não tinha nada, já levei daqui porque sabia que lá não ia ter nada, não ia ter como comprar lá — umas folhinhas de papel, potinhos de guache, ficava no hotel, não tinha muitos livros, não tinha muita bibliografia, não tinha muita coisa para consultar de figurinos e coisa. E você se jogava inteira... O Carlinhos Moura, que na época estava lá, avisou: "Olha, leva material daí, hein? Não deixa nada para comprar aqui, porque você não vai ter nem uma balça para fazer maquete, nada". Eu fui fazer maquete de papelão, não pude levar balça no avião. Tinha o texto ali na mão, das várias cenas: **Hamlet, Sonho de uma noite de verão, Mercador de Veneza, Tempestade...** Oito ou dez figurinos só para aquela cena do julgamento do **Mercador**. E o Shakespeare é um mundo. Você pega **Otelo**, é um tipo de vestimenta, você vai fazer o **Sonho...** é outro tipo de vestimenta. Então cheguei em Belém sem nada, só tendo feito a escola de teatro. Recebi lá a pastinha dos textos e foi dali que fiz sair os figurinos. O Amir pensou em fazer o palco elizabetano e deu certo. Era um cenário único, que só mudava os dispositivos cênicos, claro, porque eu não iria fazer um cenário para cada um. Era uma coisa bem didática. E ficou bem interessante a idéia dele. Acho que funcionou. Projetamos tudo lá... Agora, os figurinos... Vão sair de onde? Vão sair do que você aprendeu porque não tinha livro para consulta. Tinha texto na mão e tinha o que eu aprendi na escola de teatro. Tinha o que o Rosenfeld falou, o que o D'Aversa falava... Toda aquela vivência de lá... Tinha o **Macbeth** do Mesquita, os cinzas, tudo isso. Se eu não tivesse tido esse laço eu não fazia.

Eu acho que meu trabalho marcou uma presença da EAD lá, na época, do ponto de vista da cenografia. Era eu o veículo, mas podia ser qualquer outro que tivesse feito o curso e aproveitado. Eu acho que aproveitei o que pude. Um pessoal maravilhoso que deu aula lá eu aproveitei. Eu não sei se numa outra profissão você vai embora assim, sem nada, com uma maleta na mão, não tem nenhum livro para consulta e você pega, enfrenta e faz uma coisa assim. Não é em dois meses que você faz isso. Fiz isso porque eu fiz a escola de teatro e tive muitos bons professores.

Eu não tinha alma de dramaturga. Fiz dramaturgia, porque gosto de teatro, gostava da Escola e quis continuar na Escola. Não ia fazer cenografia de novo, não é? E como eu não ia fazer curso de formação de atriz, porque eu não tinha jeito para... fui fazer dramaturgia. Tudo bem, foi uma complementação. Aprendi bastante coisa. Então, o entusiasmo, assim, com a cenografia é muito pessoal. O curso de dramaturgia foi também muito bom. Tive um professor excelente, na época, o Sábado Magaldi, que dava história do teatro brasileiro, que nós não havíamos tido na cenografia. A partir daquele livro dele, o **Panorama do teatro brasileiro**, mas principalmente através da leitura dos autores brasileiros.

Quanto à EAD, ela era na época a escola de teatro do Brasil e tinha um espírito. Se não tivesse o Dr. Mesquita não teria tido... Só se aparecesse alguma outra pessoa, porque às vezes alguma coisa está no ar e alguém passa, não é? Eu acho que sobretudo era o Dr. Mesquita. Ele formou aquilo lá. Tinha o espírito de liberdade, tinha aceitação geral entre todo mundo, você podia pensar de um jeito e o outro pensar de forma diferente, havia o respeito às idéias dentro da Escola. Como eu digo, Boal só dava Brecht porque o Boal tinha as idéias dele, mas tinha que ter esse respeito. Se chegasse uma outra pessoa ou um outro professor, que fosse talvez até reacionário, também ele tinha coisas para dar. Então, esse espírito de se aproveitar o que tudo mundo tinha de bom, dos colegas, da turma que fazia formação de ator, da turma que fazia cenografia... Eram as pessoas mais variadas que iam para lá, em todos os sentidos, não é? Muita gente fazia uma outra faculdade, uma grande maioria. Tinha de tudo. Então, tinha que ter um espírito próprio, senão ela não teria formado o pessoal que formou. Se não tivesse tido uma marca muito grande, a Escola, com tanta diversidade de gente que ia lá, não teria marcado época. Eu acho que todo mundo que chegava lá tomava um banho de EAD. Você lembra na hora da sopa? Lembra quando o Barrault ia lá? A Pagu... Quer dizer, tinha todo um clima lá dentro da Escola e isso era formado pelo Mesquita. Temos que dar a ele esse mérito.

Depoimentos dos alunos: Conversação ideal

Maria Thereza Vargas

Seria esta uma conversação ideal mantida entre alunos de diferentes épocas da EAD, reunidos por um passe de mágica à volta de uma imensa 'távola redonda'. Na realidade, o diálogo que se segue é o resultado do trabalho insano de Maria Thereza Vargas — mais uma vez, ela! — que se debruçou durante um mês, na sua casa-retiro de Campos, sobre as entrevistas e as respostas-depoimentos ao questionário enviado por **Dionysos** à clã EAD. Os ex-alunos — em número de 63 — disseram 'presente' à nossa convocação e, se mais não o fizeram, foi certamente por motivo superior. Com o calhamaço de depoimentos à mão, magma incandescente, com o poder de ressuscitar à sua leitura o famoso 'espírito EAD', doloroso foi o corte inevitável que, minimizando embora a emoção, didatizou e reduziu a tamanho viável a massa de informações.

(Ilka M. Zanotto)

INTERESSE PELO TEATRO. ENTRADA NA EAD

IMZ: — Como foi que vocês começaram a se interessar por teatro e por que procuraram uma escola?

GERALDO MATEOS: — Eu me aproximei do teatro por causa de umas operetas que eram levadas no Liceu Coração de Jesus. O diretor era César Fronzi, pai de Renata Fronzi. Ele era contratado pelos padres salesianos, para preparar, de dois em dois meses, um espetáculo com os alunos. Num intervalo de aula, passando pelo teatro, me encantei com aquilo. Procurei-o e ele foi logo me dizendo: “Venha amanhã, que eu tenho um trabalho pra você”. No dia seguinte me deu um libreto e me pediu para que eu fosse lendo junto com os artistas. Daí eu passei a ser ‘ponto de opereta’, ou melhor, comecei vendo o espetáculo de dentro daquela caixa do ponto, em baixo do palco, tendo uma visão do espetáculo muito próxima do teatro, mas sem estar propriamente nele.

Agora, o que me fez procurar uma escola, acho que foi um certo encanto, uma certa magia que o teatro despertava. Quando li aquele famoso anúncio da abertura da EAD e fui assistir à conferência de Pascoal Carlos Magno, na Biblioteca Municipal, fiquei curioso em saber no que aquilo ia dar. Tenho a impressão de que foi também essa a razão dos meus colegas. Havia uma certa curiosidade, um certo mistério em torno de um ensino tão desconhecido. “Que diabo! Isto se ensina? O que é isto afinal de contas?”

LIANA DUVAL: — Também li um anúncio, mas no ano seguinte. Tinha acabado de chegar do interior, queria fazer jornalismo, mas como o curso de teatro era gratuito* e no momento eu não dispunha de recursos fui fazer o teste e passei em segundo lugar.

ARMANDO PASCOAL: — As festas de igreja sempre me impressionaram: Coroação de Nossa Senhora, novenas etc. Mas não era uma impressão, nem um interesse meramente religioso, não. O que chamava a minha atenção era o lado **espetáculo** que elas tinham. Depois, bem mais tarde, comecei a ver tudo quanto era companhia que ia à Campinas. Vi Procópio Ferreira, quando ele andava pelo interior. Mas o que me entusiasmou mesmo foi o grupo Os Comediantes, quando fizeram temporada em São Paulo, em 1947.

MTV: — Já havia um interesse pelo teatro, por parte do pessoal mais jovem?

ARMANDO PASCOAL: — Acredito que esse interesse começou a aparecer mais em fins de 1940. Lembro-me de gente bem mais velha nas platéias. O *Hamlet*, do Teatro do Estudante, feito por Sérgio Cardoso, foi um dos primeiros espetáculos que entusiasmaram um público mais jovem.

* O curso da EAD não era gratuito. A mensalidade na época mencionada era de 130 cruzeiros, mas o número de bolsas era praticamente ilimitado...

ODILON NOGUEIRA: — Eu morava no interior de Minas, a uma distância de 15 horas de São Paulo. Naquele tempo só existia o rádio, nada de gás engarrafado, dois anos de atraso na atualização da moda. Em 1942, o Brasil entra na guerra contra o Eixo. Pânico de ser convocado! Na minha juventude, muita disposição, muita esperança e um sonho secreto: ser artista de teatro. Mas de que jeito? Vim para São Paulo e comecei a assistir espetáculos. Vi Deus Ihe pague, vi Beatriz Costa, Jaime Costa, Dulcina, Eva. Numa quarta-feira de abril marquei um teste para radioteatro, na Rádio São Paulo. Na segunda-feira vejo um anúncio no jornal: "Inscrições abertas para a Escola de Arte Dramática, na Livraria Jaraguá, Rua Marconi, nº 54". Sou o 12º inscrito. Ao ver meu nome entre os convocados levei horas para acreditar. Foram 25 anos de espera. A porta se abria para um mundo diferente e foi o que realmente aconteceu.

FLORAMY PINHEIRO: — Bem... Fiz teatro no colégio interno e, quando saí, continuei fazendo teatro amador. Uma noite, quando estávamos levando Vila Rica, de R. Magalhães Jr., o Governador de Goiás e a senhora dele foram assistir ao espetáculo. Ficaram entusiasmados e me ofereceram uma bolsa-de estudos, para que eu me aperfeiçoasse em teatro. Escolhi São Paulo, porque tinha uma amiga que morava aqui.

NÉLSON XAVIER: — Eu gostava mesmo era de cinema. Fiz um curso no Museu e quando acabou não sabia o que fazer. Entrei num grupo amador e lá resolvi fazer a EAD. Mas ainda interessado em cinema, em direção. Fui apenas para me preparar, para adquirir conhecimentos.

CÂNDIDA TEIXEIRA: — Minha entrada foi muito mais lúdica do que a de vocês. Eu estava falida, a Escola era baratinha, 150 cruzeiros por mês e tinha diversão pra semana inteira, inclusive sábados e domingos. Fui com umas amigas para ver o ambiente. Tínhamos todos os preconceitos possíveis contra o teatro. Tanto que não entramos com nosso nome completo. Fiz exame e entrei... naquele paraíso de quatro anos.

EDGARD GURGEL ARANHA: — O que eu procurava mesmo era transformar em realidade meus sonhos de Metro Goldwin Mayer da juventude... E afinal a Escola era a mais categorizada da época.

J. J. POMPEO: — Eu estava no terceiro ano de Faculdade de Direito (como Nelson Xavier, que depois acabou até deixando a faculdade pela EAD). Fiquei frustrado porque a gente estava ensaiando uma peça e ela não deu certo. Então o diretor, que era Roberto Freire, me disse: "Entra na Escola". Perguntei: "Que escola?". Eu nem sabia que existia uma escola de teatro. Entrei meio por acaso, mas à medida que o tempo passava, eu me desiludia com a faculdade e me aproximava cada vez mais do teatro.

ARACY BALABANIAN: — Sempre tive vontade de subir no palco. Uma vez, Augusto Boal foi ao meu colégio fazer uma conferência. Eu estudava no Colégio Bandeirantes. Depois da conferência, ele me convidou para fazer teste para

o Teatro Paulista do Estudante, na época dirigido por Beatriz Segall. Eles queriam montar uma adaptação do *Pedro Malazarte*, feita por Zulmira Tavares. Fui, passei, fiz a peça e foi um enorme sucesso, inclusive de crítica. Mas todos eles (Beatriz, Guarnieri, Vianinha) me aconselharam a estudar. Fui então fazendo as coisas, calmamente. Guardei o conselho daquelas pessoas tão importantes e disse pra mim mesma: "Com 18 anos, EAD" (porque a gente não podia entrar na Escola sem ter feito 18 anos). Na época certa fiz vestibular para a Faculdade de Filosofia, para satisfazer a família, e exame para a EAD. Então, no meu caso, foi uma coisa muito tranqüila, esperada, superconsciente de que era preciso um estudo e que era aquela a minha vocação.

ANA MARIA CERQUEIRA LEITE: — Aliás, nós todos, do Teatro Paulista do Estudante fomos parar na EAD em 1958 e em 1959: Aracy, Silnei Siqueira, Luiz Nagib Amary, Hilton Viana.

ILKA MARINHO ZANOTTO: — Sou da turma de 1958 e nunca pensei em ser atriz. Eu representava também no colégio das freiras, mas na cadeira de francês, fazendo aqueles clássicos todos. Sempre me interessou o teatro como texto. A palavra escrita me impressionava. Mas eu me lembro que a primeira coisa que me chamou a atenção foi a representação do *Hamlet*, interpretado por Sérgio Cardoso, no Municipal. Depois eu me casei, fui para a Itália e comecei a aprender italiano com uma professora de dicção. Um dia, ela me disse: "Por que você não assiste às aulas de teatro?". Fui e vi uma atriz, preparando o monólogo de O'Neill, *Antes do café*. "Decorei" aquilo e, quando fui fazer o exame, aqui em São Paulo, utilizei tudo quanto tinha visto, inclusive uma estória que ele fazia com um sapato, dando um ritmo ao texto.

ARACY BALABANIAN: — Você disse que nunca pensou em ser atriz e por que então foi parar na EAD?

ILKA MARINHO ZANOTTO: — Quando voltei, comecei a sentir falta dos estudos. Já tinha três filhos, meu marido trabalhava muito e achei então que havia tempo para estudar um pouco. Pensei em fazer crítica de teatro, mas não havia ainda esse curso. Então me matriculei mesmo no curso de interpretação. Por causa da professora italiana, passei em primeiro lugar...

DIONIÍSIO AMADI: — Eu fazia *As mãos de Eurídice*, com um grupo amador, em Itatiba. Um senhor ucraniano, que morava lá, assistiu várias vezes à peça e veio conversar comigo. Chamava-se Pedro Lukiarenko e me disse que tinha sido ator na Rússia. Falou em Stanislavski, uma figura que eu nem sabia quem era. E me aconselhou a estudar muito. Foi aí que eu soube da existência da EAD e vim para São Paulo. Entrei na EAD exatamente nos anos de maior ebulição político-cultural da década de 1960. O Teatro de Arena e o Oficina estavam no apogeu. Foi a época dos Festivais da MPB. Maria Betânia estava chegando. Era muito in criticar a burguesia enquanto se tomava chope no Redondo, um bar próximo do Arena ou no João Sebastião Bar, onde Maísa costumava cantar.

BLANDINA BIBAS: — Eu era aluna de Paulo Villaça no Mackenzie e ele resolveu encenar **Quem casa quer casa**. Aí fiquei conhecendo os amigos dele: Miriam Muniz, Carlos Eugênio de Moura e Aracy Balabanian. Fiz exame para a Faculdade de Direito, mas eles me entusiasmaram para prestar também o vestibular da EAD. Miriam Muniz e Aracy escolheram um trecho das **Cadeiras**, de Ionesco. Depois, a 'banca' me deu para ler a **Julita**. Fui aprovada e antes do início das aulas, eu, Paulo Villaça e não me lembro quem mais pintamos a sala e colocamos uma porção de cartazes. Era a felicidade de estar lá dentro.

RODRIGO SANTIAGO: — Eu fazia teatro desde os 15 anos, em Belo Horizonte, no Teatro Experimental. Era um trabalho muito interessante: montávamos Beckett, Ionesco e, às vezes, até autores medievais. Nessa época, Klauss Vianna dava aulas de expressão corporal para nós, trabalhando junto com o diretor e os atores. Tudo muito moderno. Fiz a narração de **O caso do vestido**. Era a primeira vez que se dançava ao som de palavras. Vi a EAD num festival. Depois eles fizeram uma temporada em Belo Horizonte, com um repertório que me deixou entusiasmado: **Bodas de sangue** e **O castiçal**. Foi então que resolvi me mudar para São Paulo.

GABRIELA RABELO: — Sou também de Belo Horizonte. Lá não havia teatro profissional, apenas grupos amadores, embora de muita qualidade e de atividade regular. Já existia também um curso para formação de atores. Ingressei nesse curso e daí vim para a EAD que, além de tudo, ficava em São Paulo, uma cidade onde havia muito teatro.

AFONSO GENTIL: — Lá em Sorocaba eu era um rei. Mas meu autodidatismo estava pedindo técnica e método, muito método. E virei um súdito, com muito prazer.

TERESA DE ALMEIDA: — Eu fazia teatro amador na Associação de Cultura Franco-Brasileira, em Santos. Vi **A descoberta do Novo Mundo**, de Morvan Lebesque e aquela encenação não convencional me perturbou fortemente. Em 1961, depois de ter interpretado o papel de Liz na peça de Arrabal, dirigida por Patrícia Galvão (Pagu) e Paulo Lara, decidi-me com outros companheiros daquela cidade a prestar exame de admissão. Fomos admitidos e a própria Patrícia fazia questão de vir conosco de Santos, todas as noites.

ELVIRA GENTIL: — Depois de intensa trajetória no teatro amador de Sorocaba, com inúmeros obstáculos materiais e muitos preconceitos, achei que deveria enfrentar a EAD, para obter conhecimentos e, sobretudo, fazer do teatro uma profissão. Deixei tudo pra trás, amigos, parentes e até mesmo a comodidade que uma cidade do interior sempre oferece.

SILNEI SIQUEIRA: — Eu me considerava um verdadeiro James Dean. Fazia teatro com o Padu, filho de Abílio Pereira de Almeida que, além de dramaturgo, era um dos mandachucas da Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Daí eu pensar

que muito em breve pudesse estar nas telas... Mas, assim mesmo, fiz teste no Teatro Paulista do Estudante e, depois, um curso de teatro lá no Arena, dirigido por Sadi Cabral e por Beatriz Toledo (Segall). Tive 'distinção' e aí pensei mesmo que tudo ia acontecer. Mas não aconteceu nada e fui meio que cobrar de Sadi aquela 'distinção'. Ele me disse uma coisa muito certa: "Você, como ator, pode ser curandeiro ou médico. O curandeiro pode ser às vezes melhor do que o médico, mas tem muito mais probabilidades de errar do que alguém que fez uma faculdade. Por que você não faz a Escola de Arte Dramática?". Entrei e a EAD me puxou o tapete, porque em pouquíssimo tempo me mostrou todos os meus defeitos.

CELSO NUNES: — Sou mesmo de São Paulo. Assisti a **Um panorama visto da ponte**, com Léo Vilar e me entusiasmei. Achei que saberia fazer aquilo. Enganei-me. A EAD me deu essa certeza.

DILMA DE MELO: — Quem me aconselhou a entrar para a Escola foi a atriz Berta Zemell, durante o Festival Amador nos anos 1960. Eu atuava em grupos amadores, na região do ABC. Como tinha grande interesse por direção teatral, resolvi tentar. Fui aprovada, mas não havia curso de direção. Somente de interpretação. Então comecei por aí.

CHICO SOLANO: — Comecei em 1963 num curso com Eugênio Kusnet, mas não me considerei apto para o teatro profissional. Daí enfrentar mais três anos de EAD. A Escola me oferecia também outras matérias que o curso anterior não me ofereceu.

ALBERTO GUZIK: — Eu tinha seis anos quando pisei num palco. Fui um dos 'meninos perdidos' do **Peter Pan**, numa adaptação de Tatiana Belinky. Aos vinte, quando já cursava a Faculdade de Direito, prestei exame para o curso de interpretação e fui aprovado. Corria o ano de 1964, de tão triste memória.

ESTHER GÓES: — Sabe que não dá para explicar a razão do teatro na minha vida? Na verdade, nunca tive nenhuma aproximação com ele até o dia que me chamaram para trabalhar num espetáculo no Colégio de Aplicação. Depois o grupo morreu e quando me dei conta estava formando outro grupo, nem sei bem porquê. Mais tarde, comecei a fazer Serviço Social, que era uma opção bem séria para mim. Mas como também já tinha optado pelo teatro fui fazer a EAD. Aliás, foi uma descoberta maravilhosa saber que existia uma escola de teatro, porque para mim teatro foi sempre tão ligado ao prazer que uma escola que ensinasse isso era um verdadeiro parque de diversões.

PAULO HESSE: — Porque eu achava que aprendizado é importante, talento e vocação não são suficientes, para colocar o elemento profissionalmente, com segurança, diante de uma carreira.

BRI FIOCCA: — Eu também sempre achei isso. Particpei de montagens amadorísticas, mas logo senti que não bastava. A única forma de iniciar um trabalho era começando por uma escola. Além do mais, minha mãe já conhecia Dr. Alfredo e o trabalho sério que ele fazia. Ela então insistiu muito para que eu fizesse o curso.

ANALY ALVAREZ: — Acredito em formação e informação. Se toda a nossa categoria fosse formada por ex-alunos, nosso nível cultural seria bem melhor.

MARIA YUMA: — Confesso que entrei para a Escola por necessidade de aprender e não ter meios para pagar um ensino.

NEY LATORRACA: — Em 1964 eu estava fazendo *Pluft, o fantasminha*, com Serafim Gonzales e li que precisavam substituir Paulo Autran em *Depois da queda*. Mesmo sabendo que não estava preparado, resolvi procurar alguém que pudesse me ajudar. Queria ser o substituto de Paulo Autran! “Vou ter que procurar os quentes”, não é? Fui atrás de Cacilda Becker e de Walmor Chagas. E Cacilda me deu um exemplo: “Se eu fosse um militar e fosse montar um pelotão, eu pegaria os melhores soldados. Pelo que sei, você ainda não é um soldado preparado. Para se preparar, entre na Escola de Arte Dramática!” Esperei um pouco, ainda fiz um curso em Santos (eu morava lá), com Celso Nunes, Mylène Pacheco e Dorothy Leirner. Entrei na EAD porque senti que me faltava uma coisa: a disciplina. Mas estava ligado ao teatro. Meu pai era crooner e minha mãe tinha até cantado com o Grande Otelo, “Nega do cabelo duro”...

WALTER CRUZ: — Eu, como a maioria aqui, fazia teatro amador, mas senti necessidade de aprofundar meus conhecimentos. Queria ler os clássicos, estudar voz, para poder entrar no teatro profissional.

VICENTE TUTTOILMONDO: — Em 1967, o Teatro Universitário me fez descobrir a EAD. E havia todo o fascínio da vida do ator. Era vida ou mais vida. Naquele 1968 achei que o teatro seria uma boa estrada para percorrer.

C. A. SOFFREDINI: — Em 1967 eu havia ganho o primeiro prêmio no Concurso de Dramaturgia do SNT, com a peça *O caso dessa tal de Mafalda*. Dr. Alfredo leu o texto e mandou me chamar. A EAD funcionava na Tiradentes, em frente à Estação da Luz. Ele me recebeu no corredor, onde ficavam umas poltronas meio antigas e gastas, que mais pareciam, para mim, um cenário. Aliás todo aquele ambiente, um pouco antigo, um pouco sombrio, um pouco velho, todo mobiliado com peças de antigos cenários tinham, para mim, alguma coisa a ver com a ‘história do teatro paulista’. Sempre teve. Dr. Alfredo começou me dizendo que eu era uma pessoa de teatro, que era visível em mim o “jeito para a coisa”. E me disse mais (hoje penso que, talvez, pra me incentivar): que eu era uma espécie de novo Nélson Rodrigues, com a vantagem de não ser mórbido. E me propôs o curso de dramaturgia. Mas eu não achava agradável — e disse a ele — a imagem de um dramaturgo fechado num gabinete, em contato só com a máquina de escrever. E me matriculei no curso de interpretação.

ANAMARIA BARRETO: — Terminei o científico em 1965 e daí para a frente começou a angústia da procura de uma faculdade. Nunca fui atriz da Escola e a única vez que quiseram que eu fizesse uma Virgem Maria grávida, tive vergonha e recusei. Bem mais tarde, porém, no dia em que descobri minha vocação, minhas angústias acabaram. Não conhecia ninguém no teatro. Telefonei para a **Folha de Informações**, soube que havia uma Escola de Arte Dramática e me preparei para os exames. Levei três semanas para decorar três poesias. Fui para o vestibular, escondida de meu pai, depois de ir ao cabelereiro e pôr meu melhor vestido. Na hora da poesia, errei, voltei, a platéia deu risada, mas isso não me abalou. Quando saí do exame, meu pai me esperava na frente da Escola. Minha mãe não tinha agüentado ficar com a responsabilidade sozinha e me delatou. Ele foi me dizendo que, se eu entrasse, iria trancar minha matrícula e eu respondi simplesmente que sairia de casa. Blefei, morta de medo de ter de ir para um pensionato. Durante um ano, ele foi me buscar toda santa noite.

A. C. JANUZELLI: — Meu primeiro interesse foi o cinema. Ia sozinho às **matinéas**, duas ou três vezes por dia. O primeiro teatro que vi foi nos **Circos-de-Drama**. Adolescente ainda, procurei um grupo de teatro em Campinas e encontrei o Teatro do Estudante de Campinas. No final do curso de direito senti que não era bem aquilo que eu queria. Terminei o curso e decidi vir a São Paulo prestar exames na EAD.

CRISTINA PEREIRA: — Com 12 para 13 anos, li num jornal, lá na casa onde minha mãe trabalhava como governanta, um anúncio falando sobre os "exames de interpretação para a Escola de Arte Dramática". Eu nem sabia que existia uma escola de teatro. Pensei comigo: "É isso que estou querendo". Mas nem sabia porque queria aquilo. Era uma coisa muito de sentimento, de sensação. Mas, um dia, passando ali pela Barra Funda, li numa placa, num terreno: "Futuras instalações da Escola de Arte Dramática". Pensei então: "É verdade o que estava escrito no jornal. Ele existe mesmo". Telefonei e me disseram que era preciso ter 18 anos para prestar exames. Esperei mais um pouco e, quando completei a idade, fui correndo, no último dia da matrícula. Cláudio Lucchesi me ajudou na procura e na preparação do texto. Comecei a gostar daquilo tudo, apesar de estar um pouco assustada. Eu estudava no Colégio Santa Inês, um colégio de freiras e de repente tudo me pareceu uma ruptura com todas as coisas de antes.

IMZ: — E vocês que foram da primeira turma da 'Escola já na Universidade', como é que se interessaram pela EAD?

ELIANE GIARDINI: — Eu vim do teatro amador de Sorocaba e ganhei uma bolsa. Foi muito bom. O fato de entrar numa escola, estar no meio de trinta jovens que gostavam de teatro e obedecer a uma coisa organizada deu uma clareada no que era verdadeiramente a função do ator... A gente, embora amador, tinha um espírito muito egocêntrico. Acho que a escola tem essa grande função: descentraliza, tira o foco de cima de você e joga seu talento a serviço da comunidade,

PAULO BETTI: — Também sou de Sorocaba e fazia teatro amador. Vocês costumam falar muito do prédio da Av. Tiradentes. Eu falo do 'barracão' da Escola, na USP. Pra mim ele tem um significado especial. Era o ponto de convergência. Ali a gente encontrava as pessoas. Era um refúgio, embora para chegar a esse refúgio fosse uma verdadeira desgraça. A gente tinha que tomar o 727, absolutamente lotado, às seis e meia, na Praça da República, e levar mais de uma hora para chegar até lá.

ESTELA DE FREITAS: — Todo mundo me dizia: "Você não precisa de escola". Mas eu ficava pensando: "Onde é que vou aprender as tragédias gregas?". Tinha um fascínio pela Escola velha, mas só fui entrar na nova. Foi até um pouco difícil a adaptação. Sei que poderia ter sido atriz independentemente de minha passagem pela EAD, mas seria muito menos preparada. Não teria nem 50% do conhecimento que tenho hoje. Para mim foi um verdadeiro sacrifício. A coisa que menos meu pai queria ouvir falar era em arte. Qualquer espécie de arte. Implicou até com a arquitetura. Quando entrei para a EAD tive que sair de casa.

OS PRIMEIROS ANOS DE FUNCIONAMENTO. AS AULAS. DICÇÃO, MÍMICA, INTERPRETAÇÃO. TEORIA E PRÁTICA.

IMZ: — E o aprendizado na EAD?

ARMANDO PASCOAL: — Fui da primeira turma, em 1948. A coisa ainda era uma experiência. Tínhamos aulas teóricas e práticas. Lembro-me bem das aulas de Chinita Ulmann. Chinita era bailarina e teve de enfrentar uma escola de teatro. Nas aulas de mímica ela começou pela **expressão dos sentimentos**: ódio, tristeza, alegria e, depois, passou para os temas ("Você é uma árvore" ou "Você é uma cor" etc.). Já Cacilda Becker foi logo dizendo no primeiro dia: "Eu deveria estar aí onde vocês estão, não aqui. Também estou em início de carreira. Mas vamos nos entender."

MTV: — Como foram organizadas as primeiras aulas do curso de comédia?

ARMANDO PASCOAL: — Cacilda dava uns textos para a gente ler e corrigia, ensinava postura, maneira de andar, valorização de palavras, pausas (a gente até brincava chamando as pausas de 'pausas cacildeanas'). Resolveu ensaiar **Escola de maridos**, de Molière. Pela primeira vez, tivemos contato com um texto clássico: modo de vestir, maneira de andar e de falar. Ela se postava em cena e mostrava como você deveria fazer. Vera Janacopulos era cantora e teve de adaptar também o curso de canto para o teatro. Dizia para a gente: "Respire com o corpo inteiro, deixe a boca mole, o queixo caído"...

GERALDO MATEOS: — Armando falou em experiências. Curiosamente, essa 'fase experimental' existiu na Escola durante algum tempo: "O que é que vamos ter amanhã? O que é que o professor de história vai dar?" Não sabíamos bem e

tenho certeza de que eles também não sabiam. O ensino do teatro não havia sido ainda organizado. Os professores não vinham, portanto, de uma organização de ensino. O importante é que o núcleo inicial se manteve e isso facilitou uma certa revisão. A terceira turma já pegou uma coisa bem mais preparada. Quanto aos candidatos, o desnível era grande e continuou assim por muito tempo: uns captavam mais rapidamente o que se estava dizendo; outros simplesmente repetiam aquilo que se ensinava; alguns procuravam racionalizar o que estavam aprendendo e havia os que repetiam, mas sem copiar, de uma tal maneira, que a gente mesmo se assustava (“Como é que ele consegue fazer aquilo tão depressa?”). Foi muito importante a presença da Cacilda Becker, apesar de ter sido muito breve. Com Dr. Alfredo tínhamos uma espécie de professor de interpretação, cuja experiência vinha das montagens que ele dirigia, com grupos amadores. Cacilda não era diretora, era uma intérprete e trazia, por isso, uma experiência que nós devíamos ter. Eram dois tipos de ensino. Dr. Alfredo, tentando um pouco nos dirigir a Cacilda mostrando-nos como era a coisa. A soma dos dois foi muito benéfica.

MAL: — E as aulas de D. Vera?

GERALDO MATEOS: — As aulas de D. Vera eram inteiramente livres. Não havia aquilo: “Hoje nós vamos procurar afinação de voz”. Eu nunca ouvi isso. Ela chamava um aluno e dizia assim: “Leia isto aqui, procure cantar isto aqui. Agora cante um pouco mais grosso, fale um pouco mais fino”. Era de uma simpatia, de uma vitalidade, de uma simplicidade que cativava. Ninguém tinha medo de fazer nada daquilo. Era meio improvisado, entende? Ela não queria transformar ninguém em cantor. Ela procurava a afinação da voz em cada um de nós. Tanto que eu me lembro que tinha um aluno com uma voz muito bonita e todo mundo dizia: “Puxa! Eu queria ter a voz dele!” E ela respondia: “Nesse caso você perdeu a sua personalidade! A sua voz é a sua voz, é a sua personalidade. Aquela voz é a dele. Não é que seja bonita. Ela é bonita para você, que está ouvindo. Assim como ele deve achar bonita a sua voz. Procure educar a sua voz, procure colocar a sua voz, para que não haja esforço, para que você tenha respiração”. Os exercícios de respiração dela eram maravilhosos. Fazia aqueles exercícios no piano... Eram aulas muito alegres.

Chinita Ullmann era mais preocupada e estava sempre perguntando: “Alfredo, o que é que você quer que eu faça com eles agora? Movimento de braço, de perna, de tronco?” Tínhamos a parte de ginástica. E eu me lembro muito de um exercício de pescoço. Era uma coisa oriental: você ficava imóvel e a cabeça girava. E a gente perguntava: “Como é que a cabeça da Chinita chegou ali?”. Na prática, sentíamos a necessidade daquilo tudo: olhar para a esquerda, olhar para a direita. “Forme este movimento mímico: olhar para a esquerda, olhar para a direita. Normal”. E repetia, uma vez, duas, dez vezes. “Olhe para a esquerda, mais para a esquerda. Não mexa os olhos”. Essa espécie de exercício nascia inclusive no momento. Havia muito exercício de mão: pegar objetos, largar objetos. Não havia o objetivo de se fazer um espetáculo de mímica. Essa foi uma outra situação que nasceu posteriormente.

MAL: — E a esgrima?

GERALDO MATEOS: — Não sei de quem foi a idéia. De Dr. Alfredo? De Dr. Décio? Da própria Chinita? Foi uma necessidade surgida de repente. “Olha, é preciso ensinar posicionamento... Quem poderá ensinar esse tipo de coisa?” E aí surgiu o famoso professor Hugo, Hugo Mattos.

ARACY BALABANIAN: — Tudo que consegui em matéria de concentração veio daquelas aulas.

GERALDO MATEOS: — Pois é, a concentração que você aprendia na esgrima era utilizada inclusive em outra aula. Você estava numa aula de interpretação e lembrava: “É aquilo que o professor Hugo falou que a gente precisa ter na aula dele”. O que sei é que, nessa época, os professores tentavam adaptar tudo quanto sabiam a um ensino para pessoas que pretendiam ser atores algum dia. Era uma forma maravilhosamente desordenada, no meu entender. Acredito que, se ordenada naquela época, os resultados teriam sido outros. O tempo era insuficiente. Nosso período de aulas era muito curto. A divisão em três, quatro aulas por noite não dava para se chegar ao fim de muita coisa. Na aula da Chinita, por exemplo, você tinha de colocar malha, tirar malha, sapatilha. Você transpirava. E o tempo para as outras aulas ia encurtando...

IMZ: — Floramy, você também foi aluna de Vera Janacopulos?

FLORAMY PINHEIRO: — Não. Nossa professora foi Madalena Lébeis, também cantora, aluna de D. Vera. Eu me lembro de um exercício: acendíamos uma vela e cantávamos suavemente... para ver até quando conseguíamos cantar sem que a vela se apagasse.

MAL: — E D. Chinita?

FLORAMY PINHEIRO: — Ela fazia uma divisão: aulas de improvisação, postura e dança. Caminhávamos, procurávamos fazer gestos largos, às vezes segurando objetos nas mãos, para aprender a usá-los em cena. Aprendíamos a respirar enquanto caminhávamos. E havia coisas engraçadas: cair, rolar a escada, andar usando saias longas...

CÂNDIDA TEIXEIRA: — ... Desmaios... Era um exercício complicadíssimo e muito curioso. Primeiro, fingir que estávamos tontos; depois, ajoelhar com um dos joelhos; sentar, soltar o corpo, uma perna em baixo da outra, uma delas esticada e os braços para trás, com um deles erguido e o outro para o lado... Depois vinham as improvisações: atravessar o deserto procurando água...

IMZ: E as aulas teóricas, Geraldo? No seu tempo elas tinham o mesmo peso que as práticas?

GERALDO MATEOS: — As aulas teóricas tiveram peso maior, pelo menos nesses quatro ou cinco primeiros anos. Vocês se lembram que Dr. Alfredo sempre dizia que uma escola não dá talento a ninguém. Ou você tem, ou não tem. O objetivo principal da EAD era tentar aperfeiçoar o talento que a pessoa tinha e proporcionar uma base cultural sólida ao aluno. Tanto que ele chegava a dizer que as aulas de história do teatro eram muito mais importantes do que as aulas de interpretação, de mímica, de dicção. Houve gente que foi aprovada em interpretação, mas não passou em história e teve de sair. A primeira prova de história, em junho, era eliminatória. “Nossa tarefa — ele dizia sempre — é aperfeiçoar essa profissão, essa categoria, essa atividade artística”.

FLORAMY PINHEIRO: — Gostaria de falar um pouco das aulas de Dr. Décio de Almeida Prado. Elas davam uma visão global da História. Eu nunca tinha assistido a um concerto, nunca tinha ido a uma exposição de pintura. Aprendi a ver e a apreciar tudo isso com Dr. Décio. Ele nos falava sobre cada uma das épocas e das razões daquele tipo de manifestação, de desenvolvimento.

GERALDO MATEOS: — E também Lourival Gomes Machado. Marcou muito minha mulher Monah Delacy. Toda uma tendência que ela tem de leituras, interesse por história da arte, por pintura. Lourival dava uma aula organizada pela experiência que já tinha e também pela seriedade. Dava aula como se estivesse numa escola **de fato!** No princípio, não gostei muito dele. Ele ia levando, sem perguntar se a gente estava entendendo ou não. Mas era uma técnica dele. Dr. Décio era diferente. Explicava uma coisa, olhava para a nossa cara, via que não havíamos entendido e explicava de novo.

ANA MARIA C. LEITE: — Na minha época, em 1958, o peso maior era ainda o da parte teórica. Estudamos muito: clássicos, gregos, franceses. Faltou na minha opinião a parte do teatro contemporâneo. Mas tenho a impressão de que depois de sair da Escola a gente pode pegar esse bonde aqui fora...

IMZ: — Vocês das primeiras turmas só tiveram Cacilda e Dr. Alfredo como professores de interpretação?

FLORAMY PINHEIRO: — Nossa turma teve Ruggero Jacobbi, muito brilhante e inteligente. Um grande teórico, mas não tinha paciência com os exercícios de classe. Faltava muito. Minha cena de exame ele pouco ensaiou.

J. H. DE CARLI: — Engraçado. Ruggero foi muito importante para mim. Soube transmitir incentivo, técnica e muito entusiasmo.

FLORAMY PINHEIRO: — Tivemos também aulas com Ziembinski: psicologia da personagem. Era o método de Stanislavski de que quase não se falava na época. Fez uma análise da peça **Desejo**, de O'Neill. Estudamos uns seis ou sete meses a peça dentro do **método**. “Não se preocupem em decorar. Encontrem a

personagem e tudo estará resolvido. Porque **aquela** personagem, **naquele** exato momento, **naquela** circunstância, dialogando com **aquelas** outras personagens só poderia dizer **aquilo**, só poderia reagir **daquela** forma". E não me esqueço de uma história que ele nos contava. Durante todas as apresentações de **Desejo**, com os Comediantes, ele levava sempre um canivete no bolso. Mas por quê? Porque tinha a certeza de que o Efraim jamais andaria pela fazenda sem um canivete no bolso...

J. H. DE CARLI: — Queríamos utilizar o **método**, mas faltava uma conscientização maior. Procurávamos o caminho mais fácil: imitar o que víamos nas ruas, a nossa volta e em nossas lembranças e, por último, observando os professores-atores ou atores-professores, que nos ajudavam, 'representando' aquilo que queriam que fizéssemos. Procurávamos imitá-los da melhor maneira...

MTV: — Néelson, quem foi sua professora de dicção?

NÉLSON XAVIER: — Maria José de Carvalho, que me deu muita bronca. Eu desprezava um pouco essas coisas e Maria era uma pessoa difícil. Depois, com o tempo, é que fui aceitando, mas até hoje sofro as conseqüências de não ter sido bem comportado no aprendizado dessas matérias. As aulas da Chinita eu achava um horror. Mas com Maria José eu aprendi basicamente para onde emitir essa tal corrente de ar. Como eu já disse, meu interesse era cinema, mas no final do curso eu estava apaixonado pelo teatro. Através de Stanislavski (que eu e Alceu Nunes estudamos pra valer, em casa) eu me apaixonei pelo trabalho de interpretação, tanto que no final tive notas excelentes.

J. J. POMPEO: — Maria José tinha uma visão extremamente peculiar tanto da arte quanto da vida. O relacionamento era difícil, mas havia um respeito muito grande por ela. Algumas vezes esse respeito era mútuo. Ela era de uma competência extrema e se mais atores tivessem passado pelas mãos dela o problema da dicção em nosso teatro estaria bem mais resolvido.

EDGARD G. ARANHA: — Eu me lembro bem das aulas: relaxamento, respiração abdominal em várias etapas e em tempos cada vez mais esparsos, prendendo a respiração — projeção de voz — colorido — timbre — volume — controle do diafragma.

BLANDINA BIBAS: — ... contar o quanto se podia agüentar. Depois fazer o nariz ressoar, colocar a voz no céu da boca e projetá-la. Isso sem mexer os ombros.

MIRIAM MUNIZ: — **Me, mi, mini mini mini...** Para abrir, vibrar, desimpedir o caminho, porque éramos todos tensos, tínhamos as vozes muito presas.

EDGARD G. ARANHA: — Comigo, pessoalmente, ela fez um trabalho incrível. Eu tinha um outro tipo de voz, falava de uma forma muito pior. Não que hoje eu fale ruim, mas de qualquer forma era mil vezes pior. Eu discordava de muita coisa, principalmente daquele jeito de tratar as pessoas. Mas por outro lado eu tinha — como até hoje tenho — um verdadeiro fascínio por Maria José. É tão inteligente e me passou tanto conhecimento...

J. J. POMPEO: — Os textos que ela nos dava eram extraordinários: Fernando Pessoa, Rilke (*As elegias de Duíno*, livro traduzido por Dora Ferreira da Silva).

MIRIAM MUNIZ: — Uma mulher fantástica, com muita informação. Foi ela quem nos abriu as portas da pesquisa do corpo e da voz. Coisa que ninguém fazia até aquele momento. Tenho um grande respeito por ela. Mas ela nos amedrontava... e era difícil, nessas condições, a gente conseguir colocar a voz.

BLANDINA BIBAS: — Era tímida e daí? Um mestre verdadeiro tem de ser obedecido. Ela nos ensinava palavra por palavra.

ANA MARIA C. LEITE: — Ela nos transmitiu um fantástico conhecimento literário. Era uma mulher incrível, engraçada, genial. Mas nos impunha uma determinada linha e a gente ficava falando muito igual. Comigo aconteceu uma coisa notável: parece que eu tenho uma voz bastante simples, mas com ela aprendi que posso ter uma voz imensa. E isso foi bonito... a gente descobrir potencialidades vocais e trabalhar a voz.

ARACY BALABANIAN: — A base da minha impostação, da minha colocação de voz é toda de Maria José, embora eu tenha trabalhado posteriormente com outros professores até mesmo para corrigir alguns defeitos — defeitos entre aspas — porque Maria José gostava muito do meu contralto e então ela explorava muito isso nos exercícios. Tive de trabalhar depois toda a extensão de minha voz. Maria José achava que devíamos usar a dicção eixo Rio-São Paulo, quer dizer, nem tão São Paulo, nem tão Rio. Aprendíamos a ler, pontuando, posteriormente fazíamos os exercícios de impostação, desenvolvimento de diafragma, respiração e, no final, pegávamos um texto para interpretar. Eram textos clássicos ou modernos, às vezes até surrealistas e com tudo isso ela nos transmitia uma noção de estilo. Na medida em que estávamos tendo estilo com Dr. Alfredo, Cândida Teixeira, Aída Slon, Yanka Rudska e Hugo Mattos estávamos tendo estilo também com Maria José. E, na medida do possível, fazia-se no trabalho uma junção de tudo. Mas o básico era a respiração torácica. Está rouca? Faça o máximo de exercícios de respiração. Às vezes, a gente engrola as palavras. Então é pegar e exercitar: "A morte de Afonso VI, Rei de Leão e Castela, quase no fim da primeira década", para que todas as sílabas, todos os erres e todos os esses fiquem nos devidos lugares. De repente, a voz limpa e a articulação melhora.

ELIANE GIARDINI: — Maria José insistia muito na postura feminina.

ESTELA DE FREITAS: — Ela nos proibia de usar jeans.

CRISTINA PEREIRA: — Esse lado estético de Maria José era muito interessante não só para o teatro quanto para nossa própria formação.

YARA AMARAL: — Ela nos levava ao Museu do Ipiranga e dizia: “Eu queria morar aqui”.

CRISTINA PEREIRA: — Ela me chamava de princesa russa. Nas montagens ela me botava sempre sentada e de bastidor na mão. Papéis delicados... E o mais engraçado é que agora só faço aqueles papéis mais ‘porretas’ de lavar chão, de empregada... Cadê a princesa russa que só deveria usar tranças?

IMZ: — E as outras matérias, Aracy?

ARACY BALABANIAN: — Levei muito a sério as aulas de Aída Slon. Cheguei também a ter aulas com Yanka Rudska que, já naquele tempo, fazia um trabalho que hoje chamamos de antiginástica. Com D. Aída fizemos o célebre trabalho conjunto com Maria José, **Llanto por Ignacio Sánchez Mejías**, de Lorca. Foi importantíssimo: junção de um trabalho corporal com um trabalho vocal. Conseguimos simultaneamente o domínio do corpo e da voz. Foi um enorme sucesso.

ANA MARIA C. LEITE: — Com Aída Slon as aulas ficaram mais modernas. Chinita era aquela coisa repetitiva, muito embora — com aqueles instrumentos de percussão — ela nos tenha dado uma noção de ritmo muito preciosa. Com Aída Slon a gente se sentia criativa.

ARACY BALABANIAN: — Ah! E os outros exercícios! Aqueles em que a gente brincava, debochava! Existe uma piada até hoje de que Dr. Alfredo e Cândida nos mandavam fazer o “exercício da lagartixa tomando sol”. Dr. Alfredo, por exemplo, mandava a gente subir uma escada como rei e descer como mendigo, ou então ensinava como sentar numa cadeira ou num sofá... O que nós ríamos! E hoje em dia vocês sabem que eu fico pensando que isso valeu muito? Na TV, por exemplo, se eu não me sentar direito, a câmera vai me perder. E não é só sentar corretamente. Tenho de perceber o movimento da câmera. Quando o **camera-man** é meio vagaroso e sei que preciso me levantar rapidamente, tenho de perceber o tempo que ele vai me dar. Tudo isso, sem dúvida alguma, é por um domínio que eu tenho por ter-me exercitado, sentando, levantando, andando, subindo e descendo escadas, com vestidos longos ou não. Outro dia, vi uma jovem atriz, corretíssima na interpretação, no gesto e na expressão, mas ao se passar para um plano geral dela percebeu-se que o corpo não correspondia absolutamente ao que ela estava dizendo. Isso se explica, porque no estúdio o calor é infernal e ela estava relaxada fisicamente, embora a emoção estivesse no rosto e na voz. Coisa que dificilmente aconteceria com um aluno que tenha passado pela Escola de Arte Dramática. Os exercícios de coro, por exemplo, me auxiliaram muito. A importância que hoje eu percebo de se participar de um coro, saber se você é coro ou personagem. Até em novela eu aplico isto.

RICARDO DE LUCCA: — Uma coisa importante na Escola era a participação total no espetáculo. Quando entrei, desconhecia tudo a respeito de teatro. Percorri um caminho que foi desde o pregar botão na minha roupa, passando pelo alinhamento do refletor e transporte de praticáveis até os exercícios preparatórios e as montagens.

ANAMARIA BARRETO: — A primeira montagem de que participei foi **Joana entre as chamas**, de Paul Claudel, dirigida por Cláudio Lucchesi. O meu papel era minúsculo, mas assisti a todos os ensaios. Percebia a seriedade de cada marcação, de cada entonação. Fui espectadora quase, mas a vontade de fazer mais era tão grande, que acabei servindo de camareira para as meninas mais adiantadas. Abotoava os vestidos delas e elas sorriam, complacentes...

DIONÍSIO AMADI: — Existia um profundo coleguismo. Se alguém tinha dificuldade em decorar, logo aparecia quem quisesse bater o texto com ele. Um 'branco' no palco era imediatamente percebido pelo outro. Lembro-me de que Zanon Ferrite, numa palestra, ia fazer duas cenas de **Hamlet**. No entanto sugeriu a Dr. Alfredo que deixasse para mim a cena das medalhas, porque sabia que eu gostava muito desse trecho.

TERESA DE ALMEIDA: — O relacionamento entre os alunos era enriquecedor. Rodrigo Santiago dirigiu com criatividade um texto de Machado de Assis e Paulo Villaça me deu sugestões valiosas na composição de minha personagem na peça **O refém**, dirigida por Desi K. Bogнар.

ESTHER GÓES: — Mas eu notava uma certa luta pelos papéis. Havia choro e ranger de dentes por conta de um papel que foi dado a fulano e outro a sicrano. Afinal de contas, aquilo significava para os alunos o que a Escola estava pensando deles. Aí começava uma certa seleção, que era terrível: quem era bom e quem não era. Havia os talentosos, que passavam a ganhar todos os papéis, e os que ganhavam sempre os papéis menores.

IMZ: — Yara, você acha que na sua época, 1961, já havia um certo preconceito contra o aluno que saía da EAD?

YARA AMARAL: — Havia, sim, um preconceito no mercado de trabalho. Por um lado, o aluno que saía da EAD era aquele aluno disciplinado que inspirava certo respeito, mas, por outro, existia aquela história de dizer que todo mundo falava igual. Maria José procurava um timbre igual para homem e para mulher. Você falava numa região vocal única. Todo mundo tinha de expressar o texto dentro daquela região. E de repente uma voz de cabeça era mais importante para determinada pessoa e mais fácil de ser usada para expressar determinado texto do que uma de garganta ou de peito. A gente também não tinha muito conhecimento técnico, era tudo muito emocional. No Teatro de Arena, um teatro naturalista, eles te diziam: "Ih... agora todo mundo vai falar assim impostando?"

RODRIGO SANTIAGO: — Era o que mais se criticava: que os alunos falavam empolado. Mas, na verdade, a gente falava corretamente todas as palavras, os finais, os ss e os rr e isso fugia um pouco do falar coloquial que se praticava nos teatros. De qualquer forma, acho que as pessoas mais importantes da Escola, para mim, foram: Maria José de Carvalho, Dr. Alfredo e Cândida Teixeira. Na parte teórica, Sábado Magaldi e Paulo Mendonça e, em especial, a professora Leila Cury, que dava mitologia. Apesar de ser um estudo difícil para um garoto de 18 anos foi para mim uma coisa importantíssima poder penetrar nesse mundo mitológico. Quando e em que outras circunstâncias eu poderia ter feito um estudo daqueles?

ESTHER GÓES: — Leila Cury tinha uma força poética muito grande. Quando nos explicava a morte do herói, ela nos passava isso. O texto descrevia tudo, até os mínimos detalhes da roupa da pessoa.

IMZ: — Rodrigo, você faria alguma crítica à EAD?

RODRIGO SANTIAGO: — Tenho uma profunda consciência de todas as dificuldades da Escola, do pouco que ganhavam seus professores, dos sacrifícios etc., etc., mas durante os três anos que passei na EAD uma coisa me fez muita falta: o contato com as técnicas mais modernas de interpretação. Stanislavski, por exemplo, me interessava muito. Dr. Alfredo queria que a gente buscasse uma série de emoções, mas fora do estudo do texto. Isso fazia com que criássemos estereótipos. A coisa era jogada para ser teatral e **rapidamente** teatral. Mesmo nas improvisações não havia um sistema muito claro, indicando que caminhos tomar, o que se retirar do exercício, para se colocar num texto ou mesmo no trabalho do ator. Mas, de qualquer forma, hoje eu olho para trás e acho tudo ótimo. São as minhas melhores lembranças. Não era só o espaço físico, ali na Tiradentes, que era fascinante. Quando eu me lembro da Escola sinto uma emoção muito grande (...) as pessoas que a gente encontrava (...) As aulas de Dora Ferreira da Silva, que nem eram para nós (...) Eu me encontrava com ela no corredor e tínhamos longos papos... Por isso, acho que posso criticar, tranquilamente, porque vivi aquilo, vivi todas essas cabeças, todos esses professores e essa gama de textos que nos levavam ao trabalho, à arte mais pura, ao sonho. E uma coisa que ficou para mim é que, enquanto estiver fazendo coisas próximas desse mundo, que me foi aberto anteriormente em Belo Horizonte e na EAD, estou perseguindo meu ideal de teatro.

MTV: — E os exercícios de dicção para as turmas posteriores, vocês ainda se lembram deles?

GABRIELA RABELO: — **Ma-me-mi-mo-mu**. Projetar as sílabas, depois de sentir bem a vibração na cavidade bucal e nasal. Exercício de vibração do ar com som nessas cavidades, em pé, dobrando a cintura e, conseqüentemente, com a cabeça baixa. O trecho inicial do **Bobo**, de Alexandre Herculano, uma fala grande do **Pequeno retábulo de D. Cristóbal**, um 'bife' da **Vereda da salvação**, cada um deles com características específicas de emissão de voz, entonação, pausas, respiração marcada e longos fôlegos.

VICENTE DE LUCA: — O exercício de Mylène Pacheco — aquele de tentar dizer várias sílabas com um lápis entre os dentes. E, é claro, a frase, “boiam leves, desatentos, meus pensamentos de mágoas”, para a voz soar mais redonda e limpa.

JUAN DE DIOS: — Eu era o único estrangeiro da turma. Tinha um sotaque fortíssimo e Mylène Pacheco e Maria José de Carvalho queriam me reprovar, sendo sempre contidas pelo mestre Alfredo, que viajou recentemente para o céu. O ‘pai’ Alfredo gostava muito de mim, era sensível ao meu esforço. Via que eu chegava mais cedo todo dia, para estudar e colocar a minha voz. Fiz força e eliminei meu sotaque pesado.

CÉLIA OLGA: — Nunca hei de esquecer: eu, Esther Góes, Júlio César e Cristina Laznic, no ônibus Pinheiros, às 11 horas da noite, não querendo deixar para o dia seguinte os exercícios de vibração e projeção de voz: **Humm... má... .** E o pessoal atônito.

JEFFERSON DEL RIOS: — Eu me interessava mais pelas aulas da professora Cândida, porque ela tentava explorar esse lado psicológico da interpretação. Nesse ponto ela era bastante diferente do Dr. Alfredo, que ensaiava os textos para exame de comédia ou drama, como se fosse um diretor da fase pré-**Vestido de noiva**. Embora ele desse um testemunho irônico sobre os vedetismos e os exageros de Procópio Ferreira, na verdade, ele ensaiava de texto na mão e só marcando. Nesse ponto, D. Cândida estava com uma proposta — eu diria — mais sofisticada. Aliás, Dr. Alfredo era um homem de teatro, um animador. A direção não era sua vocação.

LÚCIA MELO: — Dirigia muito calmamente. Tecia comentários, às vezes com humor, às vezes azedos. Quando chegava a hora da estréia, gritava um pouco e batia palmas, meio irritado. Era minucioso nas marcações e gostava dos gestos precisos. Nas estréias arrumava coisas no palco até a última hora. Não raras vezes o pano já estava se abrindo e ele ainda estava lá. Guardo a lembrança dele, depois da estréia de **O mal-entendido**, em Brasília, em setembro de 1959, sorrindo muito e dizendo: “Fomos os primeiros a representar na Novacap”.

SILNEI SIQUEIRA: — Martins Pena feito por Dr. Alfredo era perfeito.

DILMA DE MELO: — Eu queria falar ainda das aulas de mitologia e das aulas de história do teatro grego. Quando estive na Europa, fiz questão de ir até a Grécia. Tenho a *Ilíada* até hoje, muito bem guardada e toda anotada. Paulo Mendonça e Leila Coury despertaram em mim o fascínio pela Grécia.

IMZ: — Gostaria de saber agora as impressões de uma aluna do primeiro ano em 1967 e como é que na época estavam os cursos.

ANAMARIA BARRETO: — O primeiro semestre foi um horror. Nas aulas da professora Mylène Pacheco nossos esforços eram imensos. Ela ouvia sons certos e errados de que a gente nem desconfiava. “Ouçam o colega”, ela dizia. Ficávamos de pé, apoiados numa das pernas e com a outra em descanso. Quando começávamos a fazer vibração à altura do nariz, o barulho era ensurdecedor. Os exercícios eram de fraco-forte, forte-fraco, fraco-forte-fraco. Os exercícios de articulação: cara de bobo e falar tsê, tsê, tsê... Depois vieram os clássicos, feitos com o mesmo ritmo, inflexão, métrica perfeita e mesmo peso. Havia a proibição de chiar nos tt e nos dd. A professora Mylène era um mito. Tão bem organizada! Roupas, broches, brincos, tudo combinando e aquele ar de mistério... E as aulas da professora Dorothy Leirner! Ela trazia máscaras. Ficávamos na sala de esgrima por muito tempo, olhando no espelho. Aí, lentamente, começávamos a fazer a história da personagem e a agir conforme a expressão que tinha. Eram aulas silenciosas e de grande ternura. Lembro-me também de um outro exercício: dois alunos frente a frente, olho no olho e, de repente, surgia o ódio, a recriminação e a explosão de um tapa no rosto do outro. As expressões variavam: susto, choque, indignação, raiva, vontade de chorar. Dorothy exigia que a gente sentisse, que procurasse a verdade e não usasse clichês. Um dia, ela pediu um exercício que se utilizasse de uma personagem com algum defeito físico, vocal ou corporal. Saí do Banco (trabalhava até oito horas) e fui para a EAD, treinar meu exercício. Fiz uma cega que rastejava e mastigava as palavras. Usei uma cadeira como elemento de cena. Foi a primeira vez que consegui juntar o que havia aprendido de técnica, emoção e planejamento consciente dentro de um tema. Percebi que fazer teatro não é simplesmente fazer “baixar o santo”, mas sim, questão de muito trabalho.

MAL: — Além de drama e comédia, Dr. Alfredo dava uma matéria, chamada nos relatórios de ‘preparatório’. Que significava isso?

ANAMARIA BARRETO: — Nas primeiras aulas ele dava um pequeno histórico do teatro brasileiro moderno e considerações sobre a nossa carreira. Depois vinham aqueles exercícios a que vocês já se referiram: cumprimentos, como usar capas, sentar e levantar de um trono, a perfeita localização num palco, sentir onde está você e o colega em cena etc. As aulas dele estão bem nítidas em minha lembrança. Ele se sentava na platéia, muito sério, pernas cruzadas, uma mão no braço da poltrona e outra no colo. Falava com poucas palavras. Na primeira aula ele pediu para a gente andar de um lado para outro no palco.

JANDIRA MARTINI: — ... Dizia que eu andava como santista, “arrastando o chinelo”, e que outras pessoas andavam “segurando a mala”, porque mexiam só com um dos braços. Começavam depois as fábulas em que tínhamos de fazer animais, uma coisa meio medieval. Depois trechos de Shakespeare. A orientação pendia para o lado clássico. Pouquíssima gente na EAD trabalhava o outro lado do teatro.

REGINA BRAGA: — Tínhamos de ter elegância no falar e no andar. O modelo na interpretação dos sonetos era ainda Gérard Philipe. E o teatro que estava na moda era o Antunes, de *Vereda da salvação*, o Arena, o Oficina (...) Entrávamos na aula de Mylène, achando que aquilo era meio antigo. O bonito era falar como os atores de Antunes (...)

JANDIRA MARTINI: — Não se pensava em “como sentar-se naturalmente” em cena. Pensava-se em “como um grande ator se senta” — isso, no meu entender, era um erro fundamental. A EAD queria formar **grandes** atores. Daí as preferências óbvias. Não existia, de jeito nenhum, esse pensamento moderno — com o qual não compactuo, aliás — de que todo mundo tem alguma coisa a dizer.

CECÍLIA MACIEL: — Mas esse ensino me facilitou muito nas peças de época que fiz depois — como Schiller e Alencar — e percebi que, para mim, o comportamento em cena era muito mais fácil do que para os outros atores do grupo.

ANAMARIA BARRETO: — E nossas aulas de mímica eram muito criativas (...) se bem que às vezes levávamos tudo para o lado do humor. Alguns alunos lideravam a turma: Ney, Esther, Jandira, Paulo Hesse. Quem poderá se esquecer dos exercícios das ‘pulgas no cinema’, dos ‘sete pecados capitais’, da ‘carta com uma notícia trágica’? (...)

NEY LATORRACA: — É. A gente estava feliz e a carta trazia uma notícia má. A mudança tinha de ser repentina. Eu fiz tantas vezes esse exercício que, no fim, não sabia mais o que fazer com a carta. Pus fogo na carta, chorei em cima da carta, ri com a carta, comi a carta. Um dia pedi para revezar. Pedi para ser o carteiro. E o rol de exercício de “subir como um rei e descer como um mendigo”, eu agora estou usando em *Irma Vap*. Faço oito personagens. Uma hora estou de mulher, de repente viro de costas e em dois ou três segundos já sou um homem, que é o patrão da governanta, que acabei de fazer. Então comecei a aplicar o exercício do Dr. Alfredo. Mudo a voz e a expressão corporal, tudo rapidíssimo. Ele disse uma vez que “ator é um armário com milhões de gavetas e em cada uma delas ele guarda uma emoção”.

ANAMARIA BARRETO: — Não me lembro bem quando comecei a entender o que significava compor uma personagem. Com a professora Mylène eu usava técnica vocal. Tudo deveria ser transmitido através da voz: leveza e rapidez sugerem alegria; o lento e o pesado sugerem o trágico. Nas aulas da professora Cândida valia o resto do corpo. Tudo era mais descompromissado, mas, por outro lado, eu nunca sabia se estava acertando ou não. Quando pedi à professora Maria José de Carvalho, para fazer o *Cândido*, de *O relicário*, de Coelho Neto, comecei a montar a personagem a partir do exterior. Fiz dele um menino de perna torta e vesgo. Ela concordou e deu grandes risadas e hoje, vendo as fotos, percebo que, mesmo empiricamente, consegui compor uma personagem engraçada.

MAL: — O trabalho do ator centrado na composição exterior da personagem era uma coisa que só acontecia no primeiro ano ou fazia parte dos ensinamentos da Escola, das aulas de 'estilo'?

ESTHER GÓES: — Maria José era uma pessoa vital, um manancial inesgotável de informações. Mas no Gil Vicente ela **ordenou** que a gente andasse como se fôssemos manequins, com os quadris projetados para a frente. Pensei que nunca poderia fazer uma coisa daquelas... Ela disse que era assim na Renascença. Tivemos de aceitar o desafio e numa determinada hora fizemos aquilo até com grande naturalidade.

MARIA YUMA: — Ensinavam detalhe por detalhe. E detalhes preciosos, tanto do ponto de vista histórico quanto do ponto de vista corporal ou ambiental ou mesmo vocal. Às vezes, acertávamos, mas sem saber exatamente o que estávamos fazendo. Quem conseguia era a professora. No entanto, até hoje sinto a inteireza de uma personagem daquelas.

JANDIRA MARTINI: — As direções no meu tempo (turma de 1967 a 1969) foram ainda muito leves, não se aprofundavam, mas sabe quem puxou de mim alguma coisa interior? Maria José. Fiz um monólogo, ela me chamou num canto e disse: "Está horrível! Vá para casa e descubra o que é tempo interior". Fiquei apavorada porque eram cinco páginas de Guimarães Rosa. Não fiz certo, mas isso me deu uma luz do que pudesse ser esse tempo interior.

TERESA DE ALMEIDA: — Foi com o preparo do corpo, voz e estudo textual que pudemos realizar **Momentos do teatro ocidental**. Conseguimos momentos de excelente interpretação em cenas de Racine, Gil Vicente, Martins Pena e mesmo Pirandello.

ESTHER GÓES: — Maria José tinha um estilo que era o **rasga-coração** e que acabava funcionando. Ela te atormentava até nascer uma coisa que você não sabia de onde tinha vindo. Lembro-me de uma aula: eu tinha de ler uma fala de Lady Macbeth. Maria José gritou, me ofendeu, disse coisas terríveis e me deixou tão desesperada que chegou uma hora, no auge daquela confusão, em que eu não sabia mais o que fazer com as mãos, com as pernas ou com os braços. Eu queria desaparecer no espaço e, de repente, baixou a tal da Lady Macbeth. Fiz e quando terminou eu sabia que tinha feito. E ela disse: "Agora sim, nós temos uma Rainha! Foi uma das experiências mais fantásticas de minha vida. Tive a certeza de haver criado alguma coisa. E foram só duas vezes na vida que isso me aconteceu: uma vez em **Santa Joana** e essa vez, na aula de Maria José. Foi mágico, sei lá. Acho que nosso inconsciente se movimentava e eclodiam coisas incríveis. Vi acontecer isso também com outras pessoas. Fiquei muito grata a Maria José por aquela aula, porque pude perceber que interpretação também é um ato de obstinação.

NEY LATORRACA: — E vocês se lembram como ela — de uma vez por todas — nos ensinou o que era uma pausa? Quim Marques tinha que dizer: “Tenho medo de mim (pausa) que passo fome”. E nada de acertar. Então ela disse: “Vou mostrar a vocês o que é uma pausa”. Pegou a classe inteira, fez o Quim começar a frase, tapou-lhe a boca, fez a gente dar uma volta no Jardim da Luz e, quando todo mundo voltou para a classe, ela disse a Quim: “Agora complete”. E ele: “(...) que passo fome”. Ela concluiu: “Isso é uma pausa, entendeu?”

ESTHER GÓES: — Havia várias correntes dentro da própria Escola. Alguns professores introduziram aquele negócio de larvas, bichos e a famosa ‘sementinha’. Maria José odiava: “Eu queria transformar os animais em pessoas e não o contrário!” Era um pouco do teatro moderno que estava chegando (...) Havia também uma coisa muito engraçada dada por Dr. Alfredo, o Evoé. Começava assim: “Lentamente, muito lentamente (...)” e, de repente, expressões de horror, alegria e um triunfo final: “Evoé! Evoé!” E a gente ria o tempo todo. E o uso da cartola, da crenolina, os chapéus dos séculos XVI, XVII, XVIII, XIX? Não sei como resistimos (...) Naquela época já estava começando a acontecer o despojamento no teatro, a gente estava começando a tirar os móveis da casa, os anos 1970 já estavam próximos (...) Era o ano da Feira Paulista de Opinião (...)

CARLOS A. SOFFREDINI: — Eu sou da turma que se formou em 1970 e tenho sobre as aulas de Dr. Alfredo uma opinião diferente. Esses exercícios, para mim, eram jogos perfeitamente conhecidos pelos atores antigos e faziam parte integrante da noção do que é um palco, do que é estar num palco, dos ingredientes que fazem a mágica do teatro e que o teatro foi perdendo à medida em que os métodos de interpretação começaram a aproximar o ator de posturas realistas-naturalistas, afastando-o do mágico. Isso foi muito importante para mim para localizar e desenvolver a pesquisa que faço de estética popular, no Núcleo Estep. E eu me pergunto em que lugar, com que outras pessoas teria sido possível um contato com esse tipo de teatro, pelo menos de uma forma organizada? Acho que ter cursado a EAD na sua fase de encampação foi um privilégio para mim, porque naquela ocasião Dr. Alfredo teve verbas para contratar diretores e pudemos ter contato com linhas mais modernas de teatro. Trabalhamos com Ademar Guerra, Emílio Di Biasi, Miriam Muniz, Celso Nunes.

ESTHER GÓES: — Bem... Não vou dizer que todo aquele aprendizado técnico tenha sido inútil. Eu até o retomei diversas vezes na vida. No primeiro ano, fiz com Mylène um trecho de *Joana D’Arc*, que foi uma coisa muito importante para mim. Eu diria que a Escola tinha o bom e o ruim. Foi muito bom ter aquela aproximação com o teatro grego. E os espetáculos que a gente propunha à direção eram muito interessantes. Fiz um Ibsen, sob a direção de Anamaria Barreto, com cenários, música, figurino, tudo direitinho. Passamos apertos terrí-

veis. (...) O palco era baixo e um dos intérpretes muito alto (...) Quando se tinha uma coisa, faltava outra. Tínhamos um maquinista, Seu Sabiá, que com uma simples serra ia montando tudo quanto era cenário (...) Foi um aprendizado adequado ao teatro brasileiro. Afinal, nosso teatro é assim mesmo. Não se tem nada e se tem de fazer assim mesmo. Aquilo dava um treino, uma agilidade, porque, no final, a gente tinha de segurar de qualquer forma.

SOBRE O ENSINO DE FRANCÊS E DE PSICOLOGIA

MTV: — No início da Escola havia uma aula de francês, não?

FLORAMY PINHEIRO: — Naquele tempo não havia tradução de coisa nenhuma. Tínhamos de ler os livros no original. Nosso professor foi Luis Contier, que acabou inventando um método novo para ensinar francês para uma turma completamente desigual. Foi um verdadeiro milagre. Vi gente que não tinha nem o primário, sair da Escola lendo em francês.

MTV: — Quando a barra começou a pesar muito, Dr. Alfredo arranjou um psicólogo...

FLORAMY PINHEIRO: — É... Eu sei que um dia ele apareceu na Escola com o professor Pedro Balazs, dizendo que a partir daquela data teríamos um orientador psicológico. Falou das dificuldades que estava tendo em lidar com os problemas dos alunos e que então resolvera contratar o Balazs. Todo mundo ficou muito ressabiado e ninguém mais abria a boca. Pedro Balazs chegava: silêncio. Ninguém mais falava, ninguém mais ria, ninguém mais nada. E então ele, com muita paciência, começou umas aulas, estudando Stanislavski. Como Emílio Fontana, que era de uma outra turma, estava interessado em Stanislavski, os dois dialogavam muito, a gente também dava palpites, e começamos a nos conhecer. Com o passar do tempo, ele conseguia chegar numa roda e ninguém mais sair correndo. E foi ótimo, porque não só aliviou a carga de Dr. Alfredo, como ajudou muita gente. Dr. Alfredo ficou apenas com os problemas financeiros. Era um tal de assinar fianças (...)

ARACY BALABANIAN: — Para a nossa turma, Balazs foi um psicólogo mesmo. Inclusive eu tinha problemas com a família por causa do teatro e ele conversava muito comigo sobre a importância de conquistar a família, não sair de casa atabalhoadamente. A psicologia do ator era dada por Roberto Freire. Trabalhávamos em cima da psicologia das personagens relacionada com as nossas emoções.

NÉLSON XAVIER: — Balazs nos dava equilíbrio. Eu, por exemplo, trabalhava como bancário e, de repente, entrei no mundo da fantasia. Era preciso encontrar um equilíbrio, para não pirar. Vocês já imaginaram? De dia eu era um simples funcionário e de noite (...) um rei.

A EAD E ALFREDO MESQUITA

MAL: — E Dr. Alfredo Mesquita, que impressão vocês tinham dele?

FLORAMY PINHEIRO: — Era um caso especial. Um homem ultra-grã-fino (como se dizia naquela época), chiquíssimo, perfumadíssimo. Eu nunca tinha visto na minha vida ninguém como ele. Era o dono da Escola, o diretor. Um dia, descobri que era tímido e que tinha tanto medo da gente quanto a gente dele. Mais tarde, ele me confessou que era difícilimo para ele lidar com tudo aquilo. Tenho a impressão de que ele nunca imaginara que, ao fundar a Escola, fosse obrigado a entrar em contato com uma multidão tão heterogênea, absurdamente heterogênea como eram as turmas do meu tempo. Mas o exemplo maior que ele nos deu foi o da disciplina. Nunca vi Dr. Alfredo faltando, chegando atrasado ou sair correndo porque tinha outro compromisso. Isso marca qualquer um e ainda mais naquela idade. Éramos todos muito jovens e isso foi um exemplo maravilhoso para a vida toda e para a nossa carreira.

NÉLSON XAVIER: — Sempre tive certa dificuldade com o Mesquita. Ele criticava, fazia piadas e me deixava meio desamparado. Nos ensaios, então, quando fazia aquelas brincadeiras e dizia aquelas piadas eu me perdia inteiramente. Mas, se não tivesse havido entre os Mesquita um louco para fazer uma escola de teatro, o nível dos atores brasileiros (que é um dos maiores do mundo) não teria atingido o ponto que atingiu (...) Foi ele quem formou essa geração (...) Se não tivesse existido um louco (...) um Mesquita louco (...)

ARACY BALABANIAN: — O retrato atual do teatro brasileiro seria outro.

NÉLSON XAVIER: — Completamente outro.

MIRIAM MUNIZ: — Alfredo tentou organizar um corpo de professores que pudessem segurar todos os departamentos do ser humano. Tinha perfeito conhecimento de que o teatro não é raso, que tem de ser aprofundado e isso certamente provoca um desequilíbrio. Tentava segurar tudo isso, equilibrar os relacionamentos, às vezes muito neuróticos. Nem sempre ele conseguia, porque era tanta coisa para agüentar: as instalações, a grana, as relações entre as pessoas, as energias que corriam soltas. Era muito difícil, era exaustivo. O que ele fez foi um milagre.

CÉLIA OLGA: — Para mim ele foi um pai a quem recorri várias vezes.

ESTHER GÓES: — Dr. Alfredo tinha umas coisas estranhas. Dava-se ao luxo inclusive de só falar com os alunos a partir do segundo ano. Com os do primeiro ano ele não falava. Então passava para a gente algo assim, de que a gente não era nada. Ele passava no corredor, você podia cumprimentar que ele nem respondia...

NEY LATORRACA: — Comigo houve uma coisa engraçada. Meu nome é Antônio Ney Latorraca e então quando entrei para a Escola quis ser Tony Ney. Sabe o que ele fez? Nunca me chamou de Ney. Chamava-me de Ari, de Rui, pra me colocar no meu lugar, porque, na verdade, eu ainda no primeiro ano já me achava uma estrela (...) Tony Ney! E ele: “Ó Ari! (...) ó Rui!” E eu fui percebendo que, na verdade, eu não era nada, que tinha de sofrer muito para conseguir alguma coisa. Eu não era nem Tony, nem Ney, nem nada (...)

AFONSO GENTIL: — O sentido de humor de Dr. Alfredo é inesquecível. Uma vez fui assistir a uma conferência dele sobre Shakespeare e fiquei impressionado com seu poder de síntese. Cheguei até ele no final e fui dizendo: “Gostaria que Shakespeare tivesse o poder de síntese que o senhor tem”. No dia de nossa formatura, ele me sai com essa: “O Gentil poderá ser um bom diretor se aprender a não ficar contestando tudo. Até Shakespeare ele deu pra contestar!”.

CRISTINA PEREIRA: — Um dia ele me falou assim: “Cristina você me parecia mais forte e mais corada quando chegou, e agora estou te achando muito abatida. Você é muito criança (...) Não será melhor você terminar a Faculdade, amadurecer mais e depois então voltar?”

SILNEI SIQUEIRA: — Dr. Alfredo pôs *smoking* para ir a minha formatura na Faculdade de Direito. Acho que isso era coisa que ele não costumava fazer nem pros sobrinhos dele (...)

REGINA BRAGA: — Os valores que Dr. Alfredo nos passava, marcaram-nos profundamente. Ele tinha aquelas coisas de que atriz não devia ficar nua, nem freqüentar bares. “Vão ao Redondo, fazer o quê?” Tinha uma coisa moralista, de formação, que nós absorvemos e carregamos.

MARIA THEREZA VARGAS: — Recentemente, ele me contou que tirava uns dias, quando estava no sítio, para ficar pensando na Escola e nos alunos. E isso depois de quase vinte anos, afastado de tudo. “Hoje vou pensar na turma de 1951 (...) Hoje vou pensar na turma de 1963 (...)” E rememorava tudo: o nome de cada um, as peças que fizeram, os papéis, as reações (...)

ARMANDO PASCOAL: — E as nossas conversas ali naquele patamar do sítio? Eram só sobre a Escola. Lembrava de tudo: o que fizeram, o que deixaram de fazer.

MAL: — Uma das características da Escola, pelo que pude notar, me parece ser justamente esse acompanhamento individual, essa preocupação com cada um dos alunos.

GERALDO MATEOS: — Até o regulamento foi feito item por item baseado nas necessidades dos alunos. Era fácil batizar cada um deles com um nome de aluno.

MONTAGENS DE FIM DE ANO. OS DIRETORES: ALFREDO MESQUITA, ALBERTO D'AVERSA, MARIA JOSÉ DE CARVALHO.

IMZ: — Gostaria que agora vocês me falassem das montagens, das peças de fim de ano e dos exames públicos.

GERALDO MATEOS: — A partir de um determinado momento sentiu-se necessidade de expor publicamente o trabalho da Escola. Não adiantava mais que nossos trabalhos fossem vistos apenas pelos professores, que sabiam de nossas virtudes e defeitos. O exame público era a única forma de expor o trabalho a uma comunidade maior, a um universo maior, para recebermos de volta uma crítica. E houve críticas. Quanto às montagens, que serviriam depois aos exames públicos, posso dizer que os textos de vanguarda, por exemplo, apareceram quando Dr. Alfredo começou a perceber que nem o Teatro Brasileiro de Comédia, nem outras organizações — por uma questão de sobrevivência, é claro — estavam se interessando pelo que de mais moderno se fazia em termos de dramaturgia lá fora. Escolheu *A exceção* e a *regra* e fomos fazê-la em Curitiba, num clube alemão, achando que aquele público teria melhores condições de entender um Brecht em 1951. E da mesma forma nasceu a idéia de montarmos Beckett.

IMZ: — E como foi a montagem de *Esperando Godot*?

GERALDO MATEOS: — Se não me falha a memória, Dr. Alfredo nos leu o texto uma ou duas vezes, no máximo. Depois começamos a nossa leitura. “Está bom? É isto mesmo?”. Não havia resposta (...) Mas, de repente, ouvindo o outro, a gente sentia: “Puxa, vida! Aquilo que ele está dizendo agora está me passando!” Era um laboratório de experiências. Às vezes, ele provocava: “Você está entendendo o que está falando?” / “Não. Li sem entender nada”. / “Então, por favor, pense um bocadinho, leia para você e depois leia para nós, outra vez, procurando entender”. / “Mas, Dr. Alfredo o que foi que o autor quis dizer?” / “Não sei (...) Não conheço o autor (...) O que ele quer dizer é o que você entender, o que está aí por dentro”. Emanuel Corinaldi, que era o mais culto do elenco, me dizia: “Hoje eu disse a frase de um jeito que me pareceu (...)” E eu respondia: “Passou até pra mim e parece que entendi melhor o significado dela”. A única coisa que a direção nos pedia é que não tentássemos outra interpretação quando tivéssemos atingido determinado ponto.

Chegamos ao ensaio geral, cada um sabendo que tipo de roupa deveria usar. De repente, Dr. Alfredo passou pela porta do meu camarim e perguntou: “O que você vai fazer nos braços e nas mãos?” / “Não sei”. / “Você tem que fazer alguma coisa”. / “Mas o quê?” / “O que você achar que tem de fazer”. De repente, olhei para umas latas de tinta que estavam num canto, peguei uma delas e comecei a passar tinta marrom (...) comecei a sujar meus braços (...) “É isso aí (...) é isso”. Passei na roupa, no pé, usei a tinta como maquiagem. Era a maquiagem do Lucky. E isso tudo foi um trabalho feito fora do horário das aulas. Pegávamos às 11, 11 e meia da noite e aos sábados. Foi um trabalho de muita dedicação.

NÉLSON XAVIER: — Nossa peça de exame no quarto ano em 1956 foi *As três irmãs*, de Anton Tchekhov. Começamos pelo clássico caminho das leituras de mesa, lendo e descobrindo as intenções do texto.

CÂNDIDA TEIXEIRA: — Dr. Alfredo levou para nós uma coleção de Guy de Maupassant ilustrada e a classe inteira fazia exercícios de postura a partir das gravuras. E ajudou muito. A atitude ajuda à palavra, o texto, a interpretação e até mesmo a colocação dos sentimentos. Aliás, nós demos tudo nessa peça. Gagnei até um prêmio. Dr. Alfredo fez questão de me dar um prêmio igual ao de Xavier que, na verdade, estava muito melhor do que eu.

IMZ: — Vocês trabalharam com outros diretores também, não? Eles transmitiam jeitos diversos de abordar os textos?

CÂNDIDA TEIXEIRA: — Os outros diretores queriam que a gente chegasse ao que eles estavam imaginando. Dr. Alfredo também, mas de uma forma mais lenta, dando mais oportunidade a cada um de nós. Chegávamos ao ponto que a direção desejava, mas com muita coisa própria.

LÚCIA MELO: — Maria José e Olga Navarro nos davam todas as indicações. Construía uma espécie de arquitetura na gente. Tinham vivência e imaginação. Construía sentimentos. Nós não sabíamos como chegar lá.

LUIZ SERRA: — Dr. Alfredo fazia um tipo de espetáculo mais estético, mais superficial, sem dirigir o interior das personagens. Eu fiz um dos atores no *Hamlet*. Ficava em detalhes que não eram muito importantes. Nós é que tínhamos de saber quais eram os conflitos interiores.

A. C. JANUZELLI: — Mesmo nas *Alegres comadres de Windsor*, em 1968, ainda senti muito a marcação direcionada, a decoração do texto muito na base da declamação.

ARACY BALABANIAN: Trabalhamos também com Alberto D'Aversa e com ele começamos a escarafunchar mais as personagens. Deixamos de lado o formal.

MTV: — Que tipo de trabalho foi feito com vocês em *Bodas de sangue*?

ARACY BALABANIAN: — Muita leitura e quando chegou a hora de levantar o espetáculo foi tudo muito mais rápido. D'Aversa tinha uma cultura fantástica. Para explicar uma palavra do texto de Lorca ele citava pinturas, filmes, arquitetura. O trabalho de mesa foi importantíssimo por tudo isso. Tenho inclusive o texto que trabalhei — uma edição da Agir — todo gasto. Não me lembro de ter-me preocupado em decorar o texto. Lembro-me de uma passagem: "Deixa-me cho-

rar contigo” / “Chora, mas na porta”. Ficamos dias analisando isso. Não era apenas o ato físico de chorar e nem o geográfico do **na porta**. Tinha toda uma outra implicação que, naturalmente, fomos descobrindo aos poucos com ajuda dele.

RICARDO DE LUCA: — Fiquei horas com ele tentando fazer o Pai da Noiva. Não saiu como ele queria, mas alguma coisa ficou do que pretendia. Posteriormente, na **História do zoológico**, dirigida por Paulo Mendonça, consegui o que no Lorca tinha ficado pela metade.

ILKA M. ZANOTTO: — D’Aversa dizia que o espetáculo tem de ter uma respiração própria e costumava ficar nos bastidores, de olhos fechados, ouvindo. Dessa forma, percebia pelo ritmo, pela respiração e pela inflexão se o espetáculo estava saindo bom ou não.

ARACY BALABANIAN: — A inflexão dependia do entendimento. Tivemos na Escola professores muito diferentes. Haydée Bittencourt, por exemplo, media seu gesto, sua pausa. Com ela aprendi a marcar o texto com flechinhas, sinais de pausa. Já os textos do D’Aversa não são marcados. Bastante manuseados, mas muito pouco marcados. O importante era entender as circunstâncias. Talvez ele não fosse um grande diretor de teatro. Mas foi, sem dúvida, um grande professor de teatro.

ILKA M. ZANOTTO: — No **Desabamento do Ramal Norte** ele queria que entrássemos no universo de Ugo Betti. Silnei tinha que dizer: “Uma menina de brincos atropelada por um ônibus” e não conseguia dar a intenção que ele queria. Lá pelas quatro da manhã, ele começou a rodar o Silnei. Rodou, rodou, rodou e quando Silnei quase caiu, ele disse: “Fala agora”.

ARACY BALABANIAN: — Ele usava muito a exaustão como rompimento de barreiras, porque tínhamos mil barreiras.

ANA MARIA C. LEITE: — Ele me deu um papel de prostituta. Para mim foi um deslumbramento: eu só fazia meninas e até cultivava um pouco isso, porque era mais fácil. Com ele, tínhamos de largar todos os apoios estereotipados. Tive que me tornar suja, repelente e isso para mim foi uma violentação.

YARA AMARAL: — Minha peça de exame foi **Luar pela janela**, do próprio Alfredo Mesquita. Ele tinha feito esse papel para Aracy e não sei porque Aracy acabou não fazendo. Dr. Alfredo dirigiu sem interferências. Era uma peça muito simples e não foi necessário uma preparação corporal nem vocal. E foi muito bom o trabalho. Eu também cheguei até mesmo a ser premiada.

BRI FIOCCA: — No **Auto da Índia**, de Gil Vicente, fiz um trabalho de mimetização. Imitei entonações, posturas, tudo da professora. Se bem me lembro as encenações tinham uma idéia pronta, prefixada pelos diretores, tínhamos que

nos mover dentro dessa idéia. Uma experiência com Heleny Guariba saiu fora das normas da Escola. Mas, infelizmente, não fui até o fim do trabalho, que poderia ter sido muito enriquecedor para mim, por desavenças pessoais.

GABRIELA RABELO: — Na montagem de *A falecida*, de Néelson Rodrigues, com direção de Antunes Filho, em 1965, as personagens foram sendo paridas ao longo de um ano de curso. Foi muita memória emotiva, muitos depoimentos pessoais e as personagens eram enriquecidas com mil histórias e aventuras, tiradas de nossa imaginação.

CECÍLIA MACIEL: — Antunes fazia exercícios, apresentava propostas, as mais loucas possíveis, para que chegássemos às personagens. Eu nunca na minha vida tinha dito um palavrão. Para mim era uma revolução completa, porque nas peças montadas por Dr. Alfredo eu fazia sempre a menininha.

DIONIÍSIO AMADI: — O método de Antunes Filho consistia numa mistura da dialética de Hegel mais Stanislavski e intermináveis laboratórios. Neusa Chantal, até então exímia atriz para condessas e princesas, quase precisou de uma psicanálise. O diretor não queria saber de *pezinhos à la EAD*, nem impostações vocais. De maneira que, subitamente, tudo aquilo que havíamos aprendido parecia não valer mais nada.

ANALY ALVAREZ: — Fazíamos a gênese da personagem, sua história fora do texto até o momento da ação. A ação dramática era uma consequência dessa vivência anterior. Com outros professores nosso trabalho era feito de fora para dentro, ou seja, buscava-se a forma primeiro: postura, modulação de voz e depois recheava-se essa figura com a emoção correspondente.

CELSONUNES: — No campo interpretativo tudo sempre me pareceu confuso e sem metodologia. Lembro-me de que cada papel, para mim, era uma violentação: dúvidas, medo do ridículo, tensões e expectativas. Nenhum dos cursos da EAD resolveu para mim esses problemas.

YARA AMARAL: — Alguém já falou em *Momentos do teatro ocidental*, dirigido por Maria José de Carvalho. Fiz a produção. O espetáculo foi produzido pela Comissão Estadual de Teatro. Visitávamos as cidades do interior, entrando em contato com prefeitos e com estudantes. Foi uma maravilha. Aprendemos muito nessa excursão.

RODRIGO SANTIAGO: — Não sei se estou exagerando, mas tenho a impressão de que fizemos quarenta cidades. Sempre nos fins de semana, para não atrapalhar as aulas. E foi muito importante para o pessoal do interior. Várias pessoas me disseram depois que resolveram fazer teatro por causa dessa nossa excursão. O próprio treino de dicção foi muito beneficiado com o espetáculo. Como os textos eram praticamente novidade para nós, Maria José não tinha uma regra absoluta para eles. Os alunos puderam então fazer aquilo de forma mais livre e ela aceitava tudo de muito boa-vontade.

MAL: — Como foi a **Dorotéia**, de Néelson Rodrigues, montada em 1968, por Heleny Guariba?

ISA KOPELMAN: — Heleny era da Faculdade de Filosofia da USP e eu me lembro que ela fez com a gente um trabalho de carpintaria de texto. Racionalizava ao máximo. Não tocava nas emoções. O jeito dela entender era através da razão. As cenas surreais que ela não entendia, colocava esteticamente dentro do teatro do absurdo. Lembro-me de uma cena com umas cadeiras. “Parece Ionesco, então vamos fazer como o teatro dele”, disse ela. Fazia referências a muitos autores. Ao mesmo tempo as pessoas que ela escolheu eram pessoas com emoções muito intensas. E aquilo foi jogado no palco, em bruto, sem nenhum trabalho em cima da personagem e da atriz. Tudo surgia a partir do texto.

NÉLSON XAVIER: — Uma pessoa que ninguém mencionou e que eu gostaria de mencionar é Luís de Lima. Eu era fascinado pelas aulas dele. Ele montou um espetáculo lindíssimo.

IMZ: — Qual foi?

NÉLSON XAVIER: — **A descoberta do Novo Mundo**. A revelação da linguagem mímica foi muito enriquecedora para mim. Acho que definitivamente mudou todo o meu comportamento físico, corporal, no palco.

CÂNDIDA TEIXEIRA: — Lembro-me de uma cena desse espetáculo, a partida de Cristóvão Colombo. O cais, o navio andando e isso tudo em mímica (usávamos um movimendo de pés). Havia também umas cenas estáticas na corte espanhola. Ele fez também **O escriturário**, adaptação de um conto de Melville.

GERALDO MATEOS: — Um espetáculo completo. Eu me lembro muito dos cenários do Badia Vilató. Eram cenários giratórios e numa época em que não havia eletrônica. Tinha biombo e uma mesa de sinais, escondida. Sentado, eu fingia que estava escrevendo e, disfarçadamente, comandava a luz e os cenários. O espetáculo era bastante complexo em termos de movimentação. Era difícil passar os sentimentos, a interpretação foi um pouco mecânica, mas funcionou maravilhosamente para o público. Foi mesmo uma atitude de vanguarda da Escola topar fazer aquilo em 1953.

A UTILIDADE DA EAD.

MAL: — Vocês acham que o aprendizado na EAD foi de utilidade para vocês no teatro profissional?

NÉLSON XAVIER: — Foi e em vários sentidos. Quando cheguei no Teatro de Arena, embora fosse um teatro sem urdimento, eu era um dos únicos que tinha exercitado todas as funções dentro de um palco. Devo isso a Geraldo Mateos.

FLORAMY PINHEIRO: — Na primeira fase do Teatro de Arena foi tudo bem. Mas, em 1956, Augusto Boal e os meninos do Teatro Paulista do Estudante, quando entraram, me pegaram para bode expiatório. Levei quatro anos na EAD para perder meu sotaque goiano. Aprendi a falar os ss e os rr, mas lá no Arena eu não podia abrir a boca.

ROBERTO AZEVEDO: — A EAD mudou minha cabeça, minha postura diante da profissão e da vida. Já ouvi muitas vezes durante esses longos anos a frase: "Roberto é um ator sério". Até hoje me surpreendo, pendurando cuidadosamente as roupas que acabei de usar no espetáculo ou zelando pelo silêncio nas coxias ou então mantendo um clima de camaradagem e honestidade nos elencos. Repito sempre a frase do Miragaia, de que Dr. Alfredo gostava tanto: "Teatro é duro!".

LÚCIA MELO: Tudo que aprendi é plataforma para meu exercício profissional.

LIANA DUVAL: — A pedagogia da EAD era muito fechada, no meu entender, mas mesmo assim conseguiu me passar uma idéia de trabalho sério, que vai desde a simples pontualidade até o amor e o respeito à profissão.

GABRIELA RABELO: — Acredito que todo meu aprendizado transformou-se com a experiência profissional, uma vez que existe uma reavaliação constante ao longo da vida. Havia na EAD um certo ar blasé, uma sofisticação, aproveitável num teatro que eu, pessoalmente, nunca tive oportunidade de fazer. Refiro-me a um certo refinamento *selon les règles*, poderia até chamar de acadêmismo, que não serve de base para um desbunde mais moderno e sem regras.

LUIZ SERRA: — Apliquei muito pouco do que aprendi na Escola. O que aprendíamos era uma base para um comportamento estético: como fazer um Molière, um Gil Vicente, um Ésquilo ou um Jorge Andrade. Só me servi disso quando fui fazer *Júlio César*. O que ficou para mim foi a disciplina, o respeito e a responsabilidade. A parte técnica a gente aprende com cada diretor. O tempo vai superando a aprendizagem da Escola.

CHICO SOLANO: — Não saberia precisar qual a parcela do que aprendi que se transformou organicamente em mim com a experiência desses últimos vinte anos, mas creio poder dizer que 60% a 70% do que me ensinaram pôde ser utilizado nos palcos profissionais.

CÉLIA OLGA: — Tudo que aprendi teve a sua utilidade. Sinto falta apenas dos clássicos, para os quais fomos tão bem treinados.

REGINA BRAGA: — Carreguei por muito tempo essa sensação de inadequação, entre a minha formação e a realidade em que eu vivia. Depois da EAD achei que entraria no Arena ou no Oficina. Quando voltei da França, esses grupos não existiam mais e minha primeira oportunidade de trabalho foi para fazer teste na TV-Tupi.

CECÍLIA MACIEL: — Na EAD aprendi tudo de teatro: o que é gambiarra, como se confecciona um cenário, como se ilumina. Fui fazer administração de teatro e tudo aquilo me serviu muito. Sinto-me uma mulher de teatro. Sei levantar uma peça.

VICENTE DE LUCA: — É impressionante verificar que tudo quanto se aprendeu pode ser usado. Após a EAD o que aconteceu foi um processo somatório, ou seja, o aprendizado de novas técnicas, novas teorias, novos métodos. Mas o que aprendi, permanece.

NEY LATORRACA: — Às vezes, tenho vontade de voltar à Escola, para fazer uma espécie de reciclagem. Um tipo de trabalho como a Shelley Winters organizou. Você tem a oportunidade de reencontrar os colegas e colocar os problemas que você está tendo naquele exato momento: “Faço esta personagem a sério? Faço na brincadeira?” A gente, no Rio, perdeu um pouco essa manutenção.

CRISTINA PEREIRA: — Não vejo nada que não tenha aproveitado. A Escola não era preconceituosa e, portanto, não formou atores preconceituosos. Aprendemos, inclusive, a transformar tudo. Parece que o ator da EAD tem dentro dele um aparelhinho, um transformador. O figurino está torto, ele arruma. O cenário tem defeito, ele se ajeita. O copo quebrou em cena, ele dá um jeito. O colega está atrapalhado? Você ajuda. Quantas vezes você tem que contracenar com um ator maravilhoso, mas que não sabe dar uma réplica? Você percebe isso e consegue fazer com que ele entre no seu jogo.

ESTELA DE FREITAS: — A EAD nos deu uma base que muito pouca gente tem. Todas as vezes que faço uma aula de canto, encontro os exercícios de Mylène. E a parte teórica? Era muito boa. Eu, por exemplo, sou sempre a pessoa mais informada nos elencos em que atuo. Na Escola aprendi a ler e a entender um texto.

PAULO BETTI: — Estou cada vez mais EAD, entendeu? Ela me ensinou a ter essa visão escolar, no bom sentido. Também a mim ela ensinou a ler um texto, a ver a importância dos mínimos detalhes, a vontade de aprofundar um assunto.

IMZ: — Alguém gostaria ainda de falar sobre algum professor em particular que de uma forma ou de outra tenha contribuído para a sua formação?

OS PROFESSORES E AS AULAS

ODILON NOGUEIRA: — Para mim foram muitos: Dr. Alfredo, Vera Janacopoulos, Décio de Almeida Prado, Chinita Ullmann, Luís Contier, Clóvis Graciano, Cacilda.

LÚCIA MELO: — Como esquecer o professor Sábato Magaldi e sua história do teatro? A ele devo minha permanência na Escola.

NÉLSON XAVIER — D. Gilda de Mello e Souza era fantástica.

LÚCIA MELO: — Dr. Gilda e seu oportuníssimo seminário sobre Moda. Gostaria de lembrar também Haydée Bittencourt.

GABRIELA RABELO — Renata Pallottini com aquela seriedade no trabalho, de um interesse comovente e contagiante pelo aluno.

ALBERTO GUZIK: — Maria José de Carvalho e Alfredo: a compreensão epidérmica do que significa estilo, com todo o peso que tal conceito adquire no reino do teatro.

ELVIRA GENTIL: — Professor Hugo, mestre de esgrima, Chinita Ullmann, Cândida Teixeira, Leila Coury, Paulo Mendonça (apaixonado e apaixonante), Mylène, tentando melhorar meu sotaque sorocabano e Maria José (pasmem!) sempre me encorajando. Como vocês estão vendo foi impossível falar de um só!

CLÁUDIO LUCCHESI: — Gostaria de falar de Leila Coury. Para mim, ela foi muito importante. Inteligente, sagaz, empenhava-se mais do que ninguém na parte intelectual do aluno. Aqueles trabalhos de redação que ela nos dava, obrigava-nos a estruturar o pensamento imaginativo, o que é fundamental para um ator. As decisões e atitudes das personagens e as descrições do clima das cenas nos obrigavam a raciocinar. Era tão objetivo e claro! Ela conseguia colocar a aula de português a serviço de nossas interpretações.

ISA KOPELMAN: — As aulas de mitologia dadas por Leila merecem uma reflexão à parte. Não ficavam apenas no apoio à nossa iniciação ao teatro grego. Aqueles deuses, aquelas personagens fantásticas e aqueles acontecimentos fabulosos nos faziam ver um lado encantatório do pensamento humano que, afinal de contas, é a essência do trabalho do ator.

VICENTE DE LUCA: — Eu me lembro muito de Cândida e sua 'memória emotiva'. Com ela começamos a aprender a buscar, lá no fundo, os fatos mais esquecidos. E também quero citar Celso Nunes, o primeiro a usar estímulos para enriquecer as personagens.

EDGARD G. ARANHA: — O professor Hugo Mattos com sua paciência inesgotável me ensinou muita coisa.

ESTHER GÓES: — Mylène, por exemplo, foi uma pessoa muito importante para mim, porque ela me deu estímulos fantásticos. Quando você tem uma relação com o professor, quando o professor te 'saca', te entende (...) Ela me considerava como uma **possibilidade** e isso me deu muita força.

PAULO BETTI: — Eu era um curtidor de Paulo Mendonça (...) Ele fazia belíssimas conferências. Aquelas comparações entre Édipo e Otelo (...) eu gostava muito.

ELIANE GIARDINI: — Celso Nunes foi uma pessoa fundamental na Escola. Ele tinha acabado de chegar da Europa e foi o primeiro professor de interpretação que seguiu uma classe durante três anos seguidos.

O AFASTAMENTO DE ALFREDO MESQUITA

IMZ: — Numa determinada noite de 1968, pouco antes do início dos ensaios, para uma montagem de fim de ano, Dr. Alfredo foi procurado por uma pequena comissão de alunos. Eles lhe participaram que, ao invés do ensaio, entrariam em Assembléia no teatrinho. Dizem que ele teve um choque muito grande, retirou-se do prédio e, mais tarde, após terminar e apresentar o espetáculo em questão, viajou e enviou para a Escola, por escrito, seu pedido de demissão. Gostaria de saber de vocês, que participaram do episódio, como foi que realmente as coisas se passaram e, dos que não participaram, uma opinião a respeito do fato.

JEFFERSON DEL RIOS: — É bom retrocedermos um pouco. Durante o ano de 1967 e ao longo de 1968, nas conversas entre alunos nas famosas reuniões no fundo da Escola, durante a sopa, discutia-se muito sobre o currículo da EAD. Convivíamos, de certa forma, com grupos de teatro, com núcleos que atuavam em São Paulo e, evidentemente, éramos informados e influenciados por esses profissionais. Em 1968, nossas idéias se cristalizaram, por assim dizer, e pensamos sugerir à direção alterações e criação de cadeiras novas no currículo. Interessava-nos o trabalho de Eugênio Kusnet, no Oficina, principalmente o realizado durante a montagem de *Os pequenos burgueses* e o trabalho de Augusto Boal no Arena. Estávamos sabendo — mas sem grandes informações — da passagem da EAD para a Universidade de São Paulo. Tínhamos algumas divergências com a administração da Escola — portanto, com Dr. Alfredo — e tentamos fazer a proposta da organização de uma Comissão Paritária (alunos e professores), para discutirmos as novas idéias. Chegamos mesmo a elaborar um documento, no qual apresentamos algumas sugestões: introdução de algumas teorias de representação, inclusive o método de Stanislavski, no Brasil representado por Kusnet, como já falei. Havia uma coisa estranha, pra gente, da parte de Dr. Alfredo: uma certa ironia quando se falava do 'método' e, nas aulas de dicção, quando um aluno se saía mal nos exercícios, ouvia-se logo: "Você está bom para ser ator do Teatro de Arena!" Isso nos parecia um contra-senso, porque o Arena e o Oficina nos fascinavam. Era visível a paixão de Dr. Alfredo pelo Teatro Brasileiro de Comédia, um teatro exemplar, mas que, para a nossa geração, era algo ultrapassado. Tenho a impressão de que, historicamente, seu último espetáculo foi em 1964 ou 1965 e esses fatos estavam ocorrendo em 1968. Nas aulas, Dr. Alfredo se referia a um mundo artístico muito especial. Era uma conversa de

caráter 'proustiano', bonita de se ouvir, mas muito distante. A coisa mais recente que ele tinha para nos dar era contar histórias de Gérard Philipe, o que, para nós, já não significava mais nada. Estávamos na época de Marlon Brando, de Rubens Corrêa, de Raul Cortez. A única pessoa a que ele se referia e que para nós tinha algum sentido, era Cacilda Becker. Mas ela estava ali, a gente ia ao teatro e via a Cacilda. Havia, portanto, uma certa defasagem entre a visão de teatro de Dr. Alfredo e a nossa.

Outro caso que gostaríamos de ter discutido nas aulas era Brecht e o 'distanciamento'. Curioso — porque a EAD foi quem apresentou Brecht pela primeira vez —, mas o 'distanciamento' associado à politização do teatro não era coisa vista com simpatia pela direção da Escola. Nossas conversas no refeitório foram virando debates paralelos até que se resolveu fazer uma reunião no teatrinho.

ELIANA ROCHA: — Foi nomeada uma comissão, um ou dois de cada uma das classes, para procurar Dr. Alfredo. Eu e Maria Eugênia de Domenico falamos pelo primeiro ano. Nenhum de nós desconhecia um item do regulamento: "A EAD é apolítica", mas era muito difícil para jovens inquietos se conservarem à margem de uma efervescência que atingia toda a comunidade estudantil. Pelo que me lembro, a Assembléia era para que participássemos do movimento estudantil. A luta entre os estudantes da Rua Maria Antônia e do Mackenzie e a morte de um secundarista tinham inflamado a classe. Entramos então na secretaria e fizemos o pedido. Nosso comportamento era calmo e respeitoso. Ele nos ouviu em silêncio e me lembro da frase com que nos respondeu: "Então isto já chegou até aqui? Está bem, façam a reunião". Descemos e começamos a reunião. Hoje penso que esse episódio foi a gota d'água no mar de problemas que Dr. Alfredo enfrentava. Não lutou, não esbravejou, não impôs sua autoridade para preservar seu sonho. Deu sua permissão.

VICENTE TUTTOILMONDO: — Tirou seus objetos pessoais de um armário no corredor e desceu as escadas, profundamente triste. Era um homem abandonando a obra de sua vida.

JEFFERSON DEL RIOS: — Isso criou um clima emocional fortíssimo na Assembléia que eu estava presidindo. Saiu então um documento, explicando a situação, que a maioria quis que fosse entregue naquela mesma noite na casa dele. Ele nem recebeu o pessoal. E surgiu a idéia de dormir na Escola. Lembro-me de que fui contra, e, mais uma vez, fui voto vencido.

NEY LATORRACA: — Naquela noite houve uma grande confusão. A classe teatral acabou ficando contra o movimento. Diga-se de passagem que ele nunca nos proibiu de participar das passeatas. Éramos nós, alunos da EAD, que recebíamos os trancos dos primeiros cavalos (...)

FLORAMY PINHEIRO: — No dia seguinte ele foi à minha casa e ficou lá até as sete horas da noite, para evitar falar com qualquer pessoa. Tudo quanto passei no Teatro de Arena não foi nada diante do que ele sofreu. Ele se sentiu posto para fora de uma Escola que havia fundado, teve a plena consciência de que suas idéias não serviam mais.

JEFFERSON DEL RIOS: — Devo acrescentar que o movimento foi absolutamente espontâneo. Não havia na EAD nenhuma espécie de núcleo político.

ARACY BALABANIAN: — Bandidos! Bandidos! Pelo que me recordo não havia nenhuma proposta concreta por trás daquilo. As pessoas não estavam propondo nenhuma escola nova. Foi um gesto absurdo e inconseqüente.

GABRIELA RABELO: — Foi um desejo legítimo de participar como cidadãos que éramos de um momento difícil da vida do país.

BLANDINA BIBAS: — Respeito muito Dr. Alfredo por tudo quanto fez pelo teatro em São Paulo. Sei os sacrifícios que fez para manter a Escola. Mas nós também amávamos a EAD, tanto quanto ele. Afinal, nós é que mantínhamos aceso o ideal dele.

DILMA DE MELO: — Hoje, dezoito anos após o fato, poderia afirmar que os alunos buscavam uma Escola mais em sintonia com o tempo, um teatro mais participante, com métodos, técnicas, textos e propostas mais voltadas para o social e não tanto para o elitizante e o puramente estético.

JEFFERSON DEL RIOS: — Tudo foi feito dentro do maior respeito. Se quiséssemos radicalizar a imagem, diria que queríamos avisar Dr. Alfredo que ia haver uma revolução. Naquele clima de contestação, de confronto entre estudantes e governo, e entre estudantes e a direção das escolas, ele deve ter visto uma contestação de sua autoridade e de sua obra.

RICARDO DE LUCA: — Muita injustiça aconteceu. Mas eu me pergunto: seria possível, hoje, uma escola de arte com base apenas na personalidade, perseverança, idealismo e dinheiro, apenas de uma pessoa? É apenas um questionamento.

DIONÍSIO AMADI: — Foi uma traição, por parte de algumas pessoas a quem ele prezava muito. Um enorme desrespeito a esse homem que criou do nada e carregou a EAD nos ombros por vinte anos às suas expensas, lutando com extrema dificuldade. Uma enorme injustiça!

MARIA YUMA: — Se todos os estudantes estavam se mobilizando, por que não a EAD?

WALTER CRUZ: — Era um movimento de contestação internacional. O que se passou na Escola foi um tímido reflexo disso tudo.

ANALY ÁLVAREZ: — A insatisfação começou a se alastrar (...) Queríamos melhores condições, aulas mais condizentes com a nossa realidade teatral, professores mais atualizados, discussões sobre o momento político que estávamos atravessando etc. E tudo culminou, infelizmente, com a saída do Mestre.

JANDIRA MARTINI: — A coincidência de *Roda viva* com a 'ocupação' da Escola, para mim, explica tudo. Era a última cartada contra a ditadura. E, de repente, não se podia ver ditadura em lugar nenhum. E Dr. Alfredo, para aquela gente, naquele momento, representava a ditadura. Aquele 'estatuto' que havia na Escola, que nunca incomodou ninguém, de repente virou um cavalo de batalha. Pessoas que tinham estudado ou ensinado lá, pela impotência de lutar contra o que queriam, começaram a arrasar tudo. Gente de lá de dentro — pessoas que davam aulas lá, que eram ligadas a Dr. Alfredo, até mesmo por compromissos de ordem social, puseram-se a falar mal da EAD dentro da própria Escola! De repente se criou um tipo de tribuna livre. Cada um podia dizer o que bem achasse. A Escola que pertencia a ele (Dr. Alfredo) de repente virou um bordel em que as pessoas entravam e diziam o que queriam sobre cultura e teatro. A Escola estava realmente defasada em relação ao teatro moderno, mas não foi essa a razão do movimento.

RUTHINÉA DE MORAES: — Fui procurada para assinar um abaixo-assinado, pedindo a saída de Dr. Alfredo para que a Escola pudesse crescer (...) Quebrei paus homéricos com a turma. Era a mesma turma da Faculdade de Filosofia. E aquilo tudo fazia parte de um movimento de contestação, do qual eu participava ativamente. Mas não me posicionaria de forma alguma contra Dr. Alfredo e contra a EAD.

A. C. JANUZELLI: — Eu ainda estava muito verde para poder entender direito o que estava se passando, mas hoje tudo me parece claro. Com todas as mudanças que estavam acontecendo, uma pedagogia paternalista dificilmente teria condições de sobreviver se não se reciclasse. O clima político-social foi um fermento a mais, mas a origem está também num questionamento da própria estrutura escolar global, que anos antes já vinha ganhando impulso.

JEFFERSON DEL RIOS: — A EAD era realmente um mundo à parte. Na virada dos anos 1960, o Brasil se arrebatando e, às seis horas da tarde, um mecenaz se permitia oferecer uma sopa aos seus alunos.

O ESPÍRITO DA EAD

IMZ: — Mas esse mundo à parte tinha um espírito, não?

ARMANDO PASCOAL: — Eu nem saberia definir esse espírito. Parece até entidade espiritual. Só sei que baixa em mim o tempo inteiro. Penso na EAD e no Dr. Alfredo todos os dias. Isso até me impressiona, porque, afinal de contas, eu faço parte da primeira turma. Quase quarenta anos! Acho que já deveria ter superado uma coisa dessas!

RUTHINÉA DE MORAES: — A magia e o senso de humor de Dr. Alfredo fizeram o espírito da Escola. O espírito da Escola era Alfredo Mesquita, meu pai.

ARACY BALABANIAN: — Como definir esse espírito? A EAD era um exercício permanente para um futuro ritual que exerceríamos. Tínhamos até prêmio de frequência... uns modestos livrinhos de pintura, que ganhávamos na festa do final do ano.

RUTHINÉA DE MORAES: — Tive pneumonia e não faltei um dia durante o curso. E foi essa disciplina que levei para o teatro profissional. Fiz **Navalha na carne**, dois anos e meio. E cada dia achava uma motivação diferente.

ARACY BALABANIAN: — É o que eu digo. Além do aprendizado específico do teatro, Dr. Alfredo comandava uma espécie de exercício para um comportamento futuro na profissão. O incentivo à frequência era um treino de continuidade e perseverança, da mesma forma que aquela proibição de nos exibirmos fora. Aluno da Escola não larga espetáculo, a não ser em casos extremos. Não pedimos substituição e muito menos chegamos atrasados.

EDGARD G. ARANHA: — É o envolvimento, o amor que a gente sente pelo trabalho que está fazendo. É o respeito a si mesma e aos outros. De repente, numa Companhia surge esse espírito. Então tudo se torna melhor.

RICARDO DE LUCA: — O espírito da EAD para mim é o Homem. É o homem lúcido, que vê o final do caminho e para lá se dirige. Nessa caminhada ele é coerente e incoerente, agressivo e terno, horrível e grandioso. Uma pessoa simboliza tudo isso: Alfredo Mesquita. Como fazer alguém entender a sopa comunitária tomada com os colegas, o doce de leite, o café antes das aulas?

ALBERTO GUZIK: — Enquanto a ditadura impunha ao país seu baile sinistro, a instituição de Alfredo Mesquita era um exercício vivo de democracia. Conviviam, lado a lado, professores e alunos, radicais extremados e convictos moderados, vanguardistas irrefreáveis e conservadores agressivos. Todos interagiam com notável equilíbrio. O ecossistema alimentado por Dr. Alfredo abria esse espaço para os proponentes de Brecht e Stanislavski, do experimentalismo e do racionalismo. Fosse o que fosse, se era teatro merecia ser estudado e trabalhado.

GABRIELA RABELO: — Estávamos ali porque queríamos, porque gostávamos. Suportávamos mesmo um abuso de autoridade da parte de alguns professores (Maria José de Carvalho e Mylène Pacheco, por exemplo, cujos métodos, exercícios e opiniões eram inquestionáveis) como parte de um caminho que deveríamos percorrer. A paixão e o amor ao trabalho eram maiores do que tudo.

LÚCIA MELO: — No meu tempo, quando a Escola estava ainda na Rua Maranhão, nos fins de semana, as chaves eram deixadas na bomba de gasolina que ficava em frente. Às vezes se extraviavam. Não tínhamos dúvida: escalávamos as grades de ferro e lá íamos para o teatrinho ou para as salas espelhadas, em pulos e sons, para o desespero da vizinhança.

J. J. POMPEO: — Existia um espírito, que é difícil definir. Só sei que éramos uma família, isso é que é a verdade. Havia um grande orgulho em dizer: “Sou da EAD”. Dr. Alfredo conseguiu dar um **status** à profissão. O teatro deixou de ser aquela profissão de boêmios.

FLORAMY PINHEIRO: — Era uma família. **Somos** uma família, com as conveniências e inconveniências de uma família.

ANA MARIA C. LEITE: — É nós nos acompanhamos sempre, em momentos alegres ou tristes. Isso foi recentemente comprovado.

YARA AMARAL: — É a família que você elegeu.

SILNEI SIQUEIRA: — O espírito da EAD existiu e ainda existe. Eu fazia a Faculdade de Direito e a Escola ao mesmo tempo. Dos duzentos alunos que foram meus colegas guardei o nome de uns dois ou três. Dos oito que se formaram comigo na EAD, em 1961, não só sei o nome, como me lembro de cada um deles, particularmente. Não esqueço nunca de nenhum deles.

YARA AMARAL: — É uma relação forte que perdura. A minha relação com Cristina Pereira em cena, hoje, é uma relação de profunda confiança. Ela acredita em mim e eu acredito muito nela. Em nenhum momento vou impedi-la de crescer, nem ela a mim. Vamos crescer juntas. É a tal história da tribo. Eu trabalhei em 1980 ou 1981, com Léo Vilar, que é um ator premiadíssimo, e eu sentia isso nele também. Uma lisura muito grande com o parceiro.

JEFFERSON DEL RIOS: — Gostávamos do ambiente porque nos sentíamos protegidos. Era, na verdade, um grande encontro e um grande agasalho. Pessoas de uma fragilidade psicológica evidente, com uma vida difícil (algumas até acabaram tragicamente, como é do nosso conhecimento), tiveram ali algumas pequenas possibilidades de encontros e de realizações. E a prova de que a EAD perdura em minha vida é que antes de vir para cá tive o trabalho de procurar entre as minhas coisas (...) passados quase vinte anos (...) minha carteirinha de estudante, de 1967, assinada por Dr. Alfredo.

ELIANE GIARDINI: — Não saberia definir bem o que seria esse espírito. Ele ainda estava lá, quando chegamos na cidade Universitária. Amores violentos? Ódios violentos? Tudo se alternando? Seria esse o espírito desses três anos? Como se fosse um período de ensaio prolongado. Um envolvimento absoluto.

ILKA M. ZANOTTO: — Havia também um lado de osmose, da convivência com pessoas.

JEFFERSON DEL RIOS: — Lembro-me de um dia, no meio de um ensaio, todo mundo paralisado de medo e emoção, porque se percebera, na penumbra do teatrinho, que Cacilda Becker tinha entrado e sentado ali. Aquela que era nosso modelo de atriz estava sentada ali.

ILKA M. ZANOTTO: — Isso eu também senti, vendo Patrícia Galvão, Pagu, no dia em que ela esteve lá.

ARACY BALABANIAN: — Mas tarde, Patrícia freqüentou como ouvinte o curso de dramaturgia.

TERESA DE ALMEIDA: — Deixou para a Escola todos os seus livros. Dr. Alfredo mandou fazer uma placa e colocou na porta: Biblioteca Patrícia Galvão. Quando ela morreu, estávamos fazendo exames no Teatro Leopoldo Fróes. Antes de começar o espetáculo, atores e público fizeram um minuto de silêncio.

ILKA M. ZANOTTO: — Era considerada a maior amiga da Escola.

ANA MARIA C. LEITE: — É... Éramos tão felizes e nem sabíamos...

ILKA M. ZANOTTO: — O pior é que sabíamos, sim.

IARA BICHARA: — Também guardo até hoje a carteirinha da Escola. Foi lá meu melhor tempo. Lá conheci o Luiz, com quem me casei e tive uma filha, que hoje está com dezesseis anos e que faz teatro desde os três anos de idade.

BRI FIOCCA: — Era tudo meio misturado, não? Havia uma certa competição, ao lado de uma grande camaradagem. Era um clima de escola de interior, mas entre seus professores havia expoentes da intelectualidade. Havia liberdade para errar, mas um certo ar de repressão, que não sei bem de onde vinha.

NEY LATORRACA: — Era tudo muito engraçado. Dr. Alfredo virando padrinho de tudo quanto era filho de aluno. A presença de algumas figuras fantásticas como o João Sabiá, um verdadeiro maquinista, tentando produzir cenários com tábuas e sarrafos velhos. Lá, já estávamos num espetáculo com começo, meio e fim. Era uma coisa diabolicamente saudável, até nas folgas, quando ele nos levava para a fazenda, em Louveira. A gente fazia representação à beira da piscina, para soltar a voz. Tudo envolvia teatro.

PAULO BETTI: — Minha vontade era chegar o mais cedo possível à escola. Morria de inveja de quem podia ir à tarde.

ISA KOPELMAN: — O importante da EAD é que ela não estava informando, ela estava formando. Informar é fácil, todo mundo faz isso. Mas formar, transmitir aquela paixão, aquele espírito, aquela ética, isso é que foi importantíssimo para todos nós. Minha expressão hoje no teatro ainda vem impregnada desse amor, desse entusiasmo, o mesmo de tantos anos atrás, quando estava começando, no primeiro ano do curso.

A EAD E OS ALUNOS

IMZ: — E o que significou a EAD na vida de vocês?

MARIA DO CARMO BAUER: — Uma espécie de olhos para que eu pudesse ver o mundo. Uma grande janela que se abriu para um universo que eu, na minha cidade do interior, pressentia, mas que me era totalmente desconhecido.

CÂNDIDA TEIXEIRA: — Foi o lugar onde aprendi a conhecer, a entender e a aceitar todo tipo de pessoa.

EDUARDO WADDINGTON: — A possibilidade de uma formação sistemática, um ambiente sério e de extremo respeito pela atividade desenvolvida e pela dignidade e valores humanos de cada um. Enfim, um retorno à vida da qual me achava excluído.

ROBERTO AZEVEDO: — Uma lição para toda a vida.

LÚCIA MELO: — Posso citar Fernando Pessoa? “Um ponto de referência de quem sou”.

CELSO NUNES: — Um encontro comigo mesmo, com o teatro, com a minha profissão.

GABRIELA RABELO: — Meus primeiros passos estão ligados à EAD e à escola de Belo Horizonte. Na EAD conheci meu primeiro amor, tive meu primeiro homem. A disciplina e a seriedade, que trazia de minha formação, encontraram lugar para se solidificarem.

ESTHER GÔES: — A EAD significou para mim a experiência da criação artística. Foi uma espécie de ‘atear fogo às vestes’, porque seu instrumento é você mesmo, é a sua própria emoção. Você idealiza aquilo e, depois, quando você experimenta, tudo se mistura em você. Parece um milagre acontecendo, alguma coisa que se transforma, se transmuta.

PAULO HESSE: — A Escola foi o período mais importante de minha vida. O descobrimento, a conscientização, o encontrar-se. É uma fase da qual tenho saudades e não quero de forma alguma esquecê-la.

MARIA YUMA: — Foi o período mais agradável, mais alegre de minha vida e que me deu a feliz noção de individualidade liberta, mas responsável, comunitária. Só tenho que agradecer o tempo que lá vivi.

WALTER CRUZ: — A segurança profissional. Se foi importante para a minha vida profissional, para a minha vida pessoal foi muito mais ainda. Representa o momento exato em que cheguei mais próximo de mim mesmo.

RUTHINÉA DE MORAES: — O que foi a EAD na minha vida? Uma abertura total. Descobri tanta coisa, inclusive meu rosto, meu interior. Além do mais, a Escola despertou em mim uma vontade de conhecimento. Li muito, fiz muita coisa. Escrevi textos, dirigi, atuei em espetáculos de colegas, fiz cenário, luz, fiz tudo. Transferi um amor filial para Dr. Alfredo, porque perdi meu pai muito cedo. Sentia o amor dos colegas, o amor do Pompêo e do... pai. Daí a felicidade completa. Quando soube que Dr. Alfredo largou a Escola me senti órfã. Porque lá naquele prédio onde eu quase não ia mais, residia a minha segurança. Perdi meu referencial.

CECÍLIA MACIEL: — A EAD significa a minha formação. Foi lá que conheci o Umberto, que é meu marido e que vive teatro comigo. Em tudo que fazemos há uma referência a Dr. Alfredo, nosso amigo e padrinho de casamento.

JANDIRA MARTINI: — Para mim foi uma mudança radical de vida. Eu nunca havia pensado em ser atriz. Na EAD mudei completamente, porque comecei a achar que teria possibilidades de fazer teatro. Passei então a viver e a pensar diferentemente, com valores completamente diversos dos que tinha até então.

GERALDO MATEOS: — Uma lição de relacionamento. Sei mandar porque sei obedecer. O contato que tive com meus colegas de profissões e escalas sociais tão diversas me possibilitou esse posicionamento. Despertou também em mim certa inquietude e aprendi a me dedicar de verdade a tudo que faço.

CÉLIA OLGA: — A Escola para mim é aquele casarão da Tiradentes, com um lustre imenso, o pátio interno cheio de pombos e onde pela primeira vez interpretei uma personagem. Salas imensas e Dr. Alfredo nos ensinando a andar, a cair e a tornar possível a doçura da Julieta.

VICENTE DE LUCA: É a mudança de minha vida. Já nem consigo mais ver aquele bancário que se dirigia toda a noite para o velho prédio. Em seu lugar encontro uma coisa gostosa de ser pensada. E encontro a aventura, a experiência, o sentimento de lutar por aquilo em que acredito.

PAULO BETTI — A EAD foi responsável pela nossa formação. E uma formação sólida. A gente pode até não ser bom ator, mas garanto que todos nós conhecemos a fundo a nossa profissão. Às vezes, nos elencos das novelas, a gente está no meio dos melhores atores do país. Mas a gente consegue conversar, falar, dar opiniões.

GERALDO MATEOS: — A EAD para mim? É a marca da minha vida.

CRISTINA PEREIRA: — Não sei se vou sair muito da pergunta, mas gostaria de contar uma história: no colégio das freiras eu tomei parte numa encenação de "Vozes d'África", de Castro Alves. Minha personagem ficava lá no fundo, não falava nada, quase ninguém via e, numa determinada hora, ela se atirava no

chão. Eu gostava daquilo, de ficar escondida, de me atirar no chão e ficar deitada uma porção de tempo no chão do palco. Presentia a importância daquilo. Quando cheguei na Escola, eu vinha meio que um embrião dessa coisa de estar lá escondida. A EAD me tirou desse embrião, me colocou de frente, mas também me mostrou a importância de uma única fala ou do silêncio. Aprendi a gostar do que faço. Nunca fui protagonista, mas acho que isso não tem muita importância. Ontem mesmo, lá no Teatro dos Quatro, onde estou agora, fiquei uma porção de tempo olhando o urdimento e pensei comigo mesma: "Como eu gosto disto!"

Depoimentos integrais de alunos

Geraldo Mateos
Maria Lysia Corrêa de Araújo
Entrevista com Jefferson del Rios
Entrevista com os atores Sylvio Zilber e
Umberto Magnani

Depoimento de GERALDO MATEOS
Rio de Janeiro, outubro de 1986

Tudo começou com o famoso e conhecido anúncio da abertura das inscrições para os exames de uma Escola de Arte Dramática de São Paulo. Assisti à conferência de Pascoal (Carlos Magno) e me inscrevi na escola. E, baseadas nesta conferência, muitas das pessoas entraram. Pelo que eu me lembro, grande parte dos meus colegas talvez nunca tivesse ido ao teatro. O que os fez um pouco ingressarem numa escola foi esta palestra e a busca de uma profissão um pouco desconhecida. Não era a busca da fama, como ocorre hoje, nem do estrelato; era uma profissão estranha, desconhecida. A grande maioria deles tinha sua atividade profissional — comércio, indústria ou artesanato, mas estava buscando. É como se perguntassem: "O que é que é isso?", "Como é isso?", "Que diabo, isso se ensina?".

Existiu na Escola, durante algum tempo, uma grande falta de programação. "O que é que vai ter amanhã? O que o professor de história vai dar? O que o professor de mímica vai dar? E o professor de dicção? Que tarefa nós temos para executar?". Não sabíamos, e tenho certeza absoluta de que os professores também não, porque não vinham de uma escola ou de uma organização de ensino. Não havia reuniões para dizer: "Escutem, vamos estabelecer qual é o programa desse mês ou desse semestre, o que vamos dar para os alunos". O único que tinha isto mais ou menos estabelecido, e até mais fácil de entender — nada de muito rígido, porém — era o Dr. Décio de Almeida Prado, porque dava história do teatro, cuja natural cronologia lhe permitia organizar. "Por onde eu começo? Não posso começar pelo teatro moderno, eu tenho que começar pelo..." A rigor, todos os outros professores — o próprio Dr. Alfredo Mesquita, dona Chinita, dona Vera, o professor de português, o professor Contier, de francês — se preparavam baseados na necessidade, no contato com os alunos, não havia aquele formalismo. E isso ajudou muito. Contribuiu sobretudo para a nossa permanência e a nossa continuidade na Escola. A aula tinha 40, 50 minutos ou uma hora. Isso era respeitado como em toda escola, mas o conteúdo da aula era totalmente livre. Depois de algum tempo o curso foi se organizando, até mesmo por necessidade da Escola, e crescendo. Quando passou do primeiro para o segundo ano foi aquele Deus nos acuda. "Como é que começa o segundo ano? Aonde acabou o primeiro? Mas como é o segundo ano de uma escola de teatro?" Ninguém tinha isto programado. O Dr. Alfredo conhecia por leitura e por ter visto como funcionava na França, mas não acredito que tenha trazido ou copiado qualquer coisa do exterior. Ele sabia da necessidade de formação do corpo e da voz, do trabalho de interpretação etc., mas tudo ainda embrionário. Havia muitas dúvidas. Por exemplo: onde começa a interpretação? Vamos começar pelo clássico, pelo moderno? Tanto que, de repente, era uma mistura incrível. Nos próprios exames de fim de ano havia essa mistura, buscando textos que se aproximassem... E abordava-se tanto o clássico quanto o moderno ou o contemporâneo. Não havia uma coisa estabelecida. Acredito até que pudesse constar no diário de algum professor: "Ontem eu falei sobre isso, disse aquilo, trabalhei com os alunos naquele outro assunto". A própria dona Vera Janacopoulos era assim. Suas aulas eram inteiramente livres, e não havia essa história: "Bom, nós hoje vamos procurar afinação de voz". Eu nunca ouvi isso. Chamava um aluno e dizia: "Leia isso aqui, procure cantar aquilo; agora cante um pouco mais grosso, fale um pouco mais fino". De uma simpatia, uma vitalidade e uma simplicidade que cativava; ninguém tinha receio de fazer nada daquilo, era uma coisa de improvisação dela. Tinha um conhecimento profundíssimo da atividade de cantora e não queria transformar ninguém em cantor. Os exercícios de respiração dela eram maravilhosos. Fazia aquelas coisas no piano... Eram aulas muito alegres e sem nenhum programa. E o Dr. Alfredo participava muitas vezes. Ele entrava na sala, via e pedia: "Vera, por favor, procure fazer um pouco mais de exercícios de respiração porque eu sinto que eles têm dificuldade, não sabem respirar". Então, ela dizia: "Bom, vamos ver como é que se respira". Era uma coisa improvisada na hora. Uma das coisas que eu me lembro muito, por exemplo, na Escola, é que as aulas para

nós eram sempre insuficientes: o nosso turno diário era pequeno. Dar três ou quatro aulas por noite, comprimidas num horário curto, resultava que ao término de cada aula sempre faltava alguma coisa. Mesmo na classe da professora Chinita, em que tínhamos de vestir malha, calçar sapatilha e acabávamos transpirando. No início as pessoas não gostavam, mas depois começaram a entender a necessidade daquilo porque se deram conta de que na hora de chegar à aula do Dr. Alfredo aquele exercício tinha dado resultado. Ajudava na gesticulação. Ela era uma professora de balé tentando adaptar aquelas coisas a um ensino de pessoas que pretendiam ser atores algum dia. Era uma forma maravilhosamente desordenada. Acredito que se tivesse sido ordenada não teria acontecido o que aconteceu e os resultados seriam outros.

Por que nasceu a esgrima? Foi uma decisão do Dr. Alfredo, da Chinita, do Dr. Décio? Não. Foi uma necessidade que se apresentou de repente: "Olha, é preciso ensinar posicionamentos... Quem pode ensinar esse tipo de coisa? É um professor de ginástica?"

A esgrima exige concentração e atenção, qualidades necessárias a um ator. A escola funcionava muito em termos do chamado relacionamento. Ou seja, não precisava haver as chamadas reuniões de professores, em que cada um dizia ao outro o que estava fazendo. Os próprios alunos se incumbiam disso. Por exemplo, a atenção e a concentração que você precisava na esgrima era utilizada na outra aula.

Quanto à interpretação, embora o Dr. Alfredo e o Dr. Décio soubessem perfeitamente como ensaiar uma peça com um grupo amador, punha-se na escola o seguinte problema: como ensaiar ou preparar duas pessoas, um rapaz e uma moça, para fazer um diálogo, se eles nunca tinham visto isso na vida? Numa sala de aula durante 50 minutos? Nesse particular o esforço despendido pelo Dr. Alfredo foi maior do que o dos outros ao tentar passar para atores universitários sua experiência de trabalhar com atores amadores, obtendo níveis mais ou menos idênticos. Nessa sala de aula se registravam os desníveis culturais mais incríveis e era total o despreparo das pessoas. Grande parte delas não conhecia o espetáculo teatral. Aquele negócio de falar de costas para o público era a coisa mais comum que podia existir. Até esse primarismo, o Dr. Alfredo teve de enfrentar e com uma paciência monumental. Com explicações e repetições, comunicava-se àqueles alunos, de níveis diversos das maneiras mais diversas. Uns captavam o assunto mais rapidamente do que os outros, e nem sempre eram as pessoas de maior capacidade cultural. Eu me lembro de pessoas que entendiam logo, epidermicamente, o que o Dr. Alfredo dizia, repetindo muito melhor que outras. Era o talento aparecendo. Alguns queriam racionalizar aquele tipo de ensinamento enquanto outros repetiam sem cópia, de uma maneira que a gente se assustava. "Como é que ele consegue fazer aquilo tão depressa? O Dr. Alfredo deu uma explicação sucinta e profunda, ele já conseguiu pegar e eu não". Não havia essa forma de ensinar: "Vamos começar por aqui, depois passamos para cá, a seguir para lá" etc. Essa ordenação não havia. Ela nasceu — logicamente, como é natural — quando terminou a primeira turma no quarto ano. Eu tenho a impressão de que a revisão feita pela escola foi de ano para ano. A terceira turma já pegou tudo mais organizado e preparado. Os desníveis

continuavam os mesmos desde a entrada, mas os ensinamentos já eram mais sistematizados. A vantagem que a escola teve foi a de não mudar professores. Dava gosto ver a dedicação missionária que eles tiveram. Porque se tivessem abandonado... "Mudou a professora Chinita, faltou fulano de tal, mudou cicrano". Ia ser um recomeçar eterno porque nem o Dr. Alfredo nem outro qualquer poderia dizer: "Olha, foi assim também no ano passado". As mesmas pessoas seguiram. Repito: foi muito importante para a escola esse núcleo de professores iniciais ter-se mantido durante algum tempo. Se houvesse variações, modificações (e muitas) não acredito que ela tivesse conseguido o resultado que conquistou.

Eu acho a presença de Cacilda Becker na Escola importantíssima porque ela dividiu tarefas com o Dr. Alfredo. Nós tínhamos um tipo de professor de interpretação, como ele, que possuía experiência de dirigir grupos amadores e de ter visto muito teatro. Cacilda era a experiência completamente diferente, não era diretora, era uma intérprete, uma atriz. Ela trazia a experiência que nós precisávamos ter. A soma dos dois foi muito benéfica. Pena que ela tenha ficado pouco tempo; não foi, inclusive, das professoras mais assíduas e constantes no período em que ficou, por causa de suas outras atividades. Os outros professores tinham atividades particulares menos exaustivas do que Cacilda naquela época.

Lourival Gomes Machado ensinava história da arte. Dava um tipo de aula muito teórica, mais teórica do que a do Dr. Décio. Lourival, pela experiência que tinha e um pouco pela sua seriedade, dava aula como se fosse numa escola mesmo. Organizada. A princípio, não gostei muito, porque ele não era de perguntar: "Vocês estão entendendo?" Não, ele ia seguindo. Depois de algum tempo descobri que era uma fórmula de nos obrigar a acompanhá-lo porque se começasse a parar para dar respostas e explicações a cada um de nós, estaríamos na escola até hoje, devido ao nosso grande desnível.

Já o professor Décio era mais didático. Explicava alguma coisa, olhava para a nossa cara, percebia que não entendíamos bem, explicava de novo, repetia aquilo de uma outra maneira, mais simples. De repente, ele citava uma coisa mais atual, moderna, cotidiana: "Olha, era assim. Na tragédia grega era parecido com o negócio do motorneiro, igualzinho..." Aí, todo mundo entendia. Lourival não. Ia em frente, e sua matéria era uma daquelas em que as pessoas tinham mais dificuldades. Mas era uma técnica dele dar aula. Não é que quisesse dar a entender que estava desinteressado da escola. Ele provinha, como o professor Décio, da Faculdade de Filosofia da USP e quase nos considerava alunos dessa faculdade. Por isso entendo porque as aulas teóricas tiveram peso maior, pelo menos nesses primeiros quatro ou cinco anos... Propositadamente maior. Era uma constante do Dr. Alfredo, uma fixação. Ele sempre dizia (e continua dizendo) que a escola não dá talento a ninguém, ali não se aprende talento, ou você tem ou você não tem. O objetivo principal era tentar aperfeiçoar o talento que a pessoa já tinha. Aliás, ele insistia que as aulas de história do teatro eram muito mais importantes do que as de interpretação, mímica, dicção. Houve gente que foi aprovada em interpretação e reprovada em história do teatro, não passando de ano. Podia fazer um exame brilhante no final do ano e, se não passasse em história, ficava reprovado.

Em francês ele pedia a Contier um pouco mais de complacência, mas em português e história, não. Era taxativo: "Vocês não precisam saber português e história do teatro para serem atores e ter talento, mas para freqüentarem a escola e saírem bem dela têm que saber pelo menos isso. Atores existem em quantidade e vão continuar existindo. A nossa tarefa é aperfeiçoar esta profissão, esta atividade artística". Ele deu inicialmente sempre peso maior para a parte teórica.

.....

Muita gente perguntava como veio parar Beckett no Brasil, referindo-se a uma das montagens mais famosas da EAD. A Escola tinha o objetivo também, de incentivar aquilo que hoje chamamos teatro alternativo ou experimental. Essa era uma de suas finalidades. O Dr. Alfredo, a partir de um determinado momento, sentiu a necessidade de expor a público um trabalho não dele, mas da Escola, inclusive para que — isso é opinião pessoal minha — pudesse ter um parâmetro um pouco mais aberto. Porque não adiantava nada o Dr. Décio ver o nosso trabalho, ou a professora de português, ou dona Vera, dona Chinita ou dona Madalena e dizerem: "Está bom! Eram todos nossos professores, sabiam das nossas virtudes e dos nossos defeitos. Num determinado momento, o próprio exame público, que ele disse ter visto lá fora, era uma maneira de expor o trabalho a uma comunidade maior, a um universo maior para receber inclusive de volta um tipo de crítica. Houve muitas objeções inclusive de críticos — que eu não sei se ainda estão vivos — questionando a existência da Escola, seu método de ensino e o sistema que estava adotando. Alguns porque não tinham sido convidados, outros porque não faziam parte do círculo de conhecimentos do Dr. Alfredo, terceiros porque não estavam dentro da orientação que ele pretendia dar. Não é que não tivesse capacidade, mas (...) Num determinado momento o Dr. Alfredo resolveu expor um pouco mais isto — e fora dos exames. Quando ele começou a sentir que o Teatro Brasileiro de Comédia e as outras organizações teatrais de São Paulo na época estavam se orientando para o lado comercial (uma necessidade de sobrevivência) ele começou — com sua experiência e cultura — a ver que ninguém no Brasil se preocupava em descobrir os novos valores que estavam aparecendo. O Teatro Brasileiro de Comédia não podia fazer um Brecht como ele fez, e na época em que o fez. Foi a primeira vez que se montou esse autor no Brasil. Fomos para Curitiba com **A exceção e a regra**. Curiosamente fomos parar num clube alemão, porque não havia maior disponibilidade de teatro, e ele disse: "Talvez esse público entenda mais a mensagem desse autor". E assim também nasceu Beckett. Ele se apaixonou pelo texto e a dramaturgia de Beckett, e chegou até a tentar que grupos amadores — havia dois naquele momento — também o montassem. E esperou. Como não o fizemos, resolveu fazer na Escola como atividade extra-curricular. Não era uma atividade obrigatória. Tanto que demoramos dois anos e pouco fazendo, fizemos duas vezes. O primeiro grupo da EAD que fez Beckett não chegou a se apresentar. Ele não conseguiu terminar o trabalho e não houve o espetáculo.

Eu fiz parte dos dois grupos da EAD e posso dizer: aquele tipo de atividade é que passou a faltar à Escola. Mesmo que não fosse com essa categoria de autores de vanguarda. Aliás, essa foi a forma — e um dia vai se dar valor à escola também por isso — que o Dr. Alfredo encontrou para não fazer uma comédia comum que o TBC poderia montar muito melhor do que uma escola ou um grupo amador. Então, ele foi buscar uma coisa desconhecida para aquele público e que exigisse de nós, como exigiu, um trabalho extraordinário do ponto de vista da dissecação da obra e do exercício corporal. Sem nenhuma preocupação maior de orientar... A razão pela qual o trabalho demorou tanto foi um pouco isso. Ele não disse: "A personagem aqui é esta e você vai chegar a isto daqui a três ou seis meses ou daqui a um ano". Eu me lembro muito. Corinaldi esteve no Brasil há uns dois ou três anos e recordou isso: "Como é o personagem ou que personagem você vai descobrir". E até o final (após o espetáculo): "Dr. Alfredo, é isso ou não é isso?" — "Eu não sei, você é que sabe. Você acha que é isso?" Entende? A resposta nunca chegou... Nunca mais vi, em todas as minhas atividades artísticas e administrativas de teatro, em meio às pessoas com quem atuei esse tipo de trabalho. Ou seja, até hoje o Dr. Alfredo não nos disse se era aquilo o que ele esperava como resultado de cada um de nós naquele trabalho. "Não sou eu que vou ter que responder". Nós perguntávamos: "É o público?" E ele: "Não, é você que tem que responder". A única coisa que ele pedia é que não houvesse mais inovações ou interpretação diferente daquela a que a gente tinha chegado. Quer dizer, as variações e as improvisações só poderiam existir dentro dos nossos limites. "Bom, hoje eu vou fazer o personagem desse jeito" — "Não, você vai fazer dentro dessa linha". E nós e o espetáculo fomos nos aperfeiçoando.

Ziembinski foi uma das pessoas que mais se apaixonou por essa montagem. Ele pediu ao Dr. Alfredo: "Se o espetáculo vier ao Rio (ele fez muita força para apresentá-lo numa segunda-feira no Ginástico) eu quero fazer a luz". E o Dr. Alfredo: "Certo, mas não quero nenhum exibicionismo de iluminação!" E ele: "Claro, não vou mexer no seu espetáculo. Quero apenas ajudar na luz, porque notei que em São Paulo não tinha recursos. Quero ajudar a passar esse texto um pouco mais através de poucas coisas". Ziembinski pôs um vermelho incrível no espetáculo e o Dr. Alfredo concordou inteiramente: "Faltava isto. Isso vai ajudar". Nós nos sentimos muito melhor. Eu, por exemplo, me senti. Como trabalhei como ator e ajudei o Dr. Alfredo como assistente de direção, posso testemunhar que foi um trabalho que eu não vi mais igual. Nem no teatro de segunda-feira que a Companhia de Tônia Carrero (Adolfo Celli e Paulo Autran) fez no Rio com esse mesmo espírito. Celli, quando fez o chamado Teatro de Segunda-feira, no Rio, sempre com autores de vanguarda, se baseou naquilo. Ele me dizia: "Eu quero ver se sigo aquilo que vocês faziam na Escola com o Dr. Alfredo. A gente faz teatro a semana inteira para ganhar dinheiro e nas segundas-feiras chama atores de outras companhias para fazer algo diferente". E fizemos alguns espetáculos juntos.

Embora não se falasse ainda em laboratório, nós fizemos um que foi dos mais prolongados que eu conheço. Trabalhamos cerca de ano e meio nele, intensamente, na Escola e fora dela. Havia uma preocupação nossa, de

Corinaldi, de Eduardo Waddington, de Luiz Eugênio Barcelos e de Alceu Nunes, no sentido de realizar algo sério. Um dos textos que eu guardei na minha vida com mais carinho, de todos os que participei, foi **Esperando Godot**. Era um trabalho de muita dedicação pessoal, particular e depois coletiva. Foi feito praticamente fora das salas de aula. Eram onze horas da noite, onze e meia, num sábado, e alguém gritava: "Vamos ensaiar!". O próprio Luiz Eugênio Barcelos, que não era muito dedicado à escola embora com grande capacidade teórica, se revelava dos mais interessados na parte prática. Ele não gostava muito das aulas de interpretação porque aí não se dava tão bem.

No **Esperando Godot** ele dizia: "Mas como? Não vai ter ensaio? Só vai começar às onze horas? Não dá para começar antes? Então, a gente sai para tomar café e volta antes do Dr. Alfredo."

Havia uma entrega muito grande a isso, embora fosse um trabalho muito pouco documentado e muito pouco assistido. É uma pena porque talvez daí tivesse se desenvolvido um trabalho de laboratório. Partimos da leitura do Dr. Alfredo mesmo. Eu tenho a impressão que o Dr. Alfredo leu apenas uma vez e, a partir daí, começamos a ler o texto. E às perguntas clássicas, desde a leitura do texto — "Está bom? É isso?" — não havia resposta. Mas de repente a gente sentia... O outro lendo... Alguém dizia: "Puxa vida, aquilo que ele está dizendo ali agora está me passando". E a gente sentia no Dr. Alfredo que ele queria isso. Era o verdadeiro laboratório mesmo, apenas a coisa da orientação, de repente ele provocava alguma coisa, não corrigia uma fala: "Você está entendendo o que está falando?". — "Não senhor, eu li sem entender". "Então, por favor, pense um bocadinho, leia sem voz, leia para você e depois leia para nós outra vez. Agora, leia procurando entender como você quiser, como você achar, o que está escrito aí". "Mas Dr. Alfredo, o que o autor quis dizer?". "Não sei, eu não conheço o autor!" Ele repetiu isso muitas vezes: "Eu não conheço o autor e não sei o que ele quer dizer. O que ele quer dizer é o que você entender, o que está aí dentro". E o espetáculo teve, a meu ver, essa virtude, porque principalmente os papéis importantes passaram para o público desde o primeiro momento. Eu tinha uma participação grande e muda; meu texto era relativamente pequeno, mas eu tinha uma presença permanente, física, no palco, o tempo inteiro. Fora Alceu que aparecia e saía, aparecia e saía, eu fui um dos atores mais à vista. Durante todos os ensaios e apresentações, fui espectador e ouvinte como nenhum dos outros. A cada espetáculo, me recordava muitas vezes: "O Dr. Alfredo disse isso uma vez e agora está acontecendo". Terminava e Corinaldi — o mais culto de nós e o mais experiente — dizia: "Hoje eu disse aquela frase do jeito que me pareceu. O que é que você achou?". Eu respondia: "Hoje passou até para mim. Eu ainda não tinha entendido aquilo". Houve muita vibração durante a preparação e a apresentação dos espetáculos. Para o público sempre passou aquele impacto. Só foi intrigante o silêncio do público no primeiro espetáculo e aqui no Rio de Janeiro — onde a gente não conhecia o público, nunca tinha vindo e era terrível para nós. O espetáculo não tinha intervalo, então você não tinha como comentar se o público estava entendendo ou não, se estava gostando ou não. Você dizia o texto, interpretava-o, representava-o e era um silêncio total e absoluto. Não sabíamos se o público estava dormindo ou se ao

terminar aquilo íamos receber uma vaia monumental. Pois veio a grande surpresa: a reação do público foi extraordinária. Até hoje me arrepio um pouco. E a crítica foi muito boa, mesmo por parte daqueles que viam com reserva a Escola.

Por isso é que eu disse que talvez uma das falhas da Escola tenha sido não prosseguir mais intensamente com esse tipo de trabalho experimental — eu não sei dizer quais seriam os motivos pelos quais não foi possível continuar isso. **Esperando Godot** deu uma demonstração da capacidade da Escola. Para o Dr. Alfredo, inclusive, foi uma consagração as pessoas dizerem: “Espere aí, este homem não é professor ou diretor de escola, nem diretor de um grupo amador. Esse tipo de interpretação dado a um texto como este demonstra que ele é um senhor diretor”. A razão pela qual Ziembinski se apaixonou pela coisa.

Nós chegamos ao ensaio geral de **Godot** sabendo exatamente o que cada um ia usar em termos de roupa, mas não tínhamos noção de maquilagem. A minha maquilagem, inclusive, foi feita com tinta usada para pintar as paredes do TBC. Eu estava me maquilando quando o Dr. Alfredo passou na porta do camarim, lá embaixo do TBC, e me perguntou: “O que é que você vai fazer nos braços e nas mãos?” Eu disse: “Não sei!” — “Você tem que fazer alguma coisa...” — “Mas vou fazer o quê?” — “O que você achar que tem que fazer”. Tinha umas latas de tinta... Ziembinski estava lá para nos ajudar. Ele gostava muito de maquilagem. Vítor Merinoff também estava. Ele é uma das pessoas de que me lembro muito. Vive nos Estados Unidos e a cada vez que vem ao Brasil recorda muito de **Godot**. Marcou para ele também. Então eu fui a Vítor e disse: “Como é que eu vou fazer essa maquilagem? O Dr. Alfredo não me disse nada e eu não sei bem como fazer”. — “Para Eduardo eu fiz um negócio assim, acentuei um pouco a sombrancelha, mas para você eu não sei o que fazer!” Aí eu peguei aquela lata de tinta marrom e comecei a sujar o braço. O Dr. Alfredo passou e disse: “É isso, continue”. Usei em cima da roupa. no pé e no rosto como maquilagem.

.....

Outra experiência marcante na Escola foi a encenação de **O escriturário**, adaptação de um conto de Melville, sob a direção de Luís de Lima. O ter apanhado aquilo de um conto, transformado em espetáculo de mímica, era uma coisa que uma companhia profissional jamais poderia ousar fazer. Só mesmo a Escola. E uma mente, uma cabeça, uma visão (Dr. Alfredo) é que permitia aquele tipo de coisa. “Isto dá espetáculo, permite que se apresente alguma coisa de novo, não comercial e altamente artística”. O espetáculo teve essa característica. Não porque eu tenha participado dele. Essa parte de interpretação foi um pouco mecânica. Os sentimentos eram muito difíceis de passar, ainda mais naquele auditório. Foi emocionante ver nascer um tipo de espetáculo igual àquele num país como o nosso — onde a gente não tinha tradição — a partir da aula de mímica. Luís de Lima veio substituindo Chinita nessa cadeira. Ele dava aulas de mímica dentro da formação que tinha de Marceau, fazendo exercícios escolares e coisas semelhantes. De repente: “Que-ro fazer um espetáculo desses”. E o Dr. Alfredo: “Vai fazer”.

A Escola realizou alguns espetáculos fora de São Paulo: Recife, Salvador, Curitiba. Ao fazer essas viagens, o Dr. Alfredo sentiu a importância de que os alunos se soltassem das suas famílias, convivessem durante quinze ou vinte dias juntos, sentissem como era a sociedade do teatro. Eu me lembro, como se fosse hoje, de nossa ida à Bahia. Eu segui antes para a fase de preparação. O Dr. Alfredo apresentou a Escola ao governador do estado no palácio. Ao mesmo tempo em que nos apresentávamos em teatro, ganhando excepcional receptividade oficial e crítica, ele nos fez ir a lugares "escusos" (entre aspas) de Salvador. Era a história do mestre acompanhando seus discípulos na vida. Cuidava de tudo: a organização do hotel, a disciplina na mesa, a necessidade de ir a um museu etc. Dizia: "Olha, hoje tem recepção no palácio com Otávio Mangabeira". Era a EAD sendo recebida pelo governador. Mas sem exibicionismo. Ao mesmo tempo nos levava à pensão de uma senhora francesa, de "má fama", entre aspas. "Olha, Bahia é isso aqui". Era obrigação. Pernambuco, a mesma coisa. O contato obrigatório com a imprensa e os grupos locais. Nenhuma escola ensina isso. Ele ia pessoalmente. "Olha, amanhã às nove, no teatro..." E todo mundo comparecia. Não tinha essa: "Ah, mas eu quero ir à praia..." Não, ia todo mundo ao teatro. Às vezes dava folga: "Olha, amanhã tem a manhã livre, se você quiser ir à praia é em tal lugar. Ao meio-dia eu quero todo mundo aqui". Não uma disciplina férrea, rígida. Era uma disciplina onde todo mundo sabia que precisava voltar ao meio-dia porque tinha obrigações a fazer. Se eu não estivesse lá estaria sacrificando um colega meu que estava cuidando da roupa, outro que estava cuidando da luz etc. Essa experiência da viagem foi importante.

Independente de encontrar outros públicos e outra crítica, essa convivência durante o tempo das nossas atividades nas férias, para mim, foi uma coisa excepcional. Até hoje continuo aplicando muitas coisas ensinadas na Escola, e não abro. Me perguntam: "Como é que você sabe disso?". — "Aprendi na escola". — "Mas que escola?" — "Escola de Teatro de São Paulo". — "Mas como? Você fez quatro anos?" — "Fiz quatro anos e aprendi muito". — "Mas como é que você vai organizar isso?" — "Assim, assim, assim". — "Por quê?" — "Porque na Escola a gente fazia assim e dava certo. É só mudar nome de aluno para nome de ator e acabou-se. Ponto final". O tipo de convivência e de atividade era o mesmo.

.....

Participei desde o primeiro dia do Teatro de Arena. É uma coisa que guardo com muito carinho. Frequentei-o no sentido do chamado exercício extra-curricular da Escola.

O Teatro de Arena nasceu da cabeça de Zé Renato. Algumas pessoas, mais tarde, disseram que a idéia não era dele. Teria lido ou ouvido em qualquer lugar. Eu tenho certeza que não. Fizemos até uma tese, Dr. Décio, Zé Renato e eu. Aliás, tive pouca participação nessa tese, mas viemos defendê-la num dos primeiros congressos de teatro do Rio de Janeiro. O Dr. Décio foi um dos grandes incentivadores. Ela nasceu de um exercício da Escola e de uma forte inquieta-

ção de Zé Renato. Por aí se vê como o Dr. Alfredo incentivava as coisas. Ele percebeu que Zé Renato não ia ser um bom ator. Zé é uma pessoa muito humilde, de formação cultural totalmente autodidata. Conheço bem a vida dele. Particpei muito do começo, tentando até ajudá-lo. Depois ficamos sócios uma vez, no Teatro de Arena profissional. Mas o Teatro de Arena nasceu de exercício da Escola — Zé Renato vendo como o Dr. Alfredo fazia o trabalho de interpretação conosco, e assistindo teatro. Íamos também bastante ao teatro a partir do momento em que entrávamos na Escola. O Dr. Alfredo fazia escalões e a gente ia assistir às companhias profissionais e até mesmo às estrangeiras. Participamos inclusive com alunos da EAD do *Hamlet* de Pascoal Carlos Magno como figurantes. Precisavam de figurantes e a gente ia lá. Da companhia francesa de Barrault, eu, Zé Renato e Léo fomos figurantes. A inquietação de Zé Renato foi despertada por aquele tipo de teatro, frontal, com uma cortina, com as coisas que apareciam etc. Um dia, na Escola, ele nos convidou, três ou quatro pessoas: "Vocês se dispõem a fazer um exercício comigo?". Zé Renato escrevia e não era mau autor — ele tem uma meia dúzia de peças escritas. Antes de Jorge Andrade começar a escrever, Zé Renato já escrevia, e preocupado com temas sociais também. Eu não tenho certeza se foi um texto dele ou um outro que estávamos estudando na Escola. Ele nos convidou num sábado lá na Escola (já era na Major Diogo): "Eu não quero que vocês digam nada sobre o que eu quero fazer." Perguntei: "Zé, mas o que você quer fazer? É um *show*? — "É um negócio que eu tenho na cabeça, uma experiência." Ele tinha feito algum tipo de trabalho anterior, pessoal, particular e não discutiu com ninguém. Quando fomos lá no sábado, ele disse: "Olha, o que eu quero é o seguinte... Geraldo, me ajude aqui, me ajude aqui Moná, me ajude aqui fulano. Ponham umas cadeiras aqui em volta. Eu quero fazer umas coisas como se fosse círculo. O público fica dessas cadeiras para trás e o palco é aqui". — "Bom, Zé, como é a cortina? Por onde é que a gente entra? Por onde é que a gente sai?". "Entrem por aqui, por ali, entrem por onde vocês quiserem. Eu não estou muito interessado, eu estou preocupado é em ver como é que dá para a gente representar redondo". Me lembro como se fosse hoje. "Como é representar redondo? É ficar virando?" — "É. Você começa a conversar assim, de repente você vai para lá, ela vem para cá. Vamos começar..." E começamos assim. Passamos a fazer esse tipo de coisa e ele sentado ou andando em volta. Ele andando em volta e a gente com o texto na mão lendo. E falou: "Eu acho que esse negócio dá certo. Vou falar com o Dr. Alfredo, quero fazer uma experiência". Eu disse: "Mas o que é que você está querendo fazer?" — "Eu estou tentando conseguir uma forma de tirar toda a parte cenográfica, tudo isso. Quero ver com muita luz e como é que passa a emoção ao lado. Quero que o público acenda um cigarro, que o ator peça ao público um isqueiro, ali do lado, como pedem no palco. É uma forma que eu estou buscando". Assim nasceu a idéia, realizada efetivamente pela primeira vez por nós. E aí foi. Zé procurou o Dr. Alfredo e o Dr. Décio. Este disse: "Olha, o que você está procurando já existe". O Dr. Décio levou um livro para ele: havia teatro de arena em universidade americana. Nós tínhamos um grande amigo na União Cultural Brasil-Estados Unidos, ali na esquina da Rua Major Diogo, a quem o Dr. Décio pediu mais material. Veio

o material. Havia realmente um movimento de teatro de arena em Caracas, Venezuela. Ele trouxe uma revista para Zé Renato, que disse: "É isso que eu quero fazer". E preparou o espetáculo com Tennessee Williams, ensaiado e finalizado dentro da Escola. O primeiro espetáculo do Teatro de Arena. O ensaio foi feito na Major Diogo e depois montado no Museu de Arte Moderna, de onde Lourival era diretor. Ciccilo ficava horrorizado: "Como é que vamos fazer com os quadros nas paredes?". Nós entrando com aquelas luzes e os quadros todos nas paredes, aquelas bandeiras... Eu me lembro como se fosse hoje. Vejo as bandeiras que Adolfo Bloch tem aqui em baixo, na Manchete, e me lembro. Sempre que vou ao museu aqui em baixo, vejo aquele espetáculo do Teatro de Arena. Foi feito numa sala do Museu de Arte Moderna onde havia forte calor. Não tinha arquibancada, não tinha nada. As cadeiras do Museu e outras emprestadas, se pôs ali dentro e se formou o primeiro espetáculo do Teatro de Arena. A recepção do público foi excepcional! A peça era muito bonita e foi dona Ester Mesquita quem traduziu.

.....

Havia um espírito EAD muito forte. Eu não sei se ele ainda existe hoje na Escola — desconheço completamente por estar longe. Ele existiu durante muito tempo. Eu o senti mesmo nos outros alunos que vieram nas turmas seguintes. Posso dizer que é um espírito único em termos das escolas que eu conheci, fossem elas de teatro ou não. Eu lembro muito, como disse no começo, das minhas aulas de balé com Cacilda Becker no instituto em Santos (até hoje lembro onde ficava). Eu lembro do Liceu Coração de Jesus e não recordo de nenhum espírito. Fiz a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, e o famoso espírito acadêmico do Largo de São Francisco eu nunca senti, não sei o que é isso. Estou me referindo às escolas em que estudei. Quando vim para o Rio de Janeiro conheci algumas escolas que existiam aqui e em nenhuma delas — nas que eu estudei — eu senti o espírito que a EAD tinha e deixou em todos nós. É uma marca, não sei mais. Porém, é muito agradável, posso dizer isso. Na minha vida particular, pessoal, independente da profissional, eu me guio muito pelas coisas da escola. Sinto isso também na minha mulher. Sinto na disciplina, na inquietação e na dedicação ao que faz. "Se eu tenho que fazer isso eu faço com muito gosto. Eu vou procurar o lado bom do que eu tenho a fazer". E sempre tem o lado bom. Essa coisa, para mim, é o espírito da EAD. Em tudo que fiz coloquei seus ensinamentos. E fiz coisas das mais variadas que se possa imaginar, menos uma parte chamada técnica eletrônica, com a qual não tenho nenhuma aproximação. Mas ao arregimentar artesãos e outras pessoas, ao dirigir, ao acionar, ao ordenar as coisas, noto que a Escola está presente. Ela me ensinou a nunca mandar. Não sei mandar, embora seja uma pessoa que tenha — e posso dizer isso de boca cheia — a possibilidade de mandar porque aprendi a obedecer. A Escola me ensinou muito a obedecer, mas me ensinou muito mais a pedir. Sua marca ficou também no relacionamento humano: seja a pessoa mais importante ou a mais humilde para mim é tudo igual. Veja-se o contato com os meus colegas que tinham as profissões e as escalas sociais mais variadas. De repente

a gente percebia que um deles era muito mais importante e muito melhor do que eu, embora conseguisse as coisas com muito mais dificuldade e em muito mais tempo. A Escola me ensinou também a não ter inveja. E no capítulo marca registrada, não concordo com a alegação de que se identifica claramente quem é o aluno da Escola pela forma de interpretação. Não conheço todos os alunos saídos de lá nesse período até 1968, mas posso sacá-los pela forma humana de se comportar, independente de toda parte artística ou profissional. Esse espírito da Escola vem do Dr. Alfredo e de seus colaboradores, ou seja, uma forma especial de nos tratar a todos com a maior decência possível e o maior respeito. Isso nos ensinou a respeitar. Na época do Teatro Municipal era uma coisa inacreditável! “Geraldo, você esqueceu que é diretor do Teatro Municipal?” – “O que quer dizer isso? O importante não é ser diretor, o importante é o espetáculo que vai se fazer no Teatro”. – “Sim, mas o diretor é... Veja, é o senador, é o presidente da República, é um ministro de Estado que telefona para pedir isso e aquilo. Você não sente a importância disso?” – “Isso não tem nenhuma importância”. – “Onde é que você aprendeu uma coisa dessas?” – “Foi na Escola que eu aprendi”. Não foi na atividade posterior que eu aprendi. Para mim o espírito da EAD não está só nesta maneira como nos ensinaram a ver a atividade artística. É na parte humana também, na parte do relacionamento. Minha filha muitas vezes me perguntou: “Papai, por que é que o senhor vê as coisas assim? Por que é que a mãe vê as coisas assim e a gente não consegue ver mais? É pela Escola?” Eu digo: “É pela Escola”. Veja como passou para ela esse tipo de coisa. O que é que tinha essa escola? O que é que ficou? Eu não sei. Era o ar que a gente respirava... O que é que ficou na gente que marcou? Eu não sei. Marcou e é uma marca extraordinária. Para mim é a marca da minha vida, a EAD para mim foi o divisor.

Aliás, eu me formei em outra profissão por causa da Escola. É uma passagem pessoal e particular. Meu pai morreu há meses e posso contar. Não era um segredo familiar. Houve um acordo do Dr. Alfredo com meu pai e um dos meus irmãos de que eu só permaneceria na escola se me formasse em outra coisa. Eu atendi com muito gosto. O curso de Direito me ajudou um pouco, mas a Escola foi um divisor de águas na minha vida e eu só sinto não ter podido seguir a profissão de ator propriamente dita. Teria me dado um prazer excepcional. E também para ser mais um a ajudar a mostrar a necessidade da Escola. Eu nunca tentei organizar isso por um pouco de indisciplina e porque não gosto muito desse tipo de coisa, de associação de ex-alunos, mas acho que o espírito da Escola está se apagando. Não apagando em cada um de nós. Parece uma coisa muito vaidosa e egoísta da nossa parte ficarmos com isto e não a passarmos para ninguém. Eu gostaria muito de ter continuado a atividade artística e teria muita vontade de ter sido um ator com alguma importância para que exatamente as pessoas pudessem dizer: “Foi através de uma escola”. Isso eu sinto um pouco. Minha mulher ainda faz algum trabalho. Ela fez um espetáculo há dois anos, aqui no Rio, **Os melhores anos da nossa vida**, que Sábado Magaldi viu e gostou muito. E a turma com quem ela trabalhava, um grupo de pessoas jovens sentiu isso: “Moná, como é que você tem tanta experiência?” – “Foi a Escola que me ensinou”. E ela continuou sua carreira, fez televisão etc. Naquele espe-

título ela pôde transmitir o que a Escola lhe ensinou. Talvez por isso tenha sido um dos espetáculos em que se saiu melhor. A minha vontade teria sido lutar por algo. Eu sinto, por exemplo, que certas pessoas que chegaram a ter um renome ou uma importância não façam disso uma bandeira. Eu num determinado instante pensei muito em que nos uníssemos todos e, a partir daquele momento, em toda nossa atividade artística ou profissional ligada à atividade artística — no meu caso seria a área administrativa — passássemos a exigir — como fazem os americanos no cinema o nosso nome na frente, uma vírgula e pôr EAD. Para mim seria um título. Formado na Academia tal dos Estados Unidos, formado na Escola. E de repente as pessoas começam a dizer: “O que é que é isso, hein?” “Leonardo Vilar, EAD; José Renato, EAD; fulano de tal, EAD; beltrano, EAD.” O autor da novela que está no ar todos os dias. Aparece o nome dele e: “Que diabo é aquilo?” — “É uma escola”. Talvez através disso a gente conseguisse ainda recuperar esse tempo que se perdeu e que a Escola não tem continuado. Isso é a única coisa que eu lamento não poder ter feito.

Desde o primeiro dia, tinha sopa e doce de leite. Todos os dias. Era sopa de ervilha. Um caldeirão de sopa e pilhas de pratos. Lembro bem como se fosse hoje. Era um prato de sopa, um pão e um doce de leite. Sair da escola de noite e pegar condução era muito difícil. Para mim, por exemplo, era um sacrifício grande: para Lacy também. Quando começamos a namorar era um inferno. Eu morava na Cidade Vargas. E a gente não queria sair da Escola, naquele gostinho de ficar mais um pouco. Eram onze, onze e meia, meia-noite, meia-noite e meia e não tinha condução. E o que se andava a pé era uma barbaridade! Andávamos da Rua Maranhão até a Praça da Sé, Praça João Mendes. E não era aquele negócio pessimista: “Olha, daqui a dez minutos vai terminar o ônibus, não vai ter mais bonde, nós vamos perder...” Não tinha esta preocupação. Mesmo para essas coisas extra-curriculares. O sair da escola para nós era assim. Ficar ali permanentemente, quem sabe? E aos sábados e domingos ficamos muitas e muitas vezes fazendo e preparando coisas, trabalhando.

O feitiço daquela Escola! Feia, sem nenhum conforto, sem nenhuma mordomia. A gente, para comer (na falta da sopa), tinha que ir a dois quarteirões, lá em baixo, numa padaria da Rua Maranhão... E nos prendia aquilo! É essa coisa humana, o calor das pessoas... E as pessoas trabalhavam muito cedo, tinha gente que entrava ao raiar do dia. Aquele menino que era guarda, Marcelo, um rapaz negro, alto, pegava às seis e meia da manhã e era duro sair. Ariza abria cedíssimo o salão de barbeiro e não havia meio de fechar. Morava longe e não saía dali. Um dos redatores principais da **Manchete** de São Paulo é cliente de Ariza até hoje. Ariza tinha salão no Largo Paissandu, ali em cima do Ponto Chic, e hoje é barbeiro do Clube Paulistano. E Celso Arnaldo, o redator, vem aqui a cada quinze dias e me diz: “Geraldo, que coisa impressionante! Ariza não esquece a Escola!” Celso é jovem, tem trinta e poucos anos.. “O que é que tinha a Escola? Ariza fala tanto na vida dele na Escola de Arte Dramática!” Eu sento lá e ele começa a recordar: ‘Tem notícia de Geraldo? Na época da escola...’ E aí começa...” No salão dele, na cadeira de barbeiro. Conheço arquitetos, engenheiros, botânicos marcados por suas atividades, mas não conheço uma outra escola que tenha dado esse tipo de marca na gente. Não é só a magia do teatro porque o teatro amador também tem isso. Mas não fica essa marca de as pessoas lembrarem de trinta anos atrás.

Depoimento de MARIA LYSIA CORRÊA DE ARAÚJO
Belo Horizonte, agosto de 1988.

A memória me traz um misto de sensações: melancolia, júbilo, doce nostalgia? Em Belo Horizonte, o SESI cria o seu teatro a partir da idéia pioneira de João Ceschiatti, tornando realidade a aspiração de muita gente — como eu — de participar de espetáculos de arte cênica. Atrevi-me a subir, então, ao palco, sob a orientação daquele apaixonado pelo teatro, que guiou essas primeiras investidas no campo tentador do trabalho interpretativo.

Entretanto, Belo Horizonte, Ceschiatti, o SESI, Sófocles, o aplauso do público fizeram nascer em mim asas e desejar voar mais alto, rumo ao grande centro do teatro brasileiro, São Paulo. E parti, com toda a ousadia, mas também com a humildade de aprendiz, para ingressar na Escola de Arte Dramática, da qual só ouvia os maiores elogios. Verdade é que, tendo de trabalhar para a minha subsistência, fazer o curso, longo e exigente, não era um empreendimento fácil e apenas agradável: era um autêntico esforço físico e mental (ah, as distâncias paulistas!) que, muitas vezes, pareceu-me impossível realizar. A confluência desses dois objetivos, sobreviver e aprender, levou-me a tantas perplexidades, dividindo-me entre o amor ao teatro e as contingências do cotidiano (e mais a fruição e a criação da literatura, outro caminho tentador), que hesitei na minha opção, duvidei de minha vontade, assustei-me diante da possibilidade, encontrando sempre na presença e compreensão de Alfredo Mesquita, o decisivo estímulo que me possibilitou atravessar os quatro anos do curso com alguma galhardia e algumas vitórias individuais.

Isso porque tínhamos, na EAD, um corpo docente e uma pedagogia que, sem sombra de dúvida, eram perfeitos. Aulas que associavam a competência de cada um dos professores com a mensagem acessível e eficaz, gente que abriu, para mim, as portas da percepção, aguçando o meu apetite pela aventura do teatro. Nesse sentido, todos os professores, como todo o curso, foram importante: sem fazer nenhum destaque especial, não posso deixar de me lembrar de gente como Paulo Mendonça, Anatol Rosenfeld, Maria José de Carvalho, Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, Leila, Alberto D'Aversa. O que esses mestres fizeram a todos nós, seus alunos, foi principalmente criar um 'espírito de corpo' uma espécie de conexão ou junção de vontades, solidariedade e fraternidade, uma quase 'cumplicidade' na emergência do sonho do teatro. A minha turma era muito coesa, de bom nível intelectual, com muita consciência crítica e participava, o que a florava naturalmente no contexto de autonomia que a EAD mantinha.

À medida que descobríamos e assimilávamos a grandeza das tragédias de Sófocles ou a sátira de costumes de Aristófanes, os 'mistérios' medievais e os Autos de Calderón, a força irresistível do monumental Shakespeare, a revolução de um Brecht e o insólito diálogo de Ionesco, o questionamento de um Sartre ou a dessacralização de Néelson Rodrigues, também éramos estimulados a tentar encontrar a nossa linguagem pessoal, a descobrir o nosso próprio estilo,

o nosso próprio olhar sobre as coisas. O aluno sempre participou das montagens de espetáculos. Ele se fazia ouvir pelo diretor, suas opiniões eram acatadas, examinadas e muitas vezes adotadas, demonstrando alguns sua queda acentuada para a direção, rumo para o qual eram, então, canalizados. Haja visto diversos alunos dessa época que, hoje, são diretores conceituados, talentosos, militando em São Paulo ou em outros estados. Pessoalmente, não tive experiência de direção. Meu interesse maior era, mesmo, a interpretação, tendo sido até premiada pela EAD por meu trabalho na peça de Ionesco, **As cadeiras**. Mas escrevi também uma pecinha, que denominei de 'ionescada', com o título de **Quem garante?**. Se bem me lembro, a diretora desse exercício de criação foi a colega muito querida Ilka Zanotto. Fiz também uma adaptação de um conto de Machado de Assis (**Missa do galo**), que foi dirigida por Alberto D'Aversa, excelente diretor, infelizmente já falecido. Como se vê, havia um clima saudável de experimentação estudantil, de teste e checagem de potencialidades, não apenas entre os alunos da Escola, mas também com outros cursos afins.

Teoria e prática, ou informação e formação eram contextos e metas da EAD, o que nos possibilitou, a muitos, a entrada posterior em diversas companhias de teatro. Eu, por exemplo, trabalhei em alguns grupos de São Paulo e, mais tarde, do Rio, contracenando com nomes como Henriette Morineau, Maria Della Costa, Maria Fernanda, Jardel, Jayme Barcelos, Tônia Carrero, Paulo Autran, Mauro Mendonça, Renato Borghi e tantos outros, participando do Teatro de Arena, do Oficina, do Opinião, com diretores como Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa, Abujamra, Antônio Ghigonetto, Gianni Ratto. Uma experiência que, inevitavelmente, foi um marco na minha vida, nítidas fase e face que delinearam uma escolha e uma decisão. Isso não se apaga, não se paga, é intemporal e consistente.

O que identifico, portanto, como a Escola de Arte Dramática vai além do curso enquanto curso: é um conjunto de sinais indicativos da construção de um edifício intelectual sólido. Organização e disciplina, abertura para a criatividade e para o dimensionamento de um estilo próprio faziam parte — parece-me — dos currículos, do 'espírito' dos currículos. Professores de alto nível, com uma bagagem invejável de conhecimentos, em suas áreas de atuação, uma atmosfera saudável de descobertas e avanços, o companheirismo de quem se liga para caminhar na "selva oscura" da arte, tão misteriosa e arriscada.

As idas e vindas da vida, a tensão da história de cada um, causas e motivos que não interessa rememorar, acabaram por me afastar do teatro e jogar-me no — também apaixonante — universo da literatura. Mas, repito, o curso da Escola de Arte Dramática foi, para tudo o que fiz depois, fundamental e inescusável. É o que se chama a 'formação do ser', pela sedução do conhecer.

Entrevista com JEFFERSON DEL RIOS

Local: Residência de Ilka Marinho Zanotto

Entrevistadoras: — Ilka Marinho Zanotto, Mariângela Alves de Lima, Nanci Fernandes, Maria Thereza Vargas e Leila Coury.

JDR: Prefiro expor uma primeira parte que eu chamo de puramente factual, narrativa; o depoimento seria uma coisa opinativa que se poderia deixar para uma segunda fase. Eu falaria descritivamente sobre o chamado "acontecimento de 1968", como eu vi, como ouvi. Bom, antecedentes imediatos: durante o ano de 1967 e ao longo de 1968, nas conversas entre os alunos, nos papos antes das aulas, nos intervalos das classes, nas famosas reuniões nos fundos da Escola, durante a sopa e nessa vida mais ou menos gregária que o pessoal da EAD tinha, se discutia muito sobre detalhes do currículo da Escola, de como eram levados certos setores, certas cadeiras, o que era melhor, o que era pior, nossas preferências por alguns professores, menos por outros e é evidente que estas discussões eram informadas por aquilo que nós estávamos vivendo fora da Escola. É que o aluno da EAD no seu tempo livre circulava em torno do teatro profissional. Nós convivíamos com grupos de teatro, com núcleos que estavam atuando em São Paulo, com diretores, com atores. Éramos informados e influenciados por estes profissionais de teatro em São Paulo e pelas nossas leituras. Ao longo de 1967 (e sobretudo em 1968), nós queríamos sugerir que a direção da Escola adotasse algumas cadeiras ou algumas alterações de cadeira no currículo. Éramos particularmente interessados pelo que se fazia em termos de interpretação no Teatro Oficina, em torno do professor Eugênio Kusnet, uma pessoa que despertava fascínio como professor e ator desde *Os pequenos burgueses*. Nós nos interessávamos também pelas experiências de direção de espetáculo que geralmente Boal fazia no Arena. Sabíamos que, paralelamente, a Escola estava em vias de passagem para a universidade, embora não conhecêssemos muitos detalhes legais de ordem burocrática. Confesso que éramos bastante mal-informados sobre a maneira como a coisa estava se processando. 1968 foi um ano crítico na vida universitária. Houve grandes manifestações estudantis, debates internos na universidade, crise entre professores famosos e autoridades, prisão e afastamento de mestres. Circulávamos muito pelas imediações da Faculdade de Filosofia, basicamente pela Rua Maria Antônia, e acompanhávamos o que estava sendo feito ali. E acompanhávamos também os movimentos estudantis em torno das comissões paritárias e dos excedentes. Até porque alguns alunos da EAD eram também alunos de filosofia da USP. Tínhamos até estudantes do Mackensie cursando a EAD. Assim a crise da Universidade com o governo era uma coisa chegada a nós. E como sabíamos que a EAD ia passar para a universidade e como tínhamos algumas divergências com a administração da Escola naquele momento — portanto, com o Dr. Alfredo —, quisemos fazer uma proposta de comissão paritária. Que se fizesse a famosa comissão paritária (alunos e professores) para que se discutisse um documento que chegamos a elaborar. Eu me lembro muito bem que era a introdução na Escola do estudo de algumas teorias de representação, e especialmente

o método Stanislavski, representado no Brasil por Kusnet. Porque nas discussões nós lembrávamos muito bem de uma coisa que era muito estranha para a gente: havia certa ironia em relação a esses métodos. Eu me lembro que o Dr. Alfredo sempre usava a expressão "o método", sublinhado bem, com aspas. Tinha uma ironia com relação a isso. Eu não sei bem o que ele achava, mas era visível a ironia dele. E também era muito comum nas aulas de interpretação e dicção, quando a gente não ia bem, uma expressão assim: "Deste jeito você vai ser bom para ser aluno do Arena". Era uma crítica óbvia porque na Escola, oficialmente, aquele tipo de ator não era considerado bom tecnicamente. Mas na verdade era o Arena e o Oficina que nos fascinavam; nós queríamos ser do Oficina e do Arena. O TBC era mais uma referência. E era visível, nas conversas principalmente com o Dr. Alfredo, a paixão dele pelo TBC — o que entendíamos mais como uma coisa documental.

Bom, o Dr. Alfredo se referiu sempre ao TBC como um teatro exemplar, bem realizado, acabamento técnico formal. Nós entendíamos o que ele queria dizer, mas, de qualquer maneira, para aquela geração o TBC já era fato consumado. Historicamente acho que o último espetáculo do TBC, enquanto companhia, foi **Veredas da salvação** (1964/65). Esses fatos que comentamos ocorreram em 1968.

MAL: Quer dizer, muitos nem chegaram a ver o TBC.

JDR: Não viram o TBC. Realmente a companhia TBC eu também não vi. Havia, assim, uma espécie de defasagem na visão que o Dr. Alfredo tinha do teatro: ele se manifestava sempre com grande carinho e respeito acerca do pessoal do Rio — Os Comediantes, Ziembinski, Pascoal Carlos Magno —, do TBC e havia uma certa interrupção. Quer dizer, nós notávamos que ele era amigo de Boal — que dava aula na EAD —, ele se referia pessoalmente a algumas pessoas que eram do Oficina ou do Arena com carinho, com amizade, mas em geral havia um clima: "Se você não é bom aluno seu destino é acabar no Teatro de Arena ou no Oficina". O que para a gente era muito estranho porque nós tínhamos paixão por esses grupos, nós estávamos vendo **Andorra**, **Pequenos burgueses**, **A vida impressa em dólar** e as coisas do Arena. Então, havia esse tipo de dificuldade para conversar com o Dr. Alfredo sobre este nosso interesse em interpretação por várias escolas, mas especialmente por Stanislavski, que nos fascinava.

Outra coisa que havia era uma espécie de diferença da Escola quanto ao 'distanciamento' de Brecht. É meio curioso porque a EAD é meio pioneira em várias coisas — apresentou Brecht pela primeira vez —, mas essa coisa do distanciamento associado à politização do teatro o Dr. Alfredo não via com simpatia.

Então, elaboramos um documento em que pedíamos Eugênio Kusnet no curso de interpretação e fazíamos uma série de outras reivindicações de ordem puramente curricular. Devo acrescentar — e eu tenho lembrança muito clara disso — que não havia na EAD qualquer tipo de núcleo político, célula de movimentos estudantis (como UNE, UEE) e nenhum desses partidos de extrema-esquerda clandestinos. O movimento de 1968 foi absolutamente espontâneo e de reivindicação de mudanças no currículo e não colocava em causa jamais, em hipótese alguma, a pessoa do Dr. Alfredo.

Como se processou isso? Eu me lembro: primeiro uma conversa, depois debates paralelos (uma coisa mais ou menos solta), até que se resolveu fazer uma reunião no teatrinho da Escola, iniciar o processo e convidar a direção para participar. Isso foi feito durante o dia. Um pouco antes da aula se comunicou à direção que nós iríamos fazer essa reunião — que na verdade foi uma assembléia-geral. Nessa noite aconteceu um caso doloroso que virou causa célebre: eu não sei quem foi comunicar ao Dr. Alfredo, ou como ele foi comunicado. Mas ele estava na secretaria e de repente alguém desceu dizendo que o Dr. Alfredo tinha retirado seus objetos pessoais e tinha saído da escola, caracterizando, assim, como se tivesse ocorrido um desrespeito brutal à sua pessoa. Isso criou um fortíssimo clima emocional na assembléia que eu estava presidindo. Grande parte dessa noite foi gasta para se arrumar uma maneira de fazer uma assembléia sem magoar o Dr. Alfredo. Gastou-se um tempo enorme na assembléia e o resultado disso, com toda ingenuidade, foi um documento explicativo dirigido ao Dr. Alfredo. Mas saiu muito tarde, foi redigido depois das dez da noite e foi então que se decidiu que seria levado à casa dele. Eu disse: “Olha, agora é tarde da noite, é contra os hábitos do Dr. Alfredo”. Chegar alguém lá, depois das dez horas da noite, bater naquele portão solene e entregar um documento... Mas eu fui voto vencido. Então, o documento redigido às pessoas, já depois das dez da noite, foi terminado e alguém foi levar à casa do Dr. Alfredo, que recebeu isso (eu calculo) por volta das onze da noite. Eu imagino o impacto do Dr. Alfredo, após ter-se retirado da escola sentindo-se desautorizado pelos alunos, ao receber à noite, bem tarde, um documento dizendo que nós estávamos em assembléia. O efeito foi muito contrário. Por todas as reações futuras do Dr. Alfredo, eu deduzo que ele tenha se sentido inteiramente invadido, desrespeitado. Mas foi uma coisa emocional, as pessoas queriam comunicar a ele. Se fosse para radicalizar a imagem, nós queríamos avisar ao Dr. Alfredo que iria haver uma revolução. Você nota por aí o grau de respeito por ele. Mas a assembléia foi feita e se reafirmou a necessidade de elaborar esse documento que seria o início da discussão na comissão paritária. Como toda assembléia, foi tumultuada, cheia de emocionalismo, de rompantes de emoção, de várias posições conflitantes. E acabou muito tarde, entre uma e duas da manhã.

Aí se criou o segundo movimento desse grande equívoco: alguém teve a idéia de que não se poderia deixar a Escola aberta porque ela tinha um guarda que morava nos fundos e tinha ido dormir. Era muito tarde. Então havia duas propostas: 1) que se trancasse a porta com trinco e que todo mundo fosse embora; 2) que se deveria dormir na Escola para assegurar o patrimônio. Minha posição foi contrária: “Olha, não vamos fazer isso. Toma um ar muito heróico dormir na Escola. Não faz muito sentido e o Dr. Alfredo não vai ver bem isso”. Mas fui voto vencido de novo. E um grupo resolveu dormir heroicamente ali, deitado no palco da Escola, embrulhado nas rotundas.

MAL: É uma prática, não é? Já se dormia nas universidades...

JDR: Dormia-se. Eu notei que ali havia realmente uma parte querendo encarar aquele espírito um pouco heróico dos estudantes que dormiam na universidade, dos excedentes, dos que ficavam na rua. Achei aquilo supérfluo

diante do que queríamos discutir: “Olha, eu fui voto vencido mas me retiro!” E fui embora dormir. No dia seguinte estava armado aquele clima horrendo: que a Escola teria sido invadida pelos alunos do Dr. Alfredo. Eu novamente imagino o Dr. Alfredo encarando isso. Não é difícil imaginar: era patente a falta de hábito dele de conviver com conflitos ideológicos, confusões estudantis; tinha uma clara aversão por esse mundo político. Era um ano extremamente exacerbado, de alta contestação estudantil e muitas passeatas, às quais nós, estudantes da EAD, comparecíamos e depois íamos para a aula. Ano de grandes assembléias da classe teatral, das quais também participávamos. Eu me lembro quando Boal declarou o movimento de desobediência civil no caso da Feira Paulista de Opinião. Ele chamou a EAD como entidade e os alunos da EAD subiram ao palco. Então eu imagino — nesse clima de contestação, de confronto entre estudantes e governo, estudantes e as direções das escolas — que o Dr. Alfredo deve ter entendido aquilo como uma continuação dessa subversão estudantil, digamos assim, e de uma contestação da sua autoridade, de sua obra. Um homem que lutou por tanto tempo, que carregou a Escola daquele jeito... Em sua visão de mundo, uma coisa mais ou menos familiar, quase paroquial... Em pleno 1968 — com CCC na rua, com Plínio Marcos sendo preso — na EAD ainda se fazia festa para o Dr. Alfredo no dia do seu aniversário e uma das moças ainda dançava uma valsa com ele. Entende?

Havia uma defasagem de tempo e o efeito psicológico dessa defasagem. Acho que o Dr. Alfredo se sentiu atacado por esse mundo agressivo que estava fora. E nós, na verdade, tínhamos reivindicações específicas e muito concretas sobre o currículo e que não colocavam absolutamente em causa a obra do Dr. Alfredo. Nessa mesma época eu já era repórter da **Folha de S. Paulo** e escrevi pelo menos dois artigos na **Folha Ilustrada** falando muito bem da Escola de Arte Dramática. Isso pode ser encontrado no arquivo da EAD ou da **Folha**.

O Dr. Alfredo se retirou de uma maneira muito dolorida, desencantado inclusive pelos rumos que o teatro estava seguindo (são os anos da **Roda viva**, do ‘teatro de agressão’). Ele se afastou como aquele grande solitário auto-exilado e se criou um grande mal-estar com isso. Em algumas pessoas, um certo sentimento de culpa. Ficou o que chamo de ‘causa célebre equivocada’. Eu pessoalmente não tenho nenhum sentimento de culpa, acho a EAD uma coisa importante; queríamos discutir com ele. Tanto a coisa era razoável que vários professores se ofereceram para comparecer à comissão paritária. Eu me lembro claramente de uma reunião em que estavam Clóvis Garcia e Sábato (pessoa ligadíssima ao Dr. Alfredo). E nós chamamos para dar depoimentos ou falar de suas experiências ex-alunos da EAD. Eu me lembro claramente de que Rodrigo Santiago e Juca de Oliveira foram chamados e ouvidos em reuniões dentro da EAD. Mas com o Dr. Alfredo não houve possibilidade de diálogo e isso perdurou durante anos. Eu só fui me encontrar com ele há uns dois anos, numa homenagem a Paulo Autran, em que conversamos pela primeira vez desde aquele episódio. Essa é a minha descrição daqueles fatos. Outras pessoas também poderiam depor a respeito.

IMZ: Maria Thereza, você que participou dos fatos na época, o que poderia dizer?

MTV: Eu tenho certeza absoluta que quem revelou tudo para o Dr. Alfredo foi Lilita de Oliveira Lima. Eu era a única que sabia que ele iria sair.

LC: Comigo houve uma coisa assim. Ele me chamou na secretaria e disse: "Eu estou chamando você aqui para me despedir. É a única pessoa de quem eu estou me despedindo". Eu não entendi nada. Pensei: "Ele vai viajar". Não estava compreendendo coisa alguma.

JDR: Eu ainda ouço perguntas se houve algum tipo de pressão externa sobre os alunos da Escola para que houvesse essa assembléia. A minha lembrança e o meu testemunho é de que não houve. Foi uma coisa espontânea, gerada dentro da escola a partir da nossa vivência com o currículo da EAD. Só que acrescida, é claro, da nossa experiência de movimento estudantil que havia fora. Não houve 'indução'. Por isso eu fiz questão de deixar claro que na EAD não havia qualquer grupo político. No movimento estudantil sim, havia um número muito grande de entidades, todas elas ligadas a grupos de extrema-esquerda, partidos clandestinos que queriam o movimento estudantil com conexões nas entidades estaduais e nacional — a UNE e as UEEs. Na EAD não havia nada disso, foi espontâneo. Nós fizemos a assembléia porque era mais lógico, segundo o nosso ponto de vista, que se interrompesse um dia para caracterizar realmente um dia de trabalho em torno disso. E a assembléia ficou uma coisa emocional, muito tumultuada porque isso é da natureza de toda assembléia. Eu não conheço uma assembléia organizada.

A rigor não houve qualquer dano à Escola, nenhum tipo de agressão ao seu patrimônio. Tomamos muito cuidado, e o contato com o Dr. Alfredo foi muito cerimonioso, como a própria Thereza Vargas se lembra muito bem. As pessoas estavam até intimidadas porque — é uma coisa muito curiosa — nós queríamos fazer um movimento mas comunicando à direção da escola. Quer dizer, era a própria anti-subversão.

E nós também tínhamos alguns itens a serem tratados. Por exemplo, o Dr. Alfredo era o encarregado da cadeira de interpretação. Ele dava posturas, ensinava como usar a cartola, capa, bastão, uma coisa chegada assim à escola francesa do tempo da Comédie. A elegância da postura. E nós, ao propormos interpretação do tipo Stanislavski e Kusnet, de uma certa maneira, estávamos colidindo com a cadeira dele, porque tínhamos noção de que aquele tipo de didática do Dr. Alfredo talvez não estivesse atualizado. Posturas, uso de capa e de cartola eram problemas que já estavam sendo resolvidos pelos bons professores de expressão corporal e os bons coreógrafos do teatro. Os espetáculos mais importantes tinham sempre a assessoria de um coreógrafo e um professor de expressão corporal. Nós achávamos que aquela parte do Dr. Alfredo poderia ser anexada à mímica ou à esgrima — uma coisa que se poderia fazer: 'junções'. Mas de qualquer maneira era uma coisa delicada, talvez o Dr. Alfredo pudesse até ver como um demérito, uma desconsideração à visão que ele tinha e que para nós beirava uma coisa de outro tempo do teatro. Essa defasagem de linguagem foi ficando cada vez mais complicada. Em suas aulas ele destacava, como grandes figuras do teatro mundial, os Pitoeff (pai e filho), Charles Dullin,

Copeau e até Juvet. Se lembrarmos que Copeau e Dullin morreram em 1939 e Juvet morreu em 1949, e se levantarmos as nossas idades na época, vamos notar que o Dr. Alfredo se referia a um mundo artístico muito especial, muito dele. Tinha um caráter 'proustiano' aquela conversa dele bonita de ouvir. A coisa mais recente que tinha para nos dar era sobre Gérard Philipe, que para nós já era: estávamos na época de Marlon Brando no cinema, de Rubens Corrêa e Raul Cortez no teatro. A única coisa que ele falava em termos de interpretação e que tinha um sentido real para a gente era Cacilda Becker, outra veneração nossa. A gente ia ao teatro e via Cacilda. E Copeau já era uma coisa muito distante. O próprio Ziembinski, ao qual ele também se referia, já estava do meio para o fim da carreira. Então, havia aí realmente uma dificuldade de linguagem. Não que o Dr. Alfredo fosse repressivo e proibisse qualquer conversa de outro estilo. Não. Isso não havia, mas, como o tratamento era sempre muito cerimonioso (ele criava esse clima), nós éramos ouvintes privilegiados de lindas histórias 'proustianas', do nosso ponto de vista. E registre-se que nós queríamos dizer alguma coisa a partir do nosso ângulo, porque ali a faixa de idade era abaixo de trinta anos. Eu estava com vinte e quatro e havia gente mais nova.

Essas pequenas colisões de universos culturais e psicológicos geraram o problema. Acho até muito normal que tenha acontecido. Só lamento que tenha sido tão dolorido para o Dr. Alfredo e tão prolongado no tempo. Se nós tivéssemos conversado com ele e ele não tivesse tido uma reação assim tão ofendida, acho que teríamos chegado a bons termos com a maior facilidade, porque ninguém estava querendo derrubar o diretor da escola — o que era comum em outras universidades. Eu me lembro principalmente da FAU, onde havia uma guerra eterna entre os alunos e os diretores das faculdades que eram os interventores, prepostos do regime, gente afinada com o movimento de 1964. Dr. Alfredo não, já era dono da Escola, ela já era referida como propriedade sua. Ninguém contestava isso. A Escola era dele desde 1948, eu tinha plena noção disso, escrevi a respeito elogiosamente na **Folha de S. Paulo**. Então, ficou parecendo aquela coisa de **O tempo e os Conways**: não foi dita e não foi colhida no ar em seu exato momento, gerando esse tremendo mal-entendido.

O Dr. Alfredo realmente não tem afinidade com esse mundo que começou a se tornar cada vez mais agressivo. Afinal de contas, tudo aconteceu no ano do Ato Institucional nº 5. Nesse ano Heleny Guariba já estava no Brasil dirigindo **Jorge Dandin**, em Santo André, com ex-alunos da EAD como Petrin, Antônio Natal, Aníbal Guedes, Sônia Guedes. Fizeram alguns ensaios de mesa na minha casa. Coisas inacreditáveis! Enquanto isso Heleny Guariba trazia informação sobre Planchon, Boal difundia suas teorias, Zé Celso também. Nós convivíamos assim com dois universos: o teatro aqui fora e uma certa visão do Dr. Alfredo. Estávamos tentando achar um consenso no meio disso tudo. Na verdade, o nosso movimento foi a busca de um consenso em torno do currículo da Escola. Tínhamos a maior simpatia pela Escola e pelos professores. Não havia nenhum rancor em torno disso, posso garantir.

NF: Agora, eu queria ligar esse assunto a outro. Você falou de Heleny Guariba. Vamos tentar trançar uma coisa que até agora eu não consegui. Em 1966, quando a EAD foi incorporada (através de decreto) à USP, lembro que

fomos conversar com Ferri na USP. De tudo isso eu participei, eu fazia parte daquelas comissões. A coisa estava demorando muito e a gente fez um certo movimento para apressar o processo. Na época se entendia que a Escola não tinha mais condições de subsistir economicamente; então a solução era incorporar à USP. 1966 foi o último ano da minha turma de dramaturgia e crítica. Mas foi um ano muito tumultuado e muitos professores faltavam. Boal inclusive estava muito envolvido com o Arena e não aparecia. Aí então ele mandou Heleny Guariba para substituí-lo, mas como ela não tinha conhecimento de teatro na época — foi antes de sua ida para a França — veio também Lauro César. Então, na verdade, Boal foi substituído por dois professores. E a coisa ficou realmente muito ruim. Quando chegou no fim do ano, os alunos concluíram que o ano tinha sido muito fraco. Então, pedimos ao Dr. Alfredo: “Olha, vamos repetir o ano? Porque este aqui não teve condições, realmente não deu para sentir que nós fizemos um ano de dramaturgia e crítica”. O Dr. Alfredo aceitou. Voltando àquele episódio, realmente não me lembro como é que aconteceu... Só recorro vagamente de ter estado na biblioteca em presença da bibliotecária Maria Amélia. Não sei se foi Proença que bateu uma carta e a mandou ao Dr. Alfredo. Essas coisas estão muito vagas na minha memória, eu não participei realmente disso. Mas revendo os meus papéis encontrei a minuta de uma carta de fevereiro de 1967 (se não me engano), elaborada por Boal, Heleny Telles Guariba, José Celso Martinez Corrêa e Flávio Império. Dirigida ao Dr. Alfredo, ela propunha que o novo curso de 1967 fosse dado em moldes diferentes. Eles sugeriam um outro tipo de curso de dramaturgia e crítica, do qual estes quatro signatários praticamente seriam coordenadores. Aí se vê como era dado um peso muito grande a esse tipo de dramaturgia feito pelo Oficina. Com isso se descaracterizaria muito o que vinha sendo feito, mas alguns professores continuariam no curso de dramaturgia e crítica, como Anatol, Jacó Guinsburg, Sábado. Eles permaneceriam, mas a maneira de dar o curso seria reestruturada.

Eu me lembro também que o curso de crítica e as aulas de Anatol não foram dadas na EAD. Elas foram ministradas aos sábados na Editora Perspectiva — que era muito longe. Foi aí que Anatol deu o curso sobre o ‘coringa’, sobre o problema do ‘herói’ e do ‘mito’ no teatro brasileiro. Jacó reformulou um pouco o curso de crítica dele porque já tinha dado positivismo e filosofia, junto com o estudo de teatro. Então, o curso foi dado meio cá, meio lá. Essas eram as lembranças que eu tinha. Bom, mas voltemos à estranha carta. Eu estava com ela na mão e falei: “Mas o que aconteceu realmente?” Então, eu a peguei e mostrei ao Dr. Alfredo. Ele disse depois que nunca recebeu aquela carta... Eu perguntei a Jacó e ele disse: “Nós entregamos a carta mas Alfredo não concordou, tanto que eu e Anatol demos o curso já na Perspectiva”. Certas matérias foram dadas normalmente: história do teatro brasileiro, história do teatro universal — que Clóvis deu ali na Escola — etc. Mas realmente a gente propunha uma reformulação — ou melhor, os quatro propunham, porque não me lembro que a gente tenha participado de nada. Essas quatro figuras sugeriram uma reestruturação do curso de dramaturgia e crítica e crítica que subverteria o que estava sendo dado lá. Em 1967 Heleny foi novamente nossa pro-

fessora; após ter vindo do curso com Planchon, ela deu aula de teoria de direção para nós. Quer dizer, aula teórica sobre direção nós tivemos. Foi um acontecimento que parece que está um pouco na origem disso que você está colocando. Porque, veja bem, até certo ponto nós interagíamos lá dentro.

JDR: Eu sinceramente não me lembro desse documento a que Nanci Fernandes se referiu, mas, entendo ser muito provável que simultaneamente as coisas estivessem acontecendo. A necessidade de alterar algumas coisas da vida presente da Escola era muito forte em pessoas muito diversas, como Nanci acabou de acrescentar em depoimento novo.

NF: Voltando a esse documento. Ele englobava os cursos de dramaturgia, crítica, cenografia; Zé Celso daria aulas. Montagens seriam feitas em cima de tudo que estivesse se fazendo, integrando todos os cursos da escola. O que significava, por tabela, integrar o curso de interpretação.

MTV: Lembro de Heleny, Flávio e eu termos feito um documento pregando a reestrutura (ainda tenho cópia) e o termos entregue ao Dr. Alfredo. Ele apenas disse: "É, é bom, é bom". Depois, nada.

NF: Mas isso em que ano? Seria em 1969 também?

MTV: Acho que sim. Porque Heleny já estava. Em que ano ela entrou? Eu tenho até uma cópia desse documento de reestruturação em casa. Não é coisa muito inovadora, não. Outro dia eu fui reler, pensando que era bom e notei que era bastante fraco. Parecia coisa para escola de quintal. Tirava muita coisa mas não deixava nada. Mas essa nós não fizemos por trás não. Não sei se foi a pedido dele que disse: "Vocês façam" ou se nós fizemos e demos para o Dr. Alfredo: "Olha, Dr. Alfredo, olha o que nós pensamos". Ele disse: "É, está interessante, está interessante". Mas acho que a gente já visava a universidade.

NF: Seria interessante ver a data. Porque a carta feita por estes quatro professores realmente reestruturava a Escola.

JDR: Eu acharia interessante encontrar o nosso documento porque, embora eu fale demais da cadeira de interpretação, era mais amplo, fazia referência aos cursos teóricos, inclusive história do teatro.

MTV: Abrangia a Escola inteira.

JDR: A grande obra da EAD foi atrair pessoas que tinham interesse pelo mundo das artes, mas que eu localizaria social e geograficamente na classe média, em sua maioria, alguns da classe média baixa, poucos da classe média alta. Eu chamaria a Escola de polarizadora de solitários, os suburbanos (as pessoas de bairro) e os interioranos.

LC: Era o Clube da EAD.

JDR: A EAD era o local onde o interiorano — eu sou um caso típico — e o suburbano tinham um mínimo de referencial de relacionamento. Mais do que o currículo nós gostávamos realmente daquele ambiente, nos sentíamos protegidos ali dentro e se criava uma grande camaradagem que perdura até hoje. Tem pessoas que desapareceram da profissão mas não perderam o contato entre si, se comunicam e se encontram com a maior afetividade: é o referencial. Aquela hora da sopa, por exemplo, era um grande encontro, um grande agasalho. Eram pessoas de muita sensibilidade e de muita fragilidade — veríamos depois o final até meio dramático de algumas delas. Pessoas com fragilidades psicológicas evidentes, experimentando vidas muito difíceis, mas que naquele momento da EAD começaram a se encontrar, a dar os primeiros passos. E a prova que a Escola perdura é o seguinte: passados mais de vinte anos, eu ainda conservo a minha carteirinha da EAD, de 1967, assinada pelo Dr. Alfredo.

LC: Já que se falou em suburbano, em interiorano, em agasalho, em sentir-se bem dentro da Escola, eu gostaria de saber o seguinte: ela dava **status**?

JDR: **Status** social no sentido de ser ‘chique’, não. Mas dava legitimidade no meio teatral. Dava segurança a esse jovem interessado em teatro de se aproximar dos grupos, dos diretores, dos nomes famosos, até tentar alguma oportunidade nas companhias. Tanto é que muitos alunos largaram o curso no meio do caminho porque tinham seu talento reconhecido e eram atraídos por grupos profissionais. Caso famoso e exemplar de Juca de Oliveira, que no segundo ano já caiu na profissão. Assim, a Escola era um referencial e uma segurança.

LC: Âncora.

JDR: Era uma âncora e uma maneira de ter a primeira aproximação com o teatro, com o qual as pessoas, de uma maneira ou de outra, tinham pouquíssimo contato. É sempre importante o contato pessoal com algum diretor, grupo ou celebridade. Então, a Escola era uma segurança e uma coisa boa, embora não desse qualquer regalia. Não me lembro de alguém ter automaticamente ingresso grátis porque era da EAD, mas com o tempo e o relacionamento, sempre se conhecia alguém no elenco e as pessoas acabavam entrando de graça. Mas não era uma coisa automática como o direito estudantil: “Aqui a carteirinha, paga meia entrada”, como era da tradição dos estudantes aqui no Brasil. Isso nunca houve.

LC: A verdade é que esse solitário que chegava lá encontrava uma família.

IMZ: Muitos como eu sentiam isso. Entre todos que iam à Escola era difícil encontrar uma pessoa já casada, burguesa, assentada, etc., como eu era. Mas, em São Paulo, me senti no lugar mais gregário de quantos eu freqüentava. Lá era como as Perdizes do tempo de criança — um bairro que parece cidade pequena. Eu senti na EAD novamente um núcleo muito forte que perdura até hoje e considero os melhores tempos que passei. Como abertura de cabeça, foi fantástico.

JDR: Porque era uma base para grandes incursões. Não só vivíamos aquele cotidiano em torno do Dr. Alfredo como às vezes sempre chegava uma novidade. De repente uma Cacilda ia lá fazer uma palestra. Eu me lembro de um dia, no meio de um ensaio nosso, em que todo mundo ficou meio paralisado de medo e emoção porque na penumbra do teatrinho se notou que Cacilda Becker tinha entrado e estava sentada ali. A que era modelo de atriz estava ali sentada. Ou então chegava uma pessoa de renome ou Boal ia dar aula; de um grande universitário como Anatol Rosenfeld (exerceu uma influência paralela) as pessoas continuavam amigas e freqüentavam a casa. Eu me lembro de continuar encontrando e lendo Anatol. Então, realmente era um grande começo a EAD.

IMZ: Era mais a osmose, não é? O que você sentia na EAD era que você aprendia mais por osmose, ou seja, na convivência com as pessoas. Isso que você falou de Cacilda eu senti vendo Pagu, que um dia foi lá. Tarsila também freqüentava Alfredo. Realmente é importante: uma pessoa dessas vai lá visitar o dono da casa (e é na tua casa). Porque EAD para nós era a nossa casa. E a gente podia levar quem quisesse. Isso era muito bom.

JDR: E dentro desse ambiente paternal (vou usar paternal porque paternalista fica depreciativo), o Dr. Alfredo também levava alguns alunos de vez em quando à sua casa. E era um acontecimento histórico conhecer sua fazenda. Eu estive em ambas.

E a famosa sopa? É bom explicar isso. Na virada dos anos sessenta para os anos setenta, quando o Brasil estava se arrebatando em crises gravíssimas, a EAD era realmente um mundo à parte. Ali, às seis da tarde, um mecenas se permitia oferecer uma sopa aos alunos. Claro era uma coisa de grande carga afetiva, mas automaticamente havia implícita uma grande crise latente, porque alguém um dia ia querer discutir alguma coisa além daquilo. Foi esse o instante doloroso da passagem. Ninguém estava contra o Dr. Alfredo nem contra aquele calor humano em torno da sopa. Foi ao discutir alguma coisa que surgiu a crise, daí uma agressividade normal dessas horas. Aquele foi um momento difícil dessa ruptura.

Entrevista com os atores SYLVIO ZILBER e UMBERTO MAGNANI

Local: Residência de Sylvio Zilber – Rua Francisco Estácio Fortes, 136 apto. 20

Data: 08.01.1987

Entrevistadora: Mariângela Alves de Lima

MAL: Seria interessante começar com Sylvio Zilber, que é o mais antigo. Vocês dois são de épocas diferentes.

SZ: Eu fiz a EAD de 1958 a 1961.

UM: E eu de 1965 a 1967.

MAL: Sylvio, como você foi parar na EAD?

SZ: Eu sou de Santos, e quando vinha visitar a família em São Paulo ia ao teatro de vez em quando. Em 1954 eu me mudei para São Paulo e fui fazer o segundo ano do colegial no Colégio Fernão Dias Paes, em Pinheiros. Por ocasião das eleições no Grêmio eu me candidatei ao cargo de diretor de esportes, porque sempre fui esportista. Fui pentacampeão de basquete, campeão de vôlei, praticava atletismo, ganhava medalhas. Mas na hora da distribuição dos cargos no Grêmio, o lugar de diretor de esportes ficou com um sujeito que fazia mais esportes do que eu. Não sobrou ninguém para ser o diretor de cultura e eu fiquei com o cargo.

Resolvemos fazer um grupo de teatro. Nós nos reunimos, lemos uma peça de Gastão Tojeiro e mais duas ou três. Como eu havia assistido a umas quinze peças de teatro, virei o diretor do grupo. Eu pensei: "Como é que eu vou dirigir?". Foi então que vi um anúncio no jornal *Estado*: "Exames de admissão para a Escola de Arte Dramática". Eu não tinha a menor noção do que era. Mas as pessoas do grupo disseram: "Você vai, fica alguns meses para saber como é essa coisa de teatro, e depois volta aqui e dirige o grupo".

Fui fazer o exame para entrar na turma de 58. Era preciso escolher uma peça e uma improvisação e não tinha com quem contracenar. Então entrei para a EAD fazendo *As mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch. Era a única coisa que eu conhecia. Está claro que nunca mais voltei para o meu grupo do Grêmio.

UM: Há algumas coisas em comum. Eu sou de Santa Cruz do Rio Pardo e vim para São Paulo para trabalhar. Eu queria muito ser ator de cinema, ia ao cinema todas as noites em Santa Cruz. Antes eu tinha sido locutor na rádio de lá. Primeiro eu fui locutor-mirim, num programa infantil. Com dezesseis ou dezessete anos eu comecei a trabalhar como locutor. A rádio tinha uma permuta com o cinema: divulgava a programação e os funcionários da rádio não pagavam para entrar no cinema. Então eu queria ser artista de cinema, fazer faroeste, filmes de piratas.

Em São Paulo eu trabalhava numa oficina mecânica na Rua do Hipódromo, na Mooca. Todos os dias o meu ônibus passava em frente à EAD, lá na Tiradentes. Então já tinha aquela placa lá na frente. Eu olhava aquilo lá... Lia

todo dia. Às vezes eu estava indo de pé, me segurando, dava um jeito de esticar a cabeça e lia. E já querendo fazer o curso. Eu não me achava em condição. Aquela inibição de capirira: "Imagine se eu vou cruzar aquele portão lá!".

Um dia eu fui, com um grupo de amigos, ver **Os pequenos burgueses**, no Teatro Oficina. Fiquei encantado, principalmente com um ator que depois vim a saber que era Eugênio Kusnet. Por outro lado, eu não entendia muita coisa. Voltei para assistir mais umas três ou quatro vezes. Aí decidi: "Vou entrar".

Fiz a inscrição no último dia. Eu não conhecia ninguém de teatro, não sabia que texto indicar, nem com quem contracenar e me lembrei do **Monólogo do vaqueiro**, de Gil Vicente, que eu conhecia porque era uma lição de português. Aí Maria Thereza Vargas disse: "Você está louco, é muito difícil!". E ela sugeriu um trecho de **A longa jornada noite adentro**, de O'Neill.

Bebi uns bons conhaques para fazer o exame de português. Os temas da redação eram: "Como se constrói a personagem" e **Hamlet**. Este eu não sabia quem era. Então fiz o primeiro tema, por intuição.

Havia duzentas e tantas pessoas para trinta vagas. E aí, nos outros exames, enquanto estava esperando, pensei: "Meu Deus do céu, o que eu estou fazendo aqui?". Tinha um pessoal já falando sobre Brecht, outro sobre Shakespeare... Isso tomando café, no corredor, na cantina. E Brecht e Shakespeare e Stanislavski. Eu não sabia nada. "Eu estou deslocado aqui, não é aqui". Mas eu fui até o fim. Entrei e fui saber a resposta no carnaval, em Santa Cruz. Saiu no **Estadão**. A Escola tinha avisado: o resultado vai sair no **Estadão** de tal dia...

SZ: Eu fiquei orgulhosíssimo ao ver, de repente, meu nome no **Estadão**.

UM: E o meu! Estava Umberto Magnani Netto, escrito direitinho. Foi a única vez que escreveram direito, porque daí até hoje saiu com **H**.

MAL: É porque foi Maria Thereza Vargas que anotou o seu nome. Thereza seria capaz de ir à lua por causa de uma letra dupla.

SZ: Em 1965, quando você estava entrando, apesar de você ser um imortal, porque tem o Palácio da Cultura Umberto Magnani Netto em Santa Cruz, eu já estava ganhando o Prêmio Molière.

UM: Vocês eram nossos ídolos. Só se falava em Rodrigo Santiago. O Dr. Alfredo falava em Rodrigo sem parar. Eu até hoje brinco com Rodrigo: "Ô, primeiro aluno! A gente tinha ódio de você!".

Mas eu tive muita sorte com a classe, porque eram todos iguais a mim. Petrin era desenhista-projetista em uma fábrica, eu trabalhava num banco, eram quase todos assim. Os intelectuais eram Luiz Nagib Amary, que já tinha dois diplomas universitários, e Ilka Marinho Zanotto, que já tinha quatorze. Na minha turma estavam também Dilma de Mello, que fazia ciências sociais, e Regina Braga, que estudava filosofia. Havia cinco ou seis alunos que faziam teatro amador no ABC e que já tinham sido dirigidos por Ademar Guerra.

Nos anos mais adiantados estavam Alberto Guzik, que conhecia muito teoria teatral, e Dionísio Amadi, que conhecia bem José de Anchieta, Martins Pena, França Júnior, além de toda a dramaturgia clássica francesa. Mas eu quando fui estudar *Ésquilo*, na primeira aula com Paulo Mendonça, achei muito chato porque uma personagem falava quatro páginas. Através do estudo da história, no ginásio, eu sabia da existência do teatro na Grécia e do edifício teatral. Mas eu confundia Aristófonos com Aristóteles. Era esse o meu nível. Várias vezes eu quis sair, principalmente depois das aulas de dicção com Mylène.

MAL: O problema era o sotaque caipira?

UM: Não, não era propriamente o sotaque. A leitura valia dez ou zero. Se você falasse um 'tchi' ou um 'dich' em vez de 'di' ou 'ti', lá no meinho daquela coisa que você estava lendo, era zero. Desse zero eu já não gostei.

SZ: Comigo foi o contrário. Minha professora era D. Maria José de Carvalho. Durante quatro anos eu tirei dez em todas as provas. No primeiro ano da Escola eu viajei a Porto Alegre para um festival de teatro amador e voltei para uma prova. Era *A tabacaria*, de Fernando Pessoa, que D. Maria José havia ensinado ser uma coisa introspectiva. Eu só tive tempo de decorar, e fiz a prova de uma forma extrovertida, quase alegre. Dez. Ela achou que eu inovei.

UM: Pois eu tirava notas boas com Mylène até o dia em que ela achou que eu tinha uma facilidade natural, e que eu não evoluía porque não estudava. A minha nota começou a baixar. Eu tremia, suave, era terrível.

Nosso grupo brincava muito, mudava os textos. Havia aquela carta de Monteiro Lobato a Jorge Amado, que era mais ou menos assim: "Recebi o *Mar morto*. Li-o em três assentadas. Sempre com a dimensão trágica que seus livros me oferecem." Nós inventávamos: "Li-o no banheiro". E saía cada coisa! Então era um grupo com essas características, com comportamento de alunos de uma escola. Minha classe formou o primeiro time de futebol da EAD.

Enquanto isso os alunos do segundo e do terceiro ano tinham um comportamento muito diferente. Eles não brincavam, não sorriam e só falavam de teatro.

No segundo ano fizemos figuração para uma montagem comemorativa do *Auto da vila de Vitória*, e viajamos juntos, o segundo e o terceiro anos. Quando trabalhamos juntos conseguimos um entrosamento perfeito.

SZ: O primeiro ano era fantástico porque era tudo absolutamente novo. Havia o *show* de calouros feito todo dia primeiro de maio. Quem entrava em fevereiro tinha a obrigação de apresentar um *show* em maio. Ensaivamos como loucos, e era quase tradicional imitar os professores. Parodiávamos também os espetáculos em cartaz. O teatro ficava lotado com os nossos amigos e era a primeira vez que entrávamos em cena.

UM: Na minha turma parodiávamos peças de ex-alunos que se tornaram profissionais. Fizemos, por exemplo, **Vereda da salvação**, porque Jorge Andrade era um ex-aluno da EAD.

Voltando ao vestibular: eu achava que não ia entrar porque, para o meu senso crítico da época, eu achava que as outras provas eram excelentes. Havia Shakespeare, O'Neill, tragédia grega... E eu tive que fazer uma mímica de um patinho feio...

SZ: Eram sugeridos por Paulo Mendonça, um grande gozador. Ele sugeria a mímica de uma lagartixa tomando banho de sol, por exemplo.

Na minha época havia um sujeito que fazia o exame há muitos anos e nunca passava. Mas ele se preparava uma vez por ano e tinha platéia. Ele teve que fazer a mímica de um criado desastrado. Na banca estavam o Dr. Alfredo, Paulo Mendonça, Cândida Teixeira, Leila Coury e Maria José. Ele entrou, dirigiu-se ao Dr. Alfredo, parou, olhou bem nos olhos dele, baixou as mãos, pegou um cinzeiro de vidro imenso, recuou dois passos e largou o cinzeiro no chão. O cinzeiro se espatifou inteiro. Daí, ele olhou para o Dr. Alfredo e disse: "Acabou". Ele não entrou na EAD, mas foi aplaudidíssimo. Todo mundo se divertia com essa insistência.

Eu me lembro que no palquinho da Rua Maranhão tinha uma frase escrita ao lado: "Teatro é duro – Miragaia." E aí começava. Nosso professor de interpretação era Alberto D'Aversa, um cara de paciência inesgotável.

A primeira vez que entrei em cena foi para completar o elenco de **A família do colecionador**, de Goldoni, que estava sendo montado pelo terceiro e pelo quarto anos. Eu fazia o genro do colecionador e deveria entrar em cena, dizendo: "Tem razão, minha mulher, tem razão". D'Aversa me fez entrar mais de vinte vezes para repetir essa frase, e a cada vez me explicava tudo de novo, sem perder a paciência: "Meu filho, vem cá. Olha. É assim, assim, assim. Entendeu?".

Agora que eu ensino teatro é que percebo a diferença entre entender e conseguir realizar. Só em 1967, seis anos depois de formado, é que consegui entender e realizar ao mesmo tempo. Estava trabalhando com Boal, no Arena, e ele me disse: "Sylvio, eu acho que o seu personagem é assim, assim, assim..." Eu fiz e levei um susto porque foi a primeira vez que consegui que o corpo, a voz e a interpretação se juntassem imediatamente. Eu digo isso aos meus alunos: entre entender e vivenciar tem o tempo da maturidade.

UM: Minha professora de expressão corporal foi Chinita Ulmann. Os exercícios básicos de expressão corporal eram os mesmos do balé clássico. No começo eu me inibia demais porque eu tinha aquela coisa do machão. Imagine eu ficar na primeira posição, na segunda posição! Se um sujeito de Santa Cruz me visse!

SZ: E a malha? Eu levava a malha escondida.

UM: Malha eu fui comprar escondido. Escondido de mim. O subtexto era assim: "Não é para mim. Estou comprando para alguém".

Chinita deu um semestre inteiro de dança clássica. As pessoas que tinham uma base de dança se saíam muito bem nas primeiras aulas, mas não bastava fazer tudo direitinho. Era preciso ter alguma coisa interior.

SZ: Você também trabalhou com a Comédie Française?

UM: Duas vezes eu fiz figuração, no primeiro e no segundo anos. No segundo ano eu tinha uma fala, em uma peça de Musset. Eu era um dos convidados de uma grande festa e o dono da casa estava cantando uma mulher em uma das salas. Os convidados entram e topam com ele de ceroulas. Então o meu personagem tinha que passar com a mulher e dizer: "C'est un scandale!"

SZ: Eu fiz um guarda numa peça de Montherlant, **Port-Royal**. Décio de Almeida Prado escreveu uma crítica que dizia assim: "A qualidade dos atores franceses, as pausas dos atores franceses, o domínio de cena dos atores franceses..."

Eu, que estava fazendo o guarda, com uma roupa quentíssima, vi como funcionava tudo: a peça era um processo e os atores tinham que folhear o processo. Só que os atores liam o texto no processo, porque eles não sabiam de cor. As pausas eram para procurar o texto. Só que eles faziam isso com um tal domínio de cena que ninguém percebia. E eu com um olho deste tamanho: "Meu Deus, eles não sabem a peça de cor!".

UM: É porque é repertório. Mas foi muito útil essa figuração na Comédie que nós fizemos quatro ou cinco vezes. Aprendemos muito com a disciplina deles na coxia e com a técnica. Chimène tem que entrar em cena chorando. Pois a atriz, na coxia, apertava o nariz, dava uma fungada e entrava em lágrimas. E a platéia chorava junto.

Hoje eu concluo que a Escola deveria ter muitos anos de duração, talvez cinco ou seis anos, para poder treinar alunos como eu, zero quilômetro. Os cursos dependiam também do dinheiro que a Escola tinha. Eu, por exemplo, não tive curso sobre Brecht.

SZ: O meu curso de história do teatro terminou em Shakespeare.

UM: E eu não tive Shakespeare.

MAL: Por quê?

SZ: Não dava tempo. Passávamos um ano estudando a Grécia, lendo todos os textos, inclusive Aristóteles. Depois vinha o teatro romano.

UM: Eu li todo Ésquilo, todo Sófocles, todo Eurípedes, e então comecei a gostar. No primeiro semestre estudávamos tragédia e no segundo, comédia. Depois começava a não dar tempo para tudo. Era realmente muito curto o curso.

SZ: Os professores de teoria eram Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Gilda de Mello e Souza... Imagine que nível de professores! Eu, que nunca fui o primeiro da classe no tempo do ginásio, entrei na EAD e levei os quatro anos passando em primeiro lugar. Quando um professor mandava ler duas ou três peças de um autor, eu lia todas! E não era só eu. Nós nos reuníamos nos fins de semana e passávamos sábado e domingo estudando. Estudávamos teatro para aprender e não para passar de ano. Acho que isso é uma coisa que vinha dos professores, era o espírito da Escola. Nós não tínhamos sábados nem domingos, mas não era um sacrifício. Era um prazer.

O Dr. Alfredo emprestava a chave da Escola, não havia ninguém para tomar conta, e nós não tocávamos em nada. Consultávamos a biblioteca e nunca passou pela nossa cabeça roubar um livro.

UM: Eu me lembro que havia uma entrevista individual com Pedro Balazs, professor de psicologia. Em qualquer exercício da Escola eu era o último ou o penúltimo, porque nunca ia espontaneamente. Nessa entrevista eu comecei a questionar os que já tinham feito: que tipo de pergunta ele faz? Um dizia: "Ele me perguntou se eu era homossexual". Outros diziam outras coisas. Eu fiquei apavorado. Pensei que ele ia me tirar da Escola porque ia descobrir que eu não tinha nada a ver com ela. Eu tremia.

MAL: Essa entrevista tinha um caráter seletivo?

UM: Havia um boato de que nos anos anteriores algumas pessoas haviam saído da EAD por causa dessa entrevista. Mas, na verdade, a entrevista era feita dois ou três meses depois do início das aulas, quando a Escola já tinha uma série de informações sobre cada aluno.

SZ: Quem dava aula sobre a psicologia do ator para nós era Roberto Freire. A equipe de teoria era a 'inteligência' da USP. Todos trabalhando por um salário simbólico. Eu era bolsista e pagava alguma coisa equivalente a trinta cruzados atuais. O preço de dois sanduíches.

UM: A EAD foi diferente para cada turma. A minha turma viajou como nenhuma outra. Nessas viagens o grupo se dividia para cuidar do guarda-roupa, dos cenários, da contra-regra, da luz, da administração, da divulgação e da tesouraria. Isso foi uma grande aprendizagem e, com certeza, não estava no currículo.

SZ: Viajamos uma vez (de ônibus) para umas sete ou oito cidades do interior; fomos até Barretos, Rio Claro, São Carlos, Sorocaba, Ribeirão Preto. O que eu fazia para esconder minha timidez; mas acho também que fazia tanto esforço porque estava querendo aprender. Eu era ao mesmo tempo encarregado da luz, do cenário (de montar e desmontar), do guarda-roupa. Foi uma Escola fantástica.

UM: A EAD era um pouco feita de coincidências. Apareciam oportunidades de viagem. Nós podíamos pegar uma carona com o terceiro ano fazendo uma figuração em uma peça dirigida por Antunes Filho, ou um diretor estrangeiro que ficasse mais tempo no país e que poderia ser puxado para a Escola pelo Dr. Alfredo.

SZ: D'Aversa era nosso professor e diretor-artístico do TBC. Então nós frequentávamos muito o TBC. Em 59 ou 60 Vittorio Gassman veio ao Brasil. Ele era amicíssimo de D'Aversa, da mesma turma da escola de Roma. Eles saíam e nos convidavam para ir junto. De madrugada fomos para a casa de D'Aversa e Élida preparava uma macarronada para todos. Era um mundo deslumbrante.

UM: E o Dr. Alfredo falava assim pra gente: "Fazer teatropia não é ficar sentado no bar do Ferro's, não". Naquele tempo o Ferro's era o Gippetto. Essa coisa da vida noturna era deslumbrante. Era uma coisa atraente a gente sair da escola numa sexta-feira à noite (não tinha que trabalhar sábado) e ir para o restaurante jantar todo mundo junto.

O que eu quero dizer sobre as diferentes escolas é o seguinte: você teve quatro anos, eu tive três. Depois de anos de vida profissional é que a gente constata quanto foi insuficiente. Eu descobri Ibsen porque nós montamos **A sonata dos espectros**, de Strindberg, e resolveram mudar o nome para **Sonata dos fantasmas** para não confundir com **Os espectros**, de Ibsen.

A primeira tragédia inteira que eu vi foi **Electra**, dirigida por Abujamra. Fiquei deslumbrado porque tinha uma vontade imensa de montar uma tragédia inteira, mas não dava tempo. Nós estudávamos autores importantes porque montávamos as peças. E estudávamos teatro grego durante um ano sem montar nenhuma peça grega. Não dava para conciliar tudo.

SZ: Eu tenho paixão por Fernando Pessoa, que conheci lá. Nós montamos **Bodas de sangue** com D'Aversa, e eu sou apaixonado por Lorca até hoje. Por quantos outros autores eu não teria me apaixonado se tivesse mergulhado como mergulhamos em Lorca? Assim mesmo com quatro anos de curso, terminamos a história do teatro em Shakespeare. Não dava tempo, porque fomos fundo em cada coisa. Quando estudávamos Gil Vicente, estudávamos as vinte e sete peças. A mesma coisa com Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófones.

UM: Por outro lado, é bem possível que, se fosse um curso de seis anos, eu não tivesse entrado. Eu não teria esperado tanto tempo.

SZ: Poucas pessoas chegavam a se formar. Antes de mim formou-se uma única aluna, Dorothy Leirner. De outra turma formaram-se Chico Martins e Ruthinéa de Moraes. Nós nos formamos com sete ou oito pessoas. Foi um recorde. Mas esses sete ou oito estão fazendo teatro até hoje.

D. Maria José dizia assim: "O teatro brasileiro vai se dividir em duas fases: antes e depois de vocês". E ela era uma personalidade tão especial que nós acre-

ditávamos! Talvez isso nos tenha atrapalhado um pouco.

Quando ganhei o Prêmio Molière, em 1965, ainda não sabia ser ator, não era um ator para ganhar prêmio. Assim que eu saí da Escola, em 1961, ganhei um prêmio de revelação. Trabalhei na companhia de Cacilda Becker e na de Sérgio Cardoso. No elenco de *A visita da velha senhora*, estávamos Sérgio Mamberti e eu fazendo pequenos papéis. Hoje, eu tenho noção da diferença que faz a experiência. Quando dou aula vejo que meus alunos estão entendendo. Se eles não conseguem realizar não é porque sejam burros ou maus atores, é porque ainda não dá. Na Escola eu aprendi 10% do que me ensinaram aqueles professores fantásticos. Eu ainda não estava aparelhado para captar tudo. Com a idade que a gente tem agora eu me lembro daquela canção de Violeta Parra: "Volver a los diecisiete, después de vivir un siglo". É como voltar à EAD hoje com a consciência e a maturidade que a gente teria para aprender as coisas, tanto tempo depois. Eu acho que a gente não tinha idade para captar o conteúdo e a quantidade das coisas que aconteciam. E não é só as que eram ensinadas diretamente no processo de ensino, mas também o clima, aquela coisa toda... Eu passei por ali e hoje tenho noção de que perdi muita coisa.

UM: Há atores que conseguem fazer uma coisa imediatamente, como quem liga uma chave. Eu não consigo. Posso até enganar o diretor, mas sai uma coisa sem verdade, de fora para dentro.

SZ: Hoje eu consigo uma certa rapidez. Mas no começo do teatro profissional era um esforço físico. Eu chegava em casa exausto, parecia que tinha lutado boxe. Também durante o período da Escola era uma coisa terrível porque meu pai tinha uma loja e eu trabalhava com ele. Na época dos exames da Escola, em dezembro, a loja fechava às dez horas da noite e o espetáculo começava às nove. Eu fugi várias vezes porque o meu pai não entendia, não entrava na cabeça dele alguém parar de trabalhar para fazer teatro.

Depois que saí da Escola e me casei tive uma violenta úlcera de duodeno. Então o meu pai disse: "Ou o teatro ou a loja". Não sei bem porque, eu respondi: "Teatro". Um mês depois eu não tinha mais úlcera e nunca mais tive problemas de estômago.

Eu estava no Recife agora e li num jornal a notícia da morte do Dr. Alfredo. Aí me dei conta de que tínhamos um profundo afeto pelo Dr. Alfredo, mas um respeito e também um certo medo. Nunca consegui mostrar o carinho que tinha por ele. Ele mantinha uma certa distância. Não sei se isso foi bom ou não.

UM: Eu tinha uma certa intimidade. Ele foi meu padrinho de casamento.

SZ: Foi meu também.

UM: Ele nos dava carona quando voltávamos da Escola. Durante três anos, nesse trajeto, conversávamos informalmente. Mas mesmo assim nos preparávamos para falar com ele. Quando batizei minha filha Ana Júlia, em 1980, convidei o Dr. Alfredo. O batizado foi em casa, celebrado por um padre amigo

meu. O Dr. Alfredo chegou mais ou menos às 10:30 hs e só saiu às 17:30 hs. Durante o dia inteiro entrou e saiu gente. Minha avó fez um pernil num forno de barro, como se fosse em um quintal de Santa Cruz, e ele foi ficando o dia inteiro.

Daquele catálogo da exposição da EAD eu guardei muitos exemplares de propósito, escondidos. Eu já tinha tido uma experiência anterior com os catálogos de cartazes do TBC que foram distribuídos sem nenhum critério e quando alguém precisava para uma pesquisa nós não tínhamos. Pois o Dr. Alfredo telefonava pedindo quatro, depois pedindo meia dúzia, depois pedindo dez... Ele distribuiu mais de oitenta, inclusive na Europa.

Depois que a Escola foi anexada à USP ele teve uma fase em que não queria saber de teatro. Eu me lembro de ele ter dito: "Umberto, uma escola de teatro não pode ter segunda época. O aluno é ator ou não é. E tem também um problema prático: como é que se vai convocar um elenco em fevereiro para analisar uma pessoa que foi mal em dezembro?" Eu ouvi muitos comentários injustos. Algumas pessoas diziam que ele queria passar a Escola para a USP para ficar como diretor e ter um bom salário. Na verdade, a única preocupação dele era com as pessoas que ele formou: Maria Parra, João Sabiá e Mylène, porque eram pessoas que não tinham formação universitária.

MAL: Vocês seriam capazes de rememorar as aulas técnicas?

UM: Os textos eram escolhidos de acordo com a classe. Se a classe era de dez pessoas, seis mulheres e quatro homens, procurava-se desesperadamente um texto adequado a esse grupo e de conteúdo legal. A partir daí é que se iria estudar Strindberg ou Ionesco. Quando, na verdade, deveria ser o contrário. Por isso o ensino variava muito de ano a ano, de turma.

Os diretores que nos dirigiam não ganhavam muito. Eles só podiam dar essa contribuição quando sua vida profissional e particular o permitia. Em alguns anos, como, por exemplo, em 1966, não houve essa coincidência. Então a Escola tinha que se apoiar naquele núcleo permanente e abnegado: Paulo Mendonça, Cândida, Dr. Alfredo... Por essa razão o aprendizado era muito variável.

O Dr. Alfredo citava escolas de teatro européias em que o curso durava oito, nove, dez anos. Alguns tinham até aula de equitação. Ele dizia que a nossa Escola era de três anos porque essa era a realidade brasileira.

SZ: Ele tinha muita noção de realidade, porque viajava muito e sabia tudo o que era preciso. Mas dava o que era possível. Mesmo assim a Escola foi pioneira introduzindo determinados autores. Mesmo quando o Dr. Alfredo era contra (a gente sentia a ironia dele em relação a Brecht), ele encenava esses autores contemporâneos.

UM: Uma vez o Dr. Alfredo se definiu como uma espécie de bicho pré-histórico, um conservador liberal.

SZ: Eu quero contar uma coisa que eu me lembro, de Maria Thereza Vargas. A EAD montou em 1958(?) o **Ubu rei**, no Teatro de Alumínio, na Praça das Bandeiras. Entre uma cena e outra passava uma pequena atriz com um cartazinho que dizia assim: "Agora, na gruta..." Era Maria Thereza, coitada, tão envergonhada! Mas ela passava! Depois ele viajou com a peça representando uma cena em que ela e Míriam Muniz pulavam em um fosso altíssimo e se arrebentavam lá em baixo.

UM: Nossa turma trabalhava o dia inteiro, roubava um pouco de sono depois da Escola, para estudar, mas conseguia fazer os trabalhos. E aqui vai um elogio à generosidade de Maria Thereza. Eu tinha que entregar um trabalho para Paulo Mendonça e o prazo se esgotou. Ele disse: "Você entrega o trabalho até sexta-feira a Maria Thereza". Na sexta-feira eu cheguei sem o trabalho e contei a ela a seguinte história: "D. Maria Thereza, estava chovendo, eu estava trazendo o trabalho e fui pular uma enxurrada. O trabalho caiu da minha mão e rolou. Posso entregar segunda?" Ele me olhou e disse: "Pode". Eu nunca mais me esqueci disso porque ficou óbvio que ela não acreditou na história.

Quando D. Maria José pegou a minha turma, no segundo ano, fez uma série de restrições à dicção da classe. Nós estávamos tendo Gil Vicente, logo no início das aulas, e a cidade estava sem luz. Nós íamos à luz de velas, não enxergávamos bem e errávamos demais na leitura. Ela nos achou mal preparados, e não adiantava argumentar.

Imaginem, apagou a luz, não tem aula. Mas nesse ano a luz faltou durante várias segundas-feiras. E cada aluno ia para a aula levando a sua vela.

SZ: Meu curso durou quatro anos. Sabe quantas vezes eu faltei? Cinco vezes. Uma falta por ano. E não era para passar de ano. Era um clima tão envolvente que mudava a vida das pessoas.

UM: Uma coisa que eu notei na minha turma é que os mais intelectualizados, os que conheciam muito teoria, eram os que menos rendiam no palco. O Dr. Alfredo, sabiamente, colocava esses alunos na direção de espetáculos e encontrava uma forma de avaliá-los. Não havia ainda o curso de direção, mas ele solucionava o problema dessa forma.

MAL: Desse aprendizado técnico, o que vocês levaram para a vida profissional?

SZ: Acho que não foi uma técnica especial, porque a EAD não tinha isso. Havia um processo para cada momento e para cada diretor. Parece-me que não havia uma metodologia própria da EAD. Era um espaço de experimentação onde se aprendia um profundo respeito pelo teatro, uma ética teatral. Até hoje os alunos da Escola formam uma espécie de máfia.

UM: Há uma cumplicidade entre as várias turmas, mesmo as que não chegaram a se conhecer dentro da Escola. Aprendemos a respeitar uma hierarquia:

fazer figuração no primeiro ano, pequenos papéis no segundo ano e protagonistas no terceiro ano. Essa hierarquia desapareceu do teatro hoje, e o nível dos espetáculos caiu muito. Quanto à técnica, o que eu aprendi na EAD foi dicção, que para mim é fundamental.

SZ: Uma escola oficial precisa ter, pelo menos no papel, uma metodologia; começa com isso, depois vem aquilo e termina com uma terceira coisa. Essa metodologia passa para os alunos. Eu não percebia isso na EAD. Talvez estivesse implícita, mas eu não percebia. Era uma coisa difusa. Era uma escola possível, com os melhores professores possíveis naquele momento.

MAL: Mas não havia uma orientação precisa para a composição da personagem?

SZ: O Dr. Alfredo e Maria José nos ensinavam a subir e descer escadas.

UM: Mas para mim isso era uma coisa lúdica, divertida. Hoje me consideram um ator 'clássico', mas durante a Escola eu estava entre os 'condenados' a fazer só autores nacionais.

SZ: Havia uma coisa que não era ensinada formalmente, porque não constava do currículo e não tinha professor, mas que resultava concretamente em uma prática profissional, em um comportamento, uma ética, um 'estilo EAD'. O Dr. Alfredo dizia que o aluno tinha que saber fazer tudo. Ele dizia que aquela era a nossa oportunidade para aprender. E fiz grandes personagens: Hamlet, Macbeth, o Rei de Os persas. Se eu tivesse entrado sem escola no teatro profissional eu só poderia fazer o guardinha.

Pegávamos esses grandes personagens, maiores do que nós, e fazíamos menos. Mas fazer menos com um grande personagem é uma aprendizagem. Cabe a uma escola trabalhar a dificuldade do ator e não a sua facilidade.

Se eu dou a Umberto personagens caipiras porque ele vem de Santa Cruz do Rio Pardo, ele faz muito bem. E daí? Ele não está aprendendo. Eu vou dar a ele um **lord**, um homem de sociedade e ele não vai fazer bem, mas vai aprender mais. A EAD tinha essa característica.

UM: Tinha. E eu vou ilustrar isso. Quando saí da EAD, depois de uma rápida passagem pelo Teatro Ruth Escobar, entrei para o elenco do Arena. E Boal ironizava muito o nosso jeito de falar...

SZ: Ironizava, mas contratava os alunos da EAD: Míriam Muniz, Juca de Oliveira, eu...

UM: E Zanoni Ferriti, Luiz Serra, Benê Silva, todos no elenco do Arena. Ele fazia conosco uma gozação carinhosa, que não era para anular o que tínhamos aprendido. Mas nós chegávamos com aquela voz de **A morte de Afonso VI** e ele quebrava isso conscientemente. Mesmo quando fazemos concessões, não perdemos a consciência do que aprendemos na EAD.

É por isso que a EAD do tempo do Dr. Alfredo é uma espécie de mito. Em qualquer elenco que a gente trabalha sente um certo respeito em volta.

O próprio Flávio Império, com aquele jeitão debochado, tinha um grande respeito pelo Dr. Alfredo. Mesmo Boal, com seu teatro revolucionário, tinha uma enorme admiração pelo Dr. Alfredo.

E a EAD tem também a sua história sentimental, de todos os casais que se formaram lá e que o Dr. Alfredo apadrinhou: você e Míriam Muniz, Geraldo Mateos e Monah Delacy, Pompeu e Ruthinéa de Moraes, Bri Fiocca e Zanoni Ferriti, Celso Nunes e Regina Braga, Luiz Serra e Anely Álvares, Cecília e eu... Nós misturávamos os casais das peças com a vida real. Eu, pelo menos, ia logo me apaixonando.

SZ: Eu não me lembro das técnicas ou dos métodos de ensino. Nem me lembro do que D'Aversa ensinava. Mas não me esqueço da infinita paciência dele.

UM: No terceiro ano aprendi um pouco de Stanislavski com Celso Nunes, porque ele havia feito assistência de direção de Antunes Filho. Mas isso foi coincidência, porque Celso se interessava pelo assunto. Não era a metodologia da Escola. Não sei se eu conto uma coisa do Dr. Alfredo sobre Stanislavski...

MAL: Stanislavski não pode mais se ofender com isso.

UM: Bem, no carro, quando voltávamos da Escola, o Dr. Alfredo dizia: "Como é, estão firmes no Stanislavski?" Ele dizia isso num tom de quem não acreditava muito nesse processo, que não era nada novo. Em aulas anteriores, com outros professores, nós já havíamos discutido Stanislavski. Mas não aprendemos o método dele.

SZ: Na minha época não se discutia Stanislavski. Eu não tive o método dele e não tive método nenhum. Mas não considero isso uma deficiência da Escola, considero uma característica.

UM: Eram vários métodos; essa salada era o método da EAD. Eu guardo Stanislavski para uso pessoal. Quando aparece algum problema, fico quietinho no meu canto, lembrando. Mas nós misturamos muita coisa, lemos tudo que aparece. Essa vontade de ler e aprender é uma coisa que a EAD ensinou aos alunos.

Sobre Stanislavski eu gostaria de dizer outra coisa. Embora o Dr. Alfredo ironizasse e brincasse, ele tinha consciência de que era preciso conhecer aquele autor. É o mesmo caso de Brecht. E é por isso que ele se definia como um liberal conservador. Ele poderia não ter afinidade ideológica com Brecht, mas nunca exerceu nenhum tipo de censura. Nada do que acontecia no mundo, em termos de teatro, era ignorado naquela Escola. E as informações chegavam através dele, que viajava muito, conhecia várias línguas e assinava revistas estrangeiras. Ele estava sempre atualizado e com certeza sofria por não poder trazer logo para a Escola tudo que conhecia.

SZ: A necessidade de estar bem informado ia muito além do teatro. Paulo Mendonça recomendava, como leitura básica para o ator, pelo menos um jornal por dia. Não era para ler só a parte cultural, mas para ler absolutamente tudo: turfe, política, economia, fofocas etc.

MAL: Houve algum professor fundamental para a formação de vocês?

SZ: Para mim foi Alberto D'Aversa.

UM: Para mim foi Mylène Pacheco. Eu tenho muita consciência dos problemas de voz. Posso me adaptar a um teatro de duzentos ou de mil lugares. E é possível adaptar essa técnica para cantar em cena.

A Escola me alertou também para a parte de expressão corporal. Eu sei que tenho um andar de Mazaropi, com gestos menores. Sempre que é preciso eu trabalho isso.

A parte de Mariângela neste trabalho é uma missão ingrata. Ilka sacou imediatamente que a EAD é o 'espírito da EAD'. E nós reclamávamos da Escola, achávamos chato fazer Gil Vicente e todos aqueles clássicos. Agora eu sei a falta que fazem. Eu entrei para aprender a fazer cinema. Outros entraram para fazer teatro. Mas ninguém pensava em televisão.

MAL: Vocês acham que essa idéia de que é preciso um imenso esforço para ser ator desapareceu?

SZ: Eu tenho repetido um trecho de *Os saltimbancos*, de Chico Buarque de Holanda. Os quatro bichos vão para a cidade e se perguntam: "O que é que nós vamos fazer?". "Ih! eu não sei fazer nada!". "Eu também não!". "Bem, já que nós não sabemos fazer nada, vamos ser artistas".

Professores entrevistados

Alfredo Mesquita
Jacó Guinsburg
Aída Slon
Dorothy Leirner
Haydée Bittencourt
Leila Coury
Luís Contier
Maria José de Carvalho
Mylène Pacheco
Pedro Balazs

Entrevista com ALFREDO MESQUITA

Local: Residência do Dr. Alfredo Mesquita
Av. Higienópolis, 846

Data: 20.03.1986

Entrevistadoras: Ilka Marinho Zanotto, Mariângela Alves de Lima e Maria Thereza Vargas

IMZ: Por que o senhor fundou o curso de dramaturgia em 1961? Inspirado em quê? Tinha alguma idéia? Era um sonho antigo que de repente se pôde realizar?

AM: Era. Porque nós fizemos (não sei dizer em que ano, mas é fácil a gente ver) um seminário de dramaturgia na Escola, Ziembinski, Décio e eu, a pedido não me lembro bem de quem e que quase só teve alunas... Inclusive Lygia Fagundes e Clô Prado, que escreveu peças para o TBC. Já foi aqui na Rua Maranhão. Isto eu tenho certeza absoluta porque me lembro bem do lugar. Agora, o ano...

IMZ: Já tinha havido o seminário do Arena?

AM: Não. Os seminários da EAD foram anteriores.

IMZ: E em que moldes eram dados estes seminários?

AM: Tudo na Escola foi feito de 'ouvido' e as coisas eram realizadas à medida em que iam surgindo as necessidades. A gente ia improvisando. Eu, Décio e Ziembinski nunca tínhamos feito seminários de dramaturgia. Nós três desenvolvíamos o programa e íamos fazendo tudo à medida em que a coisa ia se formando e íamos vendo as necessidades. Ziembinski dava suas aulas através do estudo de textos diretamente.

IMZ: O senhor não se lembra dos textos?

AM: Não. Eu me lembro de uma coisa. Durou pouco este curso. As senhoras eram completamente anárquicas. Falavam em cima da gente e a gente precisava dizer: "Olha aqui, cala a boca porque quem fala aqui somos nós e não vocês". Foi horrível. E discutiam entre elas... Era uma bagunça.

IMZ: Embora talentosas. Porque a...

AM: Lygia não escreveu nada sobre teatro, somente naquela pecinha que nós levamos nos exames: **O isqueiro**. Ziembinski levou como texto a peça de Rachel de Queiroz, **O lampião**, para ensinar como é que não se devia escrever uma peça. Porque Rachel de Queiroz é uma mulher inteligentíssima, culta e para mim estupenda. Eu sempre dizia isto. Mas teatro é a única coisa que, em literatura, a pessoa precisa conhecer a técnica. Porque quem não conhece técnica de teatro não escreve peça de teatro e, evidentemente, Rachel de Queiroz ou nunca tinha lido uma peça ou nunca tinha visto um espetáculo.

Uma mulher inteligente com tudo o que ela fazia... E resolveu escrever uma peça de teatro. Foi um fracasso total. Ela ia formando a cena e, no momento de fazê-la, largava e ia para outra. Perdeu todas as possibilidades teatrais da peça. Não tinha uma aproveitável. Quanto a Décio, acho que sua intervenção era mais do ponto de vista do crítico vendo o teatro. Não sei, porque não me lembro. Não assisti a muitas aulas dele. Eu fazia mais o que sempre gostei de fazer, que eram exercícios. Eu dava temas sobre o quê e pelos quais as senhoras deveriam escrever. E elas nunca escreviam sobre os temas que eu dava. Eu dava um tema e elas escreviam o que queriam.

IMZ: Escola anárquica.

AM: Era. E uma que fez parte do grupo foi Pagu. E Pagu, convidada a desenvolver o tema 'três réplicas,' a meu pedido, o fazia da maneira mais inesperada possível. Era surrealista completamente. A rigor, surrealismo, mesmo em teatro, não precisa e não deve ter regra, não deve ter nada. Não precisa de escola, não precisa de nada. Ela mesma dizia: "Eu sou incapaz de fazer alguma coisa. Não me mande fazer uma coisa porque eu não sei. Eu começo e a coisa se solta dentro de minha cabeça e eu escrevo todas as loucuras que me passam dentro da cabeça". Eu me lembro de um tema que dei: um diálogo entre duas pessoas que querem dizer uma para a outra o oposto do que elas estão dizendo. Coisas assim... Sutilezas de dialogação. Ou então uma cena de solução difícil. De levar até um ponto dramático. Por exemplo: uma cena que começa cômica e acaba dramática — ou vice-versa, fazendo não uma inversão, mas um encamiñamento inesperado. É isto. Neste gênero. Uma cena (lembro depois quem fez) deu em peça que nós levamos.

Era uma cena entre mãe e filha. A mãe vem dizer à filha que vai casar. Não é a filha que diz à mãe. E, depois, acaba a mãe toda atrapalhada. Quando ela vai embora, a filha pega o telefone e liga para o namorado: "Imagina, e nós

não podemos ficar noivos porque a mamãe já está noiva e vai se casar com outro”. Era assim. Essa foi uma solução dada por uma senhora, cujo nome não lembro. E foi uma solução muito boa. A cena ficou interessante, e eu me lembro que foi Marli, de Goiás, quem fez o papel da filha. A mulher de Fontana — Maria do Carmo Bauer — fez o papel da mãe.

MTV: Tinha aí no repertório uma peça chamada **Mãe, filha e a senhora**, de 1953. Era essa?

AM: É essa. Isso já foi depois trabalhado... Mas saiu de uma cena destas. Era esse tipo de exercício que eu dava.

IMZ: Agora, este exercício que o senhor dava nasceu de sua cabeça ou o senhor teve esta noção de exercício na França, no seu curso com Copeau?

AM: Ah, não. Em primeiro lugar, eu não fiz curso com Copeau. Eu fiz o curso de Jouvet e de Baty. Tive a maior das decepções, porque cheguei à conclusão que estes cursos a que assisti eram uma espécie de atração de gente moça e depois eles pegavam alguns elementos e punham na Companhia. Nos dois cursos ou não vi pessoalmente nem Jouvet e nem Baty. Era só um professor da Companhia deles que dava as aulas; um único. Era o sistema francês... Na Comédie Française também era assim: cada aluno do Conservatório (a escola ligada à Comédie) fazia uma cena com um professor às vezes durante um ano inteiro, às vezes durante o curso inteiro. Só trabalhava uma cena de uma peça. Mais nada.

IMZ: E havia outras matérias correlatas?

AM: Não. Havia história do teatro (um curso), mas não davam porque os alunos não iam. Tinham horror. Isso no Conservatório. Foi o que ouvi do pessoal que esteve aqui da Comédie e com quem discuti o assunto. Tinham horror da história do teatro. Aliás, não era muito preciso porque eles estavam ligados à Comédie. Então, viam as peças, e atrás disso... É o que existe na Europa e não existe no Brasil. Foi o que aconteceu comigo. E é uma boa coisa para registrar aqui: fui ver duas escolas nos EUA e na França, chegando à conclusão que tudo o que eu vi fora era completamente inútil no Brasil. Porque os problemas brasileiros eram diferentes dos deles. E os dos EUA diferentes da França. Cada um faz a escola que é preciso. Por exemplo, na França era assim: essa — não sei se você conhece — Helene de Mendonça; ela estudou no conservatório de Paris, depois casou com um brasileiro e veio morar aqui. Ela fez o papel de Berenice, uma cena de **Berenice**, de Racine, durante três anos.

IMZ: Mas não havia aulas correlatas de dicção? De expressão corporal?

AM: Não. Dentro disso o professor único ensina tudo. E quem escolhe o professor é o aluno. O aluno dizia, 'eu quero fazer o curso', e ele tinha duas cadeiras: drama e comédia. Escolhia um destes gêneros: "Eu quero fazer drama com tal professor (ou professora), que é artista da Comédie Française". Os **sociétaires**. Porque a Comédie Française é uma repartição pública. Os atores são funcionários públicos. Quando eles levam um papel ficam donos. Talvez hoje em dia já tenha se modificado, mas antigamente era assim. Dono do papel. E isso era uma coisa que acontecia. Por exemplo: Madeleine Renaud. Com aquele físico dela, entrou no papel de uma moça de 18 anos e ficou até os 60 lá dentro; ela tinha o direito de fazer o papel de 18 anos e fazia. Elas não largavam os papéis. Tanto que contavam um episódio lá na Comédie a respeito de Madeleine — que era uma peste. Tratava-se de uma peça que uma artistinha mocinha tinha uma vontade louca de fazer. Acho que era a **Occupe-toi d'Amélie**. E a mocinha queria fazer o papel para a idade dela, muito distante da idade de Madeleine Renaud. Disseram para ela: "Por que você não fala com madame Renaud? Quem sabe ela dá o papel dela para você". E a moça foi lá falar: "Quem sabe a senhora queira me dar o papel". E Madeleine Renaud: "Naturalmente. Imagine, você está começando... Puxa, eu dou o papel para você". Quando chegou a hora da distribuição dos papéis, deram para a mocinha o papel da empregada. Madeleine fingiu que não entendeu. E toda a Comédie Française era assim. Os velhos dominavam, os papéis eram deles e eles faziam isso. Quando houve o **Front Populaire** na França, ou seja, o governo de Léon Blum (de esquerda), ele fez uma reforma total na Comédie Française, com o direito de não dar os papéis. Falou: "Que os papéis não sejam mais propriedade dos atores". E ali ele pegou os quatro diretores atuais e modernos, que eram os discípulos de Copeau — Jovet, Dullin, Baty e Pitoeff (que não era de Copeau, mas tinha as mesmas idéias) e pôs dirigindo a Comédie. Assim, aqueles velhos importantes perderam completamente a importância, porque antes eram eles mesmos que dirigiam. Até hoje são os atores que dirigem as peças. De vez em quando chamam um de fora, mas, em geral, são eles que dirigem. Então os velhos não dirigiam mais as peças — porque quem dirigia eram os grandes diretores e aqueles perderam os papéis, porque os modernos pegavam gente moça para pôr nos papéis adequados. Foi assim que Madeleine Renaud saiu e levou Barrault junto com ela. Então, quando você entrava no Conservatório escolhia um desses atores ou atrizes para ser seu professor. Ele lhe dava a cena e você fazia (acho que no fim de um semestre) sua primeira prova. Se você tinha distinção, já entrava para a Comédie, para o primeiro grau da hierarquia, a qual ia sendo galgada (até chegar à **Sociétaire**) a partir dos papéis pequenos. Se não tinha distinção, fazia outros seis meses mais, com o mesmo professor. Às vezes o aluno mudava de cena, às vezes continuava com a mesma cena... Havia duas classificações: **premier prix** e **accessit**. Só essas duas. Os **premier prix** entravam para a Comédie, os outros eram aprovados mas não entravam. Ficavam de fora e iam fazendo carreira externa. Havia três tentativas de entrada. Ouvi dizer que hoje em dia o conservatório está completamente revolucionário. Não sei em que sentido. Quando estive lá era assim (depois também).

MTV: O curso de Jovet devia ser diferente...

AM: O curso de Jovet era só isso. Um professor só. Era um dos atores da companhia dele e não dos mais importantes. Dava uma ceninha ali para um, para dois. A gente dialogava ali na frente dele e ele fazia as correções.

IMZ: Ele dava postura? Digamos impostação, dicção, tudo dentro da cena, na prática? Não havia aulas teóricas, nem nada?

AM: Não. Nenhuma. Nem se ouvia falar.

MTV: Quer dizer que a EAD, no Brasil, nasceu da necessidade daqui?

AM: Daqui. Eu cheguei e pensei: "Puxa, como é que eu vou fazer uma escola dessa maneira com essa gente que não sabe nada?"

IMZ: E nos EUA, como é que era? O senhor esteve lá...

AM: Aí as coisas já eram melhores. Já havia outros cursos. Mas também os alunos não tinham a base cultural que nós tínhamos aqui, de história do teatro, por exemplo. Conheci a escola **Dramatic workshop**, do professor Paul Collin. Aí tinha mímica e muita expressão corporal. Mas o método todo era muito diferente daqui.

IMZ: Na Comédie tem muito, por exemplo, capa e espada. A esgrima, eles não faziam?

AM: Faziam por causa das peças, durante os ensaios das peças. De maneira que a escola aqui foi feita ditada pelas necessidades. Logo no princípio eu tinha história porque eu queria era a base cultural. E vocês se lembram de eu dizer isso quase todo dia. Eu acho que teatro é cultura. O problema número um do Brasil é falta de cultura. Teatro é cultura em dois sentidos: é criação de cultura e é divulgação de cultura. Estes são os dois aspectos do teatro e que são duas coisas através das quais se faz a cultura de um país. A prova que o teatro tem uma ligação total com a cultura de um país é que em todos os países, quando existe uma época áurea, o teatro está em seu período áureo. Veja-se o V século na Grécia, o período elizabetano na Inglaterra, o Século de Ouro na Espanha e o século de Luís XIV na França. Quando um país está no máximo, o seu teatro também está no máximo. Sempre o teatro acompanha.

Então, era isso o que eu queria. Porque eu acho que o problema básico do Brasil é cultural. Se o Brasil tivesse cultura não estaria no estado em que está. Então, era a minha maneira de fazer qualquer coisa para sanar o problema. E nós não tínhamos teatro cultural de jeito nenhum. O nosso teatro era um teatro digestivo, de divertimento mais mambembe, o mais reles possível. Ninguém aprenderia nenhuma palavra naquele teatro. Então, a tarefa era criar este teatro.

MTV: Dr. Alfredo, quando o senhor fez a EAD tinha um princípio comum, no sentido do ensino — ou seja, uma idéia comum? O senhor não impôs uma idéia aos professores? Uma teoria...

AM: Não. Eu conversava com cada um deles dizendo o que eu queria fazer da Escola, qual era a minha idéia. Dizia sobretudo para quem eu precisava dizer. Porque eu conhecia Décio, sabia que ele tinha as mesmas idéias que eu e que era um universitário. Estava em ótimas mãos. Ainda outro dia, eu estava falando com Maria José (por sinal está num período áureo, tão calmo, tão boa) e ela lembrou meu jeito de agir: quando eu convidava um professor revelava as minhas idéias e depois o soltava. A partir daí ele fazia o que queria. Cada um tinha seu método. Para ela eu havia dito que podia fazer o que quisesse porque eu não entendia nada de dicção e tinha péssima dicção. "Como é que eu vou dizer o que é que eu quero que você faça?" Se eu ponho um professor dentro da EAD é porque tenho confiança nele, no conhecimento que tem da matéria. Então eu dizia: "A Escola é assim. Você quer colaborar comigo?" E na hora que ele dizia sim, eu dava inteirinha liberdade, nem entrava mais na sala.

IMZ: Os currículos, eles é que estabeleciam?

AM: Sim. Menos história. Eu conversava muito com Sábado. Depois foi tudo feito nesse gênero. Tinha história do teatro. Um dia Décio veio para mim: "Melhor criar uma cadeira de mitologia, porque estou perdendo muito tempo ensinando essa matéria. Todo o teatro grego é baseado na mitologia e eles não sabem nada, não sabem quem é Zeus e quem é Diana. Preciso explicar tudo". Então, ele sugeriu: "Por que é que você não faz um curso de mitologia?" Fiz o curso de mitologia. Outra coisa que ele me disse: "Às vezes a gente percebe que o aluno estudou, sabe coisas a respeito do que eu ensinei, mas ele não consegue escrever. Eles escrevem, horrivelmente mal". Isso porque eu não exigia ginásio, nada. Era matéria completamente bruta... Cuoco era feirante, aquele Sebastião era guarda-civil. Tinha de tudo lá dentro. E eles não sabiam escrever nada. Como Leila era professora de português, juntou mitologia e deu essa dupla cadeira. Ela disfarçava um pouco, para não dizer aos alunos: "Vocês precisam de um curso de português", porque eles podiam achar ruim. Foi tudo feito assim, à base do jeitinho. Limite de idade também. Começou a haver problemas tremendos porque tinha uma senhora, Dona Irene, que veio aqui em casa debulhada em lágrimas dizendo: "Alfredo, eu não posso ser reprovada porque eu sou avó, meus netos vão assistir o meu exame e se eu for reprovada vai ser uma coisa horrível". E foi reprovada. Ela veio aqui, e eu fui falar com a banca e a banca quase me bateu dizendo que eu estava intervindo. Tinha outra que tinha vergonha de pôr maiô. Dizia: "Ai, eu sou uma senhora maior, gorda, como é que eu vou pôr maiô, rolar no chão? Eu não posso fazer mímica". Então não pode. Precisa ter um limite de idade. Também por menos de 18 anos não pode. Geraldo Mateos, por exemplo, era menor de idade e teve que sair porque estreou sem que o pai soubesse. Quando o velho soube, tirou. (Depois, no outro ano, ele tornou a entrar.) Eu fui falar com o pai dele, um velho ótimo, simpaticíssimo, muito acessível. Ele me disse: "Não, Dr. Alfredo, eu queria que ele estudasse Direito". E eu afirmei: "Eu me responsabilizo". Geraldo fez o curso de Direito ao mesmo tempo em que freqüentava a Escola. E ficou tudo ótimo. Geraldo ficou meu amigo e até há pouco tempo me tele-

fonava. Houve outro caso de uma avó conhecida da minha família que foi lá à Escola e me disse: "Minha neta é menor e veio aqui escondido de mim". Então, só havia limite de idade para baixo, ou seja, mínimo. Tudo feito a partir da prática do que vinha ocorrendo na Escola. E o regulamento... Nunca pensei que precisasse ter limite de falta. Era uma coisa também que eu sempre dizia: "Para ser médico era preciso escola de medicina, para ser engenheiro precisa entrar no Mackenzie ou na Politécnica, mas teatro não precisa, porque Cacilda não fez, Paulo Autran não fez, Sérgio não fez. Entra na Escola quem quer. Vocês querem fazer a Escola? Então têm que aproveitar o que ela tem de bom, o que a gente está tentando fazer, e se curvar à organização da casa. A Escola não pode ser anarquizada por vocês. Então precisa ter horário, chamada, limite de faltas, tudo isso". No princípio não tinha nada disso porque eu pensei que eles cumpririam o regulamento espontaneamente, e não o fizeram. Tudo foi feito assim durante os vinte anos. Eu modificava o regulamento constantemente, tirando e botando coisas, sempre levando em conta a necessidade. E os cursos também... Surgia mais um, menos um; faz isso, não faz aquilo.

IMZ: Quer dizer que dramaturgia, então, o senhor fez a partir deste primeiro seminário? Já uma tentativa de um curso de dramaturgia.

AM: É. Durou pouquíssimo por causa da total anarquia. Não era irreverência, não. Anarquia. Nunca vi gente mais louca do que aquele mulhério lá. Só tinha um homem, Hernani Donato. Sempre que me encontra, ele fala: "Lembro do seu curso, eu gostava muito, pena ter acabado". Mas depois fizemos um curso direito porque esse aí era um seminário. Minha idéia, desde cedo, era fazer uma escola completa. Primeiro ator, depois dramaturgia e crítica, a seguir cenografia. Minha idéia também era fazer um curso de direção. Eu o tinha inteirinho na cabeça. Talvez tenha até o plano escrito. Eu tenho pilhas de coisas em casa com os escritos sobre a Escola.

Eu me lembro que primeiro o aluno tinha de fazer o curso de ator. Se desse tempo, fazia junto dramaturgia e crítica. Se não, fazia separado. Mas aí ele já estaria há cinco anos na Escola. Depois fazia um ano de assistente de direção na própria EAD, a seguir um ano de direção como assistente de uma companhia, e depois uma bolsa de estudos para a Europa. Isto implicava um dinheiro absurdo. Não deu para fazer. Quanto ao meu curso, eu costumava dar um exercício em que o grupo assistia à explosão de fogos de artifícios; começavam todos alegres indicando onde estavam os fogos (impunha-se a unidade de contato entre eles). Um chamava a atenção do outro. Eles tinham que dar aquela impressão, o mais possível, de um grupo, e depois de repente começavam a perceber que a coisa não estava andando direito e acabavam assistindo a um imenso incêndio; então, passavam da alegria para uma cena de horror. Sem sair do lugar e sem dizer uma palavra. Os alunos adoravam este curso. Quando no último ano eu não dei mais aula, porque briguei com a Escola ("Eu fico aqui mas não dou aula"), vários alunos foram ao meu gabinete: "Dá pelo menos aquela aula. Era tão boa(...)". Eles insistiram, mas eu fiquei firme: "Não dou". "Dá pelo menos aula de bom gosto". Eu disse: "Bom gosto não se aprende".

IMZ: Quer dizer que quando o senhor formou o curso de dramaturgia foi também empiricamente?

AM: Ah, totalmente. Como tudo que se fazia no Brasil. A gente ficou com aquela idéia, e quando chegou certa hora eu falei: "Vamos fazer um curso completo de dramaturgia". E a gente começou a discutir. Eu fui falar com Rosenfeld. Ele me disse: "Eu aceito, mas não conheço nada de teatro. Não posso fazer já; o senhor me dá uns três ou quatro anos e prometo que vou ler tudo para poder fazer". Eu disse: "Não precisa tanto tempo, você estuda em casa agora". "Ah, mas eu não posso...". Aí foi diminuindo: "O senhor me dá dois anos, um ano..." Depois acabou e eu disse: "Não (era o mês de novembro). Você tem aí as férias, três ou quatro meses, para se enfrontar e depois começa o seu curso". E ele acabou topando e depois me disse: "A sua idéia modificou completamente minha vida, porque a minha paixão passou a ser o teatro". Mudou a vida dele por completo. Começou a ir a tudo que era teatro aqui, a se interessar pelas representações dos atores e a ler tudo que lhe passasse pela mão. Livro, tudo. Mudou completamente.

IMZ: E o que ele fazia antes? Pensei que ele fosse de teatro.

AM: Não, não, ele tratava de filosofia, estética.

IMZ: Mas então acho que literariamente ele já devia conhecer alguma coisa.

AM: De teatro, não. Ele disse: "Nada, eu não entendo nada".

IMZ: Não? Mas na Alemanha os textos teatrais são muito importantes...

AM: Sim, mas isso na cultura geral. Tinha lido Goethe, Schiller, Kleist, esses autores. Ele me disse: "Você modificou a minha vida inteira. Eu nunca pensei em me dedicar ao teatro e hoje é a minha paixão".

É como Sábato. Ele já fazia crítica de teatro no **Diário Carioca**, mas eu o trouxe para a Escola como professor adjunto. Ele veio morar em São Paulo por causa da Escola, pelo que ouvira falar dela. Ele nunca tinha ensinado, nunca tinha sido professor.

MAL: Um curso, por exemplo, que eu achei difícil de entender é o de improvisação. Da professora Isabelle de Lima.

IMZ: A mulher de Luís de Lima.

AM: Dá-se um tema e o aluno improvisa sobre ele, faz uma cena improvisando. Existe muito isso em balé. Eu sei que Chinita Ullmann fazia isso no curso particular dele, não no curso da Escola. Ela não dava balé na Escola, mas expressão corporal e mímica. Mas no curso particular ela punha uma música na vitrola (sem dizer o nome da música) e fazia as alunas dançarem. Depois ela

atuou na Escola sem música. Chinita também nunca fez teatro, fazia balé. Vera Janacopulos, outra professora, também me disse a mesma coisa que Rosenfeld: "Eu vou para sua escola ensinar com muito prazer, mas preciso aprender, porque eu sei dicção e impostação de voz em canto, que é completamente diferente da palavra. Preciso aprender". Foi buscar livros e eu disse a ela: "Tudo bem. Enquanto não chegam seus livros, você vai se arranjando com o canto mesmo."

MTV: E como era o curso de impostação de voz? Era baseado no estudo do canto?

AM: Era. Só que era o som com a palavra, sem a música. Eu aprendi muito nesse particular. Quando entrei para a escola minha voz era muito mais aguda do que hoje em dia. Subia e descia, eu não dominava, e me cansava horrivelmente dar aula. No fim, eu dava três, quatro aulas por dia e não me cansava nada; isso por causa de um curso que eu fiz aqui em casa. Vera fazia o curso dela aqui. Antes dos alunos, ela me dava uma aula, conseguindo, em três meses mais ou menos, abaixar minha voz em três tons. Ela mesma ficou abismada por ter conseguido isso. Foi para baixo. Ficou num nível só e eu não me cansava; agora já me canso de novo.

IMZ: E ela só dava dicção e exercícios vocais ou dava também interpretação de textos?

AM: Dava sobre textos também. Depois ela se mudou para o Rio. Passava dez dias em São Paulo e vivia no Rio. Dava um curso lá e um curso aqui; depois de algum tempo passou o curso dela daqui para Magdalena Lébeis. Magdalena ficou três ou quatro anos. Mas ela não tinha os mesmos recursos, embora cantasse muito bem. Era a melhor aluna de Vera e esta ficava por trás dela. Enquanto Vera a aconselhou, ela se deu melhor, mas assim que Vera deixou de assessorá-la o curso perdeu muito. Depois ela saiu. Apareceu Maria José, que era uma grande professora.

IMZ: Maria José já era conhecida de Décio, da Faculdade de Filosofia. O senhor também já a conhecia?

AM: Já. Eu a conheci quando ela foi do grupo de Décio — Grupo Universitário de Teatro. Era ótima. Isso é uma coisa a favor dos alunos. Eles diziam que Maria José os massacrava. E massacrava. Era horrível a maneira com que ela os tratava, mas eles aceitavam e não queriam que eu pusesse Maria José para fora da Escola, porque sentiam que aprendiam com ela. Isso eu achava muito bonito. Ela é inteligente, culta, gosta do trabalho que faz, é apaixonada... Mas é completamente louca. Eu a conheci (falei com ela pela primeira vez) num espetáculo do TBC. Quando apagou a luz, começou o espetáculo, tinha uma cadeira vaga do meu lado, sentou uma senhora e, antes que abrisse a cortina, ela me cutucou e disse: "Se eu começar a fazer umas coisas muito esquisitas durante o espetáculo, o senhor não se admire porque eu estou saindo de uma casa de saúde". Era Maria José de Carvalho.

IMZ: Quanto a Chinita Ullmann, o que me recordo — gostava demais da aula dela — é que ela mandava as pessoas tocarem bumbos, e a gente se soltava, era a improvisação total com sons. Não era formal assim como está no currículo.

MTV: Era uma parte assim, de ritmo.

IMZ: Percussão. Era bárbaro. Soltava. Você saía dali improvisando em cima dos sons, não tinha nem música.

MAL: Aqui no programa tem muita orientação para andar, sentar, subir, descer escada, deitar, levantar, colunas, móveis, degraus...

MTV: Chinita era uma bailarina ligada ao expressionismo?

AM: Era. Ela e a irmã. Elas vieram para cá com a família durante a guerra de 1914, porque os russos invadiram a região onde moravam. Elas tinham uma casa linda no campo e saíram de lá (a família toda) a pé. E a mãe disse: "Ih, esqueci de fechar a porta". O marido ponderou: "Mas para que fechar a porta se quem está chegando são os russos". Deixaram tudo. Não sei como é que foram para Santa Catarina. Acho que conheciam uns alemães de lá. Ela veio para São Paulo e tem muito nome aqui. Fez muita coisa bem-feita, inclusive participando da Semana de Arte Moderna e tentando fazer um trabalho de balé. Era muito ligada ao grupo todo.

MTV: Dr. Alfredo, e este primeiro ano que a gente vê no convite? O senhor dá drama e comédia, Chinita dá mímica e Cacilda também dá comédia?

AM: Eu dava drama e ela dava comédia.

MTV: É isso que eu digo. Não tinha uma orientação?

AM: Não, tanto não tinha que se eu tivesse experiência teria apoiado mais Cacilda e, talvez, o curso dela tivesse sido bom. Porque o curso dela foi um fracasso total (ela não o conhecia muito bem). Ela conhecia umas três peças que tinha feito. Então, ficava em cima daquilo e não sabia ensinar. Lia para os alunos e eles tinham que repetir. Foi péssima. Eu não dei o menor apoio. Eu tinha confiança nos professores e os soltava. Com o tempo, cheguei à conclusão de que eu poderia tê-la ajudado e ela também poderia ter feito um curso melhor.

MTV: E por que o senhor dividia, chamava de drama e comédia?

AM: Para ter duas matérias. Porque na Comédie Française existe mesmo drama e comédia. Eu queria que tivesse sempre duas para que não fosse um só professor...

MTV: Para não impor talvez um estilo...?

AM: É. Sempre ter um maior número de disciplinas. E até uma boa parte do tempo estava pensando: "O ano que vem eu não vou mais ensinar". Eu queria pôr profissionais. Nunca consegui. Tive sempre que ficar como professor da Escola. Gostava de ensinar, tinha prazer, mas achava que não podia e não devia porque eu não era profissional, não passei por muitas escolas, não tinha prática de palco. Deveria colocar profissionais, mas não havia meio.

Agora (coitado, acho que já se pode dizer), quem cursava escola no Rio era Sadi Cabral. Ele foi aluno lá, antigamente, de uma escola. Penou. Basta dizer que a maior parte das coisas que fez foram em francês, porque as professoras eram daquelas Cecílias Meirelles quaisquer lá do Rio que achavam que teatro precisava ser em francês, por ser mais bonito, qualquer coisa assim. Então, eles faziam o curso em francês. Tanto que Sadi falava muito bem francês. Aprendido no Conservatório. Essas coisas de antigamente...

MTV: Eu queria saber algumas coisas que nós lemos aqui. "Interpretação oposta ao personagem, leituras de peças, trechos com interpretação oposta ao personagem". Quer dizer, se era um bonzinho tinha que interpretar com todas as palavras como se fosse uma pessoa má? Quem fazia isso não era Brecht? Aprendeu com o Dr. Alfredo, então (risos). Não tinha estes textos como em *Maria Stuart*, que ele mandava fazer como duas lavadeiras?

AM: Não, estes grupos que existiam em São Paulo eu não poderia conhecer porque, naquele tempo, 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 Emílio Salles Gomes ficava furioso: "Você não fala do teatro anarquista". Ora, eu nem sabia que existia anarquismo no Brás... Vivia no mundo da lua... Depois é que me deu a idéia de fazer teatro, e eu fui entrando aos poucos; quando vi, não dava mais para sair. Não era uma idéia preconcebida. Na minha vida tudo que fiz foi assim. Eu nunca pensei: "Vou fazer isso, vou ter uma cadeira, vou seguir isso". Nunca. Que coisa esquisita. Agora é que eu penso.

IMZ: Tem um anjo da guarda no meio.

AM: Vocês é que são o meu anjo da guarda...

IMZ: Imagine. O senhor tem que pensar que foi o senhor que nos determinou as carreiras, inclusive de Mariângela, que foi da ECA e depois fez crítica. Agora, o que o senhor tem aí anotado?

AM: Bom, eu gostaria de dizer coisas mais ligadas à parte histórica. Quem vai fazer o histórico? Eu acho isso muito importante. Primeiro, não havia teatro em São Paulo, de jeito nenhum. Era uma coisa que inexistia. Quando começou a haver foi a partir de uma origem remota, e depois disso nunca deixou de ir para a frente. Esses espetáculos foram montados inclusive por Afonso Arinos de Mello Franco, que morava aqui naquele tempo e fez uma peça chamada **Reisada**.

Ele foi para o Norte fazer pesquisas sobre o folclore e, depois, trouxe o resultado para São Paulo e resolveu encenar. Pois fez uma representação que foi uma beleza. Com a Cultura Artística e a Prefeitura ajudando, as moças e rapazes da sociedade tomavam parte. Meus irmãos e irmãs também participaram. Eu me lembro de tudo isso porque me impressionou. Lembro até dos menores detalhes. Minhas irmãs não queriam ir, de jeito nenhum. Elas diziam: "Onde já se viu a gente no palco do Teatro Municipal". Papai ponderava: "Uma coisa feita por Afonso Arinos deve ser muito bem-feita, vocês têm que ir". Então, foram, representaram — só dançaram — e no fim adoraram... Foi uma coisa muito bonita, bem-feita um sucesso enorme. Nessa apresentação, Arinos fez a festa de Reis, que era a grande festa do Natal brasileiro. No dia de Reis, moças e rapazes de sociedade saíam pelas ruas entoando cantos de Natal e paravam em frente às casas de família — isso tanto aqui como no Norte — e cantavam; as pessoas abriam a porta e recebiam; havia um presépio na sala de jantar, eles cantavam para o presépio e depois tinha comes e bebes. E Arinos fez isso. Então, na primeira cena é a chegada desses pastores e pastoras; tinha uma senhora na porta que cantava, recebendo. A senhora era da família Chaves e tinha as meninas, suas filhas. Afonso Arinos queria que tivesse um menino. Papai me levou a vários ensaios (é por isso que eu sei cantar os cantos daquele tempo). Eu tinha sete anos e Afonso Arinos perguntou a papai se eu não queria fazer o menino e ele disse que sim. Mas, depois, chegamos em casa e mamãe não deixou. Aí eu chorei e tudo, mas mamãe era muito severa e eu não fui. Mas assisti ao espetáculo. Deram uma matinê, me levaram para ver e eu nunca esqueci. Depois as representações tiveram muito sucesso. (Talvez por causa daquele episódio eu, que adoro teatro, nunca representei, nunca tive um personagem. Na escola sempre fazia figuração. Sem contar a ninguém de vez em quando havia uma representação, e os alunos de repente me viam no palco, levavam um susto. Eu ria. Fantasiado, pintado e procurando atrapalhá-los. Quando penso nisso imagino que era completamente inconsciente. Eu fazia tudo para atrapalhar os alunos e dava susto nas moças...) Bom, mas voltando a Afonso Arinos. Ele disse que tinha uma peça de sua autoria chamada **O contratador de diamantes**, que se passa em Diamantina. E garantiu que ia à Europa e quando voltasse iria encená-la. Foi para a Europa, sim, mas morreu no dia em que chegou a Barcelona. E a viúva dele, anos depois (era filha de Antônio Prado, daqui de São Paulo; até uma senhora muito inteligente, enérgica), resolveu seguir a idéia dele e fez representar **O contratador de diamantes** aqui. Um irmão meu e uma irmã também tomaram parte nas danças. Só nas danças. Eles não participavam. Como fui várias vezes assistir aos ensaios, até hoje sei diversos pedaços da peça de cor. Foi tudo muito bonito e bem ensaiado. Isso tudo sem gente de teatro, não sei como é que eles mesmos se ensaiavam. O senhor Aguiar de Andrade representava o papel principal. Ele é avô do inspirador do Teatro Alfredo Mesquita, meu ex-aluno Fernando de Almeida Aguiar, tinha um talento fabuloso, ficou famoso no papel do **Contratador**. Só que ele se convenceu de que era o **Contratador** para o resto da vida e só falava assim impostado.

Bom, essas duas representações nunca me saíram da cabeça. E um dia, numa fazenda minha, estavam sobrinhos e sobrinhas e eu contava para eles a história dessas festas. Eles me disseram: "Por que é que você, que gosta tanto

de teatro, não faz umas representações dessas para nós?" Aí resolvi fazer. Fiz três representações passadas em fazendas aqui em São Paulo, quer dizer espetáculos tipicamente paulistas e com danças e cantos brasileiros: **Noite de São Paulo**, **Casa assombrada** e **Dona Branca**, cujo galã (deste último) foi Décio de Almeida Prado. E destas três coisas saiu o Grupo de Teatro Experimental. Esse grupo parece que gostou muito de representar para mim, Abílio fazia sempre o principal papel e dizia: "Ah, por que você não continua fazendo teatro? Vamos continuar". Acabamos em 1942 organizando este grupo cuja finalidade era elevar o nível do teatro em São Paulo. Nós queríamos fazer clássicos, modernos — naquele tempo chamava-se vanguarda — e desejávamos fazer com que surgissem novos autores nacionais. Queríamos que os cenários fossem feitos por pintores e gente de alto nível. Nos ensaios queríamos fazer leitura de mesa, explicar quem era o autor, qual era o estilo, a época, o gênero. E o meu mestre nisso tudo seria Copeau.

IMZ: As leituras de mesa, o senhor tinha visto na França?

AM: Não. Tratava-se só de explicar a peça. Não se chamava leitura de mesa. Nós dizíamos: "Vamos ler a peça todos juntos para depois discutir e explicar como é". Não faço as coisas sabendo muito o que eu estou fazendo. A gente vai dando certo. Eu achava que os atores precisavam saber o que estavam fazendo. Qual era o estilo, tudo isso. Então, aqui, nesta mesa mesmo, a gente lia. Eu sabia algo, e isso herdei da França evidentemente, de Copeau. O princípio dele é que o teatro é para servir o autor. O autor é a base. Ele chamava de 'o poeta', *il faut servir le poète*. E respeitar o texto — quer dizer, o oposto de hoje em dia. Hoje quem vai ler é o diretor e o ator. A gente faz um coquetel do texto. Completamente. Respeito ao texto é a base, ou seja, respeito ao teatro. Era um teatro assim: uma espécie de religião. Tanto que Copeau acabou místico e realizando aquela famosa experiência em sua propriedade: levou todos para lá a fim de levarem uma vida dura, porque o teatro precisa servir. Era uma coisa seríssima. Por isso, tinha uma disciplina. Bom, esta parte mística evidentemente eu não tinha, de jeito nenhum. Era de Copeau. Quanto ao ator, também cumpria ensinar-lhe disciplina, compreensão do papel do teatro e respeito ao texto. Devia também jogar fora o 'caco', base do teatro tradicional. O teatro tradicional era feito inteirinho à base do 'caco'. Um bom exemplo foi uma peça montada por Fróes, tida como a obra-prima dele, **O gênero de muitas sogras**, de Artur Azevedo. Ele fazia o papel de um sacristão e era fabuloso. Todo ano ele levava isso e todo mundo ia ver Fróes em **O gênero de muitas sogras**. Sei até as coisas que ele dizia e a maneira de dizê-lo. Bom, quando fiz a escola eu disse: vamos pegar **O gênero de muitas sogras** para fazer aqui. E descobri no original: o papel do sacristão tinha cinco réplicas. O resto inteirinho era inventado por Fróes; ele fez do sacristão o papel principal. Ele fez tudo. Era tudo assim. Procópio, nem se fala. Então, era para acabar com isso. Respeito ao texto. Outra coisa para explicar ao pessoal do nosso recém-fundado Grupo de Teatro Experimental (anterior à Escola) era expressão corporal. Eu mostrava, sobretudo às moças, que elas precisavam de uma certa maneira para fazer Molière

(fizemos **O avarento**, de Molière, e **As alegres comadres de Windsor**, de Shakespeare), destacando a maneira de andar. Tudo isso nós fizemos. Para dar uma unidade de interpretação (quem diz isso é Carlinhos Vergueiro, que também fazia parte desse grupo) e a unidade do espetáculo. Tudo isso, eu repito, com base no texto. Esse grupo durou de 1942 a 1948. São seis anos, e foi uma espécie de ensaio geral para a Escola. Era uma luta tremenda, por falta de dinheiro. Eu nem me lembro bem ao certo quantas peças fizemos. Creio que doze. Foram três clássicos, três vanguardas, três brasileiras, **A quoi revent les jennes filles**, de Musset, e mais duas peças de Abílio (Pereira de Almeida). Abílio começou comigo, na minha primeira fantasia, e nunca mais me deixou. A peça foi escrita, dirigida e representada por ele. Foi a grande vitória do Grupo de Teatro Experimental. Formou um homem de teatro completo. Autor, diretor e ator. Quando entrou para o meu grupo ele nunca tinha lido uma peça de teatro. Tinha visto. Detestava ver teatro, gostava era de representar. Ele nunca viu um espetáculo do TBC. Eu me lembro perfeitamente do dia em que telefonei para ele. Eu era amigo dele desde a infância. No tempo do São Luís, ele tinha tomado parte em todos os espetáculos de alunos. Eu me lembrei e pensei: "Vou perguntar se ele quer". Ele já era casado, telefonei para ele lá da casa de Angélica: "Abílio, estou querendo fazer uma representação. Em princípio, você quer tomar parte?" Ele respondeu: "Em princípio, quero". Essa frase eu nunca esqueci: "Em princípio, quero". Desde aí, ele me acompanhou até o fim.

Em 1947 ele fez o **Pif-paf** e depois **A mulher do próximo**, que inaugurou o TBC. Em 1948 eu fiz ainda, no Municipal, **À margem da vida**, em que Nídia Licia estreou no teatro. Foi saudada como um acontecimento e uma estrela (de muito curta duração). Esse foi seu único bom papel na vida. Depois, fracassou. Em 1946 (acho), Décio criou o grupo dele, o GUT. Fez três espetáculos, todos muito bons sendo dois de peças em um ato. O primeiro espetáculo reuniu um texto de Gil Vicente (**Auto da barca do inferno**), uma peça de Carlos Lacerda e outra de um rapaz daqui de São Paulo que morreu, Mário Neme (**Pequenos serviços em casa de casal**). O segundo espetáculo reunia Martins Pena (**Os irmãos das almas**) e Carlos Lacerda (**Amapá**). O terceiro espetáculo foi com um texto de Anouilh, **O baile dos ladrões**. Este foi dirigido por um francês que estava aqui, da Comédie Française. Depois, em 1948 apareceu outro grupo, de Paulo Autran, Madalena Nicole e Ester Mindlin. Mas só deu um espetáculo. E existiam (sempre existiu na colônia inglesa radicada no Brasil) os **English players**. Eles sempre tiveram um grupo de amadores. Onde os ingleses iam — e iam para o mundo inteiro — tinham esse hábito de formar um grupo de amadores. Nessa ocasião, Franco Zampari, que era um grande industrial, tinha paixão pelo teatro. Ele escreveu uma peça que foi um fracasso, uma coisa pavorosa. Como viu que com ele mesmo não dava, resolveu construir um teatro para os amadores de São Paulo. Numa das representações, se não me engano de **O avarento**, fiz o que os franceses chamam **lever de rideau**. É uma peça em um ato antes da grande peça. Realizei, em cena aberta, um ensaio do nosso grupo. Não tinha texto. Cada um teria que dizer o que costumava dizer no ensaio. Então, era queixa sobre queixa. E todos os empregados do Municipal também entraram. Eu expliquei bem para eles e ficaram radiosos. Foram os que repre-

sentaram melhor. Numa naturalidade total. Um entrava: "Dr. Alfredo, não tem lâmpadas"; "Dr. Alfredo, amanhã a gente não pode ensaiar porque vai ter gente aqui"; "Dr. Alfredo, isso não pode". Ótimo mesmo. Eles fizeram fantasticamente bem. Depois os outros chegavam e diziam: "Olha, eu não posso vir ao ensaio porque tem a prima de uma cunhada minha que vai fazer anos e eu tenho que ir na festinha dela". Quando acabou ("Chega de queixa e vamos começar o ensaio"), eu saí do meu lugar, fui à boca de cena e disse ao público: "Olhe, isso aqui eu fiz para mostrar a vocês o que é a nossa vida. É isto. Nós vivemos numa penúria tremenda e com todas as dificuldades. Não temos onde ensaiar. Uma coisa medonha. Se vocês estão aqui é porque gostam de teatro. Eu faço um apelo para vocês nos ajudarem".

Franco Zampari, presente, abriu uma lista com trinta contos — naquele tempo era bastante dinheiro — e foi o único que assinou. Ninguém no teatro deu nada. Fracasso total. Então, continuamos na mesma miséria até o fim. Aí Franco teve a grande idéia. Bem, primeiro teve uma idéia completamente louca. Ele tinha um terreno (onde logo depois fez sua casa) lá no fim do Morumbi, num buraco. Queria fazer um teatro lá para nós. Convidou a mim, Décio e o inglês Eagling — diretor desse grupo — e explicou que queria fazer um teatro veneziano, com veludo vermelho, lustres de cristal etc. E eu: "Meu Deus! No Morumbi!". Morumbi naquele tempo não tinha nada. Era sertão bruto. Não tinha nem estrada. "Como é que a gente vai? Não queremos fazer teatro de grã-fino. A gente quer que venha estudante". "Ah, não faz mal. A gente põe alguns ônibus na Praça do Patriarca, vêm todos de ônibus". "E nós? Como vamos ensaiar?". "Ah, a gente arranja ônibus também para os atores, todo mundo". Enfim, nós saímos de lá desanimadíssimos: "Isso não vai dar certo". Aí, ele desistiu da idéia. Tinha um rapaz que trabalhava conosco, nosso braço direito, chamava-se Hélio Pereira de Queiroz. Ajudava-nos muito. O que ninguém queria fazer ele fazia. Ele era 'ponto' (naquele tempo a gente trabalhava com 'ponto'). "Ah, você deixa eu ser 'ponto' dessa peça?" Eu dizia: "Claro, ninguém quer ser...". Ele distribuía os camarotes, ajudava na publicidade, fazia tudo. Era formidável. Ele indicou uma casa no Bexiga onde tinha uma sala grande capaz de ser transformada em algo maior. Levou Zampari, que imediatamente alugou a casa. Em questão de três meses ali se trabalhava vinte e quatro horas por dia: três turnos de trabalhadores para fazer a obra. A propósito de Zampari, aconteceu uma coisa comovente comigo. Recentemente dei uma entrevista à televisão, ao Canal 13 de São Paulo. Falei sobre o teatro, sobre Franco (como falo sempre) e, na saída, veio um rapaz lá dentro chorando: "Sou sobrinho de Franco, vim agradecer". Não podia nem falar de tanta emoção. Fiquei tão satisfeito. Bom, mas então Zampari fez o TBC para os amadores. Só para os amadores. Tanto que fomos nós que inauguramos, com a peça de Abílio, **A mulher do próximo**. Antes Abílio fez um **lever de rideau** para **Voz humana**, de Cocteau, protagonizada por Morineau. Esta chegou aqui e não sabia o papel. Era um monólogo. Uma mulher sozinha falando ao telefone. Ela não levou aquilo a sério, era muito antipática. Quando chegou a hora, ficou nervosa, queria 'ponto'. Não tinha 'ponto'. Aí, Lúcia, mulher de Abílio, que era muito prestativa e vivia às voltas com teatro disse: "Eu fico de 'ponto' para a senhora".

Pegou, deram o texto, ela ficou atrás da cortina e Morineau disse: "Olhe, eu estou falando ao telefone e quando eu disser três vezes "alô", você já sabe: eu estou perdida. Então, você fala bem alto para eu ouvir o texto direitinho". E começou. Tudo ia indo muito bem, mas Lúcia, meio avoada, se perdeu. Começou a ler, ler, ler e se interessou pela peça. E foi indo, foi indo. De repente ouviu Morineau aos gritos: "Alô, alô...". Ela procurou e não sabia; pegou qualquer página e começou a dar a Morineau. Morineau foi até o fim. Cortou um terço da peça. Ninguém percebeu. Foi na estréia. E, assim, ficou lá o teatro para os amadores durante um ou dois meses. E aí Franco reuniu todo mundo e disse: para manter aquele nível que ele queria de cenários, roupas e bons cenotécnicos, precisaria ter o trabalho de profissionais e ele propunha então que se fundasse uma companhia. Muita gente aderiu. Do meu grupo, Teatro Experimental, saíram sete ou oito para fundar o TBC. A EAD já estava funcionando. Bom, era isso o que eu queria registrar: a passagem para o profissionalismo, a EAD e o novo teatro paulista sempre vieram numa linha evolucionista. O Teatro Experimental virou a EAD. Agora, porém, vamos a um ponto controvertido: há quem diga, sobretudo Décio, que fomos muito influenciados pelo grupo Os Comediantes, do Rio.

Eu nego isso, porque comecei antes deles. Eu já tinha tudo planejado na cabeça, e fui ao Rio assistir a **Vestido de noiva**. Fiquei no maior entusiasmo. Considero essa peça o marco zero da literatura dramática brasileira. Não tem a menor dúvida. Houve uma espécie de milagre. Não havia quem dirigisse a peça (ninguém era capaz), quando surgiu Ziembinski, que era um grande diretor e o maior homem de teatro do Brasil. E justamente do mesmo estilo; porque era uma peça expressionista e ele era um diretor expressionista. Foi uma coisa perfeita, maravilhosa. Fizeram uma temporada muito grande, com muitos espetáculos, todos muito bons. Mas a produção tinha muito dinheiro. Porque a moça que fazia em geral os melhores papéis era Angelina Guinle, pertencente a uma família de grande fortuna no Brasil. Ela ajudava na área. Eu não sabia disso, vim a sabê-lo há pouco tempo. Rubinstein veio a primeira vez ao Brasil financiado pelos Guinle. Sobretudo por Carlos Guinle. De maneira que eles não tinham esses problemas todos que a gente tinha. Mas dizer que Os Comediantes do Rio nos influenciaram, não vejo em quê. De jeito nenhum. E mesmo o estilo de representação era diferente, como tudo que acontece. Hoje que tem avião e tudo isso, o Rio é uma coisa e São Paulo é outra. Não há o menor intercâmbio, é uma coisa incrível.

Recentemente, passei cinco dias na casa de uma amiga do Rio. A gente fica boquiaberto. Muitos cariocas não sabem nada do que se passa em São Paulo. Mas nada. Como a gente, também. Eu não sei também nada do que se passa no Rio. E naquele tempo já era assim. Não sei de onde é que Décio tirou esse negócio.

IMZ: Os Comediantes fizeram uma temporada em São Paulo?

AM: Fizeram.

IMZ: Não será daí que vem a impressão de influência? Ou foi antes?

AM: Não, não foi. Eu os recebi aqui em casa, no tempo do nosso GTE — Grupo de Teatro Experimental.

MTV: E Jouvet? Ele esteve aqui em 1940.

AM: Jouvet nos entusiasmou fantasticamente, mas eu já o conhecia de Paris. Não sei quantas vezes.

IMZ: Quer dizer que o paradigma era Paris?

AM: Era Copeau. É de se verificar e comparar as datas, porque o Rio era capital federal, com um prestígio que São Paulo nunca teve. O Brasil inteiro pondo os olhos ali — gente indo para lá e saindo, voltando, fazendo. Pascoal Carlos Magno, por exemplo, era um verdadeiro gênio da publicidade, da divulgação — ele mesmo indo e viajando, montando teatro e apoiando o teatro. São Paulo é todo fechadinho aqui dentro. Ninguém sabe nada. A Escola deu espetáculo no Rio e o Grupo de Teatro Experimental também (depois que eu já tinha saído). Abílio remontou lá *À margem da vida* e (se não me engano) *Pif-paf*. Foi para lá inclusive com Paulo Autran, que nunca foi do meu tempo. E deu alguns espetáculos no Teatro do Copacabana Palace. Eu não estava. Mas o certo é o seguinte: o Grupo de Teatro Experimental antecedeu a estréia de *Vestido de noiva*.

IMZ: Foi em dezembro de 1943. O GTE é de 1942.

AM: É, um ano antes.

MTV: Mas a essência do teatro é diferente mesmo, não é? Você vê que todas essas peças de que o Dr. Alfredo falou são coisas regionais, coisas muito paulistas e no Rio de Janeiro são diferentes.

AM: Eu comecei meu trabalho em 1936.

MTV: Mesmo aquelas festas de grã-finos eram bem diferentes...

AM: *Joujoux e balangandãs* e *Cigarette*. No Rio não houve a desejável linha ininterrupta. Foi uma coisa aqui, outra lá. Formavam-se grupos, se desfaziam. Forma um, forma outro, acabadó. Não houve uma tradição contínua. Ao citar Franco Zampari, Ziembinski e Pascoal, eu digo sempre que são os três grandes homens desse movimento todo. Ziembinski era um homem de teatro, fez a vida dele no palco. Pascoal, ao lado do teatro, fez a carreira de diplomata. E Franco Zampari morreu na miséria por causa de teatro e cinema.

A EAD, quanto ao espírito, era assim: havia uma grande fé, um imenso entusiasmo e um ambiente de alegria e total desprendimento de todo mundo

que lá estava. Era o que formava o espírito. Barrault, no dia em que esteve lá, já na última sede, na Avenida Tiradentes, viu tudo e depois me disse que tinha gostado muito. Era tudo muito interessante, mas, na hora de sair, ele começou a descer a escada, parou, voltou para trás e chegou para mim e disse: “Olhe, tudo isto é muito importante, mas tem uma coisa mais importante do que isso: Sua Escola tem uma alma (*votre école a une âme*)”. Falou isso na porta, textualmente. O diretor inglês (de bastante nome) Georges Devine também foi ver a Escola e depois escreveu que a coisa que mais o impressionou aqui tinha sido a EAD. Mas foi só por causa do prédio. Eu o levei para ver a casa e ele dizia: “Isso é tão escuro, tem pouca luz”. Era porque a gente não tinha dinheiro para comprar lâmpada; aquelas estátuas mal acabadas, as paredes não eram caiadas, era uma coisa muito estranha. Ele escreveu: Oh! **What a stranger building**. Esquisitíssimo!

A última festa realizada na EAD foi um verdadeiro milagre, porque demonstrou que o espírito da Escola, esse que ressaltai agora, está vivo. Saí de lá há 17 anos, mas sei que continua intato. E foi isso o que sentiram as pessoas que foram à festa. Elas não sabiam o que era a Escola, ou se sabiam nunca estiveram lá. Era a impressão que davam. Moças e senhoras a comentar: “Oh, que coisa a sua Escola, a sua festa...” Todos não paravam de falar. Acho que sentiram esse espírito único e que está vivo. Quando os alunos da EAD se encontraram, explodem. Até Antônio Cândido, o homem mais frio e reconcentrado do mundo, dava pulos: “Dr. Alfredo, é a festa mais bonita do mundo, nunca vi igual”. Décio de Almeida Prado, que é morno, nem frio nem quente, me disse: “É a festa mais bonita que eu já vi na minha vida”. Porque era o espírito da Escola que estava lá. E foi isso o que Barrault sentiu. Lembrei-me do lema da Escola: “Teatro é duro”, e deste outro: “É preciso crer no que se faz e trabalhar com alegria”. Era o que havia lá dentro. Porém, o que eu não queria na Escola, conscientemente, é que ela fosse grã-fina, de jeito nenhum. Acho que os grã-finos são fogos de palha. Começam uma coisa, depois abandonam e a coisa fica com fama de ser grã-fina e ninguém mais vai. Então, por causa disso, eu a fiz noturna — só funcionava à noite. Para que as pessoas trabalhassem e o curso fosse então uma maneira de elas obterem o diploma e subirem na vida. E não havia preconceito de cor, classe, nada.

Eu me lembro da história de uma aluna, Cecília Carneiro da Cunha, que foi com a mãe à feira. Lá para as tantas a mãe viu a filha falando com um feirante: “Bom, então a gente se encontra à noite”. A mãe reagiu: “Que é isso, você marcando encontro com um feirante”. Era Francisco Cuoco, colega dela de escola. E todos eram iguais. É preciso acabar com o preconceito, e sobretudo acabar com o preconceito também contra o teatro.

Acho que, honestamente, consegui.

Entrevista com JACÓ GUINSBURG

Local: Editora Perspectiva

Data: 18.06.1986

Entrevistadora: Nanci Fernandes

NF: Como você conheceu a EAD e que opinião você tem do trabalho feito dentro da Escola? Qual o conceito teatral da EAD para você naquela época?

JG: Meu primeiro contato com a EAD foi por intermédio de Ruggero Jacobbi, o quem conheci na casa de Giselda Leirner, cujo primeiro marido se interessava muito por teatro. (Inclusive foi Ruggero Jacobbi quem me incumbiu da tradução da peça de Strindberg, *Crimes e crimes*.) Ruggero fez uma série de palestras na Rua Maranhão sobre teatro, direção teatral, sobre a ligação dele com Bragaglia — de quem ele se dizia discípulo dileto. Foram conferências brilhantes: Ruggero era um expositor maravilhoso, tinha um verbo fascinante. Nessa época eu estive lá, o assunto me interessava, naturalmente, meu interesse por teatro vem de longa data. Nessa época, não me lembro em que circunstâncias, fui assistir a um ensaio do Arena, quando José Renato formou o Arena. Vi o ensaio da primeira peça dele. Foi esse meu contato, digamos, físico, com a EAD. Na verdade, conheci a Escola antes, conhecimento ligado a todo o processo do teatro paulista em que sempre estive interessado. Não por pensar que, alguma vez, eu me dedicaria ao teatro, quer como crítico ou exercendo qualquer outra atividade ligada a esse campo. Mas, pessoalmente, sempre estive interessado em coisas de teatro sem colocar isso como uma coisa imediata em meu horizonte. Acompanhei, vi espetáculos da EAD, por exemplo, peças de Beckett, quando foram levadas; as peças de vanguarda, naturalmente — não havia outra possibilidade de ver essas peças. E acompanhava toda essa atividade, mas de longe. Na verdade, quem me aproximou da EAD e do trabalho na Escola foram duas pessoas: Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld.

Eu acho que tinha havido um problema com Décio — não sei exatamente qual. Tenho a impressão de que, na época, Alfredo estava sem uma pessoa que pudesse substituir Décio no curso de crítica, porque, no campo da estética, na saída de Décio, ele tinha uma pessoa ótima, que era Anatol, não precisava de mais ninguém.

Quando muito, nessa época se poderia dizer que eu era um curioso de teatro. De maneira nenhuma eu era um homem especializado. É verdade que, já então, comecei a escrever sobre temas teatrais e comecei a ler literatura especializada.

NF: Mas isso, evidentemente, porque você tinha um interesse próprio. E Anatol, influiu de alguma forma nesse seu aprofundamento nas coisas de teatro?

JG: Influiu de uma maneira indireta. A influência de Anatol sobre mim foi mais no campo geral da filosofia, das idéias.

NF: Ele nunca estimulou você diretamente a assumir a EAD?

JG: Não. Só naquele momento específico, porque ele juntou-se a Sábato, para me forçar a aceitar. Eu dizia a eles que não tinha nenhuma formação. E depois eu não estava interessado em ser professor. Mas estava habituado a discutir idéias, a brigar, devido ao meu trabalho político. Desenvolvi também um trabalho sobre o Habima, uma pesquisa de estética teatral, abordando a história do teatro moderno judeu, e aprofundando todo o aspecto do movimento teatral russo da época. Publiquei quatro artigos sobre o tema no Suplemento Literário do **Estado de S. Paulo**. Acho que Décio, na época, gostou do trabalho. E Sábato também. Depois, com Sábato, a minha amizade cresceu muito por causa também de uma certa simpatia, de uma afinidade. Fiquei extremamente honrado quando Sábato me pediu que eu escrevesse a orelha do livro dele. Quem era eu no movimento teatral? Eu não tinha nenhuma expressão, realmente não havia nenhuma razão, nenhum motivo exceto a amizade.

NF: Eu queria ficar ainda um pouco neste começo, não exatamente quanto ao curso de crítica, mas para nosso trabalho, em geral. Você disse que assistiu aos primeiros espetáculos da EAD de teatro de vanguarda — Ionesco, Beckett e os demais. O que você achava desses trabalhos da EAD? Com o interesse que você sentia pelo teatro que significava para você a EAD no panorama cultural da época?

JG: Eu era uma pessoa dividida com relação à EAD — como, aliás muita gente naquela época. De um lado, a palavra EAD — ligada com Alfredo Mesquita — suscitava muitas reações, porque a gente tinha uma visão completamente distorcida. Erradamente! Porque não sabíamos de nada, não entendíamos nada. Então, com relação à EAD a primeira impressão era a de um grupo de grã-finos que queria fazer teatro. Era esta a impressão que a gente tinha da EAD, e também do pessoal de **Clima**, o pessoal da esquerda democrática. Uma visão completamente deformada, porque fazíamos parte de um outro grupo, tínhamos outra visão política. Ao mesmo tempo, tínhamos a atração por coisas que às vezes contradiziam até mesmo as posições políticas e ideológicas do grupo. Porque em Paris surgia um novo tipo de teatro e a gente queria ver o que era. Eram dois lados, mas, na verdade, como entendi pouco depois, os dois lados eram um só: a EAD era uma proposta de teatro-escola, que superava já, de longe, a nossa visão um tanto ou quanto tacanha, dicotômica, do fenômeno teatral. Mas o processo de integração foi rápido porque, é claro, tendo tido contato com homens como Sábato, Anatol e Décio, percebíamos de imediato que o processo era estimulante.

NF: Mas quanto à visão política, essa visão radical que vocês tinham, de torcer o nariz para tudo que parecesse grã-fino, sem questionar mais a fundo, isso não coincidiu com a cisão do Partido Comunista, que redundou também num questionamento de vocês às verdades vamos dizer 'oficiais'? Porque me parece que toda aquela esquerda que estava montada no PC se esborou e isso levou muitas pessoas a se questionarem até mesmo sobre a visão de coisas como o teatro. Isso não teria influído também?

JG: Também, é claro. Quer dizer, eu comecei a me questionar já no fim da década de 1950. Foi quando comecei a ter dúvidas sobre uma série de coisas — particularmente, as ligadas ao problema judeu. Porque quando estourou o PC, eu já era abertamente questionador, era um perplexo. Afinal, eu tinha passado toda a minha juventude, a minha melhor parte, firmemente empenhado nas idéias políticas em que acreditava. Eu não era um mero simpatizante. Militei a favor dessas idéias, do fim da minha adolescência até a juventude. Mas comecei a sentir, lá dentro, um clima que não me agradava — por exemplo, eu me questionava politicamente como judeu e como burguês (...) eles me deixavam numa posição muito falsa. Eu via os próprios companheiros judeus assumindo posições (...) Vi coisas tremendas (...) E sou um tipo que, apesar de falar depressa, tenho uma elaboração muito lenta.

NF: Isso tudo teria então influído na sua reavaliação do que acontecia com a EAD?

JG: Sem dúvida, porque comecei a ver que toda aquela estética 'religiosa', fechada em torno do realismo socialista, soava falso.

NF: Mas aquilo que você começou a ver da EAD — por exemplo, do teatro de vanguarda — eu estou interessada em saber como tudo isso chegava a você em termos estéticos.

JG: Era um tipo de teatro novo, uma proposta nova de teatro, que nós ligávamos um pouco ao TBC.

NF: Mas veja bem: quando a EAD começou a encenar os autores de vanguarda, era em moldes ainda diferentes do TBC.

JG: Claro! Mas isso se integrava, porque, de certa maneira, seria a extensão vanguardista da proposta nova do TBC. A separação não era muito nítida.

NF: Enquanto concepção teatral do espetáculo, não.

JG: Pois é, não era muito nítida a separação na concepção do espetáculo. O próprio Alfredo, depois — como você sabe, isto que estou dizendo não vem de impressões minhas da época, mas são opiniões posteriores — também tinha dúvidas quanto a esses espetáculos. Ele mesmo pertencia a uma geração estética diferente. Mas, para nós, isso surgia em conjunto. Porque a coisa era um pouco vaga: a proposta modernista no teatro era vaga. O estudo de teatro não estava suficientemente aprofundado, nem amadurecido para podermos distinguir como hoje distinguimos: sabemos perfeitamente analisar o fenômeno. Jovens e deslumbrados — porque uma das características da juventude é o deslumbramento — nós nos uníamos nos preconceitos e nas aberturas. Quer dizer, o preconceito vinha também ao lado de uma sensação de que alguma coisa de novo estava sendo feita e a gente não estava entendendo bem e estava querendo se posicionar. Agora com respeito ao papel de Anatol...

NF: É aí que eu quero chegar: Anatol deu estética já no primeiro ano de curso de dramaturgia a crítica. Quando, em 1963, você inicia o curso, essa matéria já vinha sendo dada há dois anos. Eu gostaria que você comentasse um pouco esse assunto.

JG: Você está sentada na sala onde Anatol veio à minha casa pela primeira vez. E, desde o início, nosso diálogo foi extremamente cordial — embora às vezes discordante. Por exemplo, na época, eu polemizava muito com ele porque nossas posições políticas nem sempre coincidiam. Eu era bastante dogmático e ele permeava tudo com uma visão bastante filosófica — evidentemente que filosofia, para Anatol, era o principal (...) Mas eu tinha conhecimentos filosóficos, uma visão que era completamente fechada, dogmática etc., mas que era uma visão. Então eu conseguia discutir. Mas, na medida em que vieram as respostas dele, na maioria muito interessantes, claro que alguma coisa fez surgir dentro de mim a necessidade de ampliar os meus conhecimentos. Foi aí que eu convidei Anatol para discutirmos filosofia com um grupo — ele vinha jantar aqui toda segunda-feira em minha casa. Falei com Regina, com Bóris, quem mais? Se não me engano, com Rita, com Léo e com Plínio, um médico — acho que Plínio Correia de Oliveira — e mais uma ou duas pessoas.

NF: O que isso tem a ver com o curso de estética na EAD?

JG: Foi o período em que Anatol começou a trabalhar de um modo mais público. Ele era conhecido em círculos extremamente restritos. Ao ser convidado para dar um curso de estética na EAD ficou muito feliz com o convite — Anatol gostava de dar aulas, era um professor nato. Naturalmente, não era um professor didata: ele era um professor conferencista, era o tipo do *lecturer*. E a oportunidade de trabalhar na área de estética, para ele, foi uma coisa que o interessou muitíssimo. O interesse dele pela EAD e pelos alunos da EAD era muito grande: ele comentava o extraordinário interesse que os alunos tinham pela discussão.

NF: Então, veja bem: ao iniciar o curso de crítica, era muito importante você estar mais ou menos a par de como funcionava estética, porque era fundamental no seu curso.

JG: Mas não foi feito assim. Na verdade, o que Anatol e Sábato fizeram foi ensinar a nadar pelo método clássico: me jogaram dentro d'água!

NF: Mas você também fez críticas para *O Estado de S. Paulo*: quando você veio para a EAD, você já tinha feito críticas, além do Habima.

JG: Eu trabalhava em revistas como a *Brasil-Israel*. Publiquei várias críticas sobre companhias judaicas, tinha feito entrevistas com dramaturgos, atores e diretores, judeus importantes.

NF: Quer dizer que você tinha um conhecimento prático.

JG: Sim, mas quando me convidaram, a pergunta que eu fiz foi: “Como é que se dá um curso de crítica teatral?”.

NF: É aí que eu queria chegar, porque Eudinyr disse lembrar perfeitamente de sua primeira aula. Você entrou na classe e disse: “Olha, gente, eu vim aqui dar crítica a vocês, mas não sei o que vou dar!”. O que quer dizer que você praticamente formou o curso de crítica ao mesmo tempo em que foi também formando a didática — porque no começo você não tinha nenhuma.

JG: Quando eu lancei a pergunta a essa turma, foi de uma maneira socrática. Na verdade, eu tinha uma idéia do que pretendia desenvolver. Eu escrevia as primeiras aulas. A primeira aula que eu dei — ‘A função da crítica’ — foi um trabalho que escrevi e cujas anotações eu tenho. Pensei o seguinte: o que é que se deve dar de crítica? O panorama para mim não era claro. Por exemplo, a minha idéia de crítica, na época, se confundia muito com a prática da crítica jornalística. Mas, por outro lado, eu tinha perfeita noção de que o crítico tem de ter um embasamento teórico. Então foi aí que eu comecei a fazer a ponte, a montar o currículo.

NF: Estou aqui com o programa do curso de crítica de 1967, de nossa turma: ‘História da Crítica — conceito e função. Introdução às idéias críticas. As idéias críticas no teatro. Seminários’. Os seminários seriam toda aquela parte prática que você deixava aos alunos e o resto seria a parte teórica. Nesse primeiro ano você não tinha ainda este currículo?

JG: Não, eu tinha nítido o seguinte: achava que o crítico exerce a sua função, consciente ou inconscientemente, adotando critérios, posições — uma vez que ele emite juízos de valor —, que são critérios e posições que dependem de determinada visão que ele tem e esta visão está embasada tanto em leituras quanto em conhecimentos e experiências do objeto dele, tanto num plano geral quanto num plano específico. Era bem nítido para mim que um bom crítico de teatro teria de fazer teatro — porque era uma visão que eu tinha da minha colaboração para *O Estado*. Por outro lado, era também nítido para mim que o conhecimento dos movimentos teatrais — não só da história do teatro, mas dos movimentos, das correntes críticas de teatro, portanto, da estética teatral — era da maior importância na formação do crítico teatral. Isto vinha do quê? Vinha da minha formação que estava sendo feita e que era de ordem filosófica. De modo nenhum eu achava — e você deve estar lembrada disso como aluna, e como eu acho até hoje — que o trabalho teórico exime, não só do trabalho prático, como também do trabalho jornalístico. São dois aspectos fundamentais: a ensaística e o trabalho da crítica jornalística, que tem uma função social fundamental, que é a resposta, aqui e agora, ao processo teatral e à realização da obra de arte. Eu achava que a grande responsabilidade do trabalho do crítico não estava na discussão mais ampla e ensaística, porém na tarefa do crítico militante, porque este estava se debatendo, digamos, com a encomenda social ao vivo.

NF: Essa colocação que você está fazendo — do papel do crítico — é um papel que, na época, tinha uma razão de ser. Hoje em dia a situação não é esta: o crítico hoje tem uma função diferente. Você está colocando uma situação 'ideal' do crítico e que está faltando agora, neste momento. Mas essa situação não existe só no teatro, ela é mais ampla: é de ordem cultural e se relaciona também com a falta de publicações culturais.

JG: Por isso eu começava o curso com a função da crítica.

NF: Exatamente. Agora eu queria colocar outra coisa. Você tem uma avaliação do seu curso através dos alunos que passaram por você na EAD? Foi positivo? E o papel da própria EAD em relação a certas pessoas? Ou você acha que essa primeira fase do curso de crítica, vamos dizer que tenha sido de formação do que depois vai redundar na ECA — que, na verdade, foi uma sedimentação de coisas — esse curso teve o papel de transição para você chegar ao curso atual?

JG: Não. Eu acho que na própria EAD houve uma situação de dar e receber. Eu sempre tive a sensação de que estava dando e recebendo dos alunos. Eu acho que o professor, quando não está funcionando, tem a noção imediata disso e eu não tinha esta sensação. Aliás, alimentada inclusive pelos meus amigos — Sábato, Anatol e outros que tinham o cuidado de verificar, às vezes, até que ponto eu estava funcionando ou não. Eu tinha noção de que havia desenvolvimentos. Claro que, às vezes, havia atritos de alunos comigo também — e acho que tive até mesmo uma briga em classe com um aluno. Desde o início, senti que havia uma solicitação, que me levava a ganhar, não só no sentido de que o aluno me trazia uma informação, mas que abria um tipo de diálogo em que eu era obrigado a fornecer a informação. Então eu ia para casa e estudava, lia, anotava, escrevia — eu escrevi cursos; em 1963/64 eu estava falando sobre Artaud; sobre Brecht, nem há dúvida; sobre Ionesco — tanto é que acabamos fazendo aquela publicação em 1966. Lembro-me de ter dado curso sobre o naturalismo. Ao mesmo tempo eu procurava fazer a crítica do movimento teatral existente. Isso foi sempre básico também porque eu tinha uma visão de crítica, naquela época, como algo comprometido com o próprio movimento teatral.

NF: Agora tocando exatamente neste ponto: praticamente, você montou o curso de crítica. Isto depois passou para a ECA e evidentemente teve toda uma evolução. Você acha que foi fundamental esse trabalho na EAD por conta do que existe hoje em dia?

JG: Ah, acho que sim! Para toda a ECA. Todo o setor de teatro, na medida em que alguns de seus professores ou a maioria dos seus professores vieram da EAD, está montando nas costas da experiência e da reflexão feita na EAD. Isto significa Clóvis, Sábato, eu, Elza, Renata, Lauro César — enfim, todos nós... Guzik — quem levou Guzik para a ECA fui eu, pois ele trabalhava comigo na Editora. Ele foi meu assistente. Mas quem montou o curso de crítica da EAD fui eu. Eu dei o curso de crítica durante dois anos e só em 1970 passei unicamente para a estética.

NF: Quanto ao movimento teatral, em geral, o que você acha que significou o curso de dramaturgia e crítica?

JG: Acho que foi uma ponte importantíssima para uma nova fonte e que batia mais ou menos com a revolução teatral que estava ocorrendo no Brasil e em São Paulo. Um dos grandes canais dessa relação — que foi uma relação não só de absorção, mas também de contestação, pois Alfredo se viu contestado naquela época — foi o curso de dramaturgia e crítica. Pela própria natureza mais teórica e pelo debate de idéias que o curso de dramaturgia e crítica colocava, foi nesse curso que nasceram algumas das propostas de transformação. Não foi à-toa que Boal, Guariba (Heleny), o próprio Flávio e Antunes, de certa maneira, conceberam aquele projeto (*nota de Nanci*: proposta de um curso específico para o ano de 1968 que Dr. Alfredo não aceitou). Claro que não foi só daí. Mas no debate de idéias com homens como Anatol, como Boal, esse clima era muito estimulante. E o meu papel era, às vezes — justamente, o papel da crítica — sobretudo nas propostas de Boal, tentar segurar um pouco as coisas. Então o pessoal vinha, por exemplo, e dizia: “Boal disse isso. O que você acha?” Eu dizia: “Bom, ele é o diretor, pode dizer isto. Concordo com ele enquanto artista, enquanto diretor, mas enquanto crítico, enquanto teórico, aí eu tenho minhas dúvidas”. Então a gente começava a discutir. Creio que era o papel de Anatol, embora ele fosse um brigão de outro tipo — ele era cerebral e muito irônico, às vezes as pessoas não atingiam o nível da contestação dele; quando era muito aparente aquele leve sorriso dele, ajudava a pessoa a saber que ele estava na fase irônica, mas, em geral, ele vinha pelo avesso. Anatol era um homem que não deixava passar. Primeiro porque era a formação que tinha, por ser alemão e por ser um homem que enfrentava qualquer parada no palco da discussão de idéias. Anatol semeou muito na EAD durante o seu curso. E eu tinha também minhas visões: por exemplo, eu contestava já naquela época a visão marcadamente ideologizante e política, que caracterizava a posição de Boal. Eu discordava disto: minha visão de teatro era diferente e também era a de Anatol. Essa coincidência decorre, é claro, da relação que eu tive com ele. Sábado também pensava assim. A idéia que a gente tinha era da necessidade de desenvolver um teatro brasileiro artisticamente autônomo, maior de idade, capaz de fazer as coisas. Isto é preciso, mas isto não quer dizer que se deva desenvolver um nacionalismo xenófobo. Discutia-se o seguinte: não era exclusivamente Brecht, mas **também** Brecht. Por que, por exemplo, querer Artaud? Naquela época, Artaud começava a ser descoberto aqui e só mais tarde é que ele tomou um pique com as coisas de Zé Celso etc. Quando descobri Artaud — e foi na EAD que fiz essa descoberta — fiquei deslumbrado pelo brilho das idéias. Deslumbrou-me mais até do que Brecht — talvez por eu gostar de coisas mágicas e ilusionistas. Brecht para mim tinha uma certa frieza de fábula digerida. Eu sempre desconfiei que Brecht era um homem que não ousou ser Baal até o fim da vida...

Com respeito aos alunos quero dizer o seguinte: nos trabalhos você via que havia uma série de alunos que tinham possibilidades. Não falaria de uma nítida vocação crítica, não nesse sentido específico. Mas no plano da discussão das idéias. Eu me lembro de Eudinyr, que sempre me chamou a atenção; Moisés

Baumstein; você; Elza; Sílvia Queirolo — nela havia um tipo de indagação, de curiosidade; Lindolf Bell, já marcado por um trabalho poético, e que trabalhava numa faixa muito própria; Zeila Swan, outra menina que fez parte do trabalho sobre o Teatro do Absurdo e Sílvia Cerqueira Leite. Não é o caso de Mariângela, que quando foi minha aluna e de Sábato, já mostrava claramente pela sua forma de escrever que poderia assumir um folhetim. Mas esse tipo de cobrança não nos interessava. O que me interessava era formar uma mentalidade. Eu via que eram pessoas interessadas, capazes de expressar suas idéias e que certamente chegariam, como eu cheguei, a formular as minhas. Tanto eu me sentia gratificado pelo trabalho dos alunos em crítica e dramaturgia que, mesmo quando a EAD entrou em crise, eu continuei dando aula. Mesmo depois que as classes fecharam. Você se lembra: continuamos aqui mesmo, todos os sábados. Isso foi em 1967.

Entrevista com AÍDA SLON

Local: Residência da entrevistada

Rua Bahia, 226 apto. 24

Data: 09.07.1987

Entrevistadoras: Ilka Marinho Zanotto e Maria Thereza Vargas

IMZ: Como a senhora ficou conhecendo a Escola e começou a dar aulas?

AS: Estava em minha casa e tocou o telefone. Era o Dr. Alfredo convidando-me para dar aulas. Identificou-se (eu já sabia quem era ele), fazia pouco tempo que eu tinha chegado a São Paulo. Ele me falou que estivera no espetáculo inaugural do Teatro de Cultura Artística (uma peça de Prokofiev) e que havia gostado muito de meu trabalho, e me convidou a ir falar com ele na Escola de Arte Dramática, que ficava na Rua Maranhão.

IMZ: O ano?

AS: 1958. Eu fui mais para conhecer essa figura ilustre que era o Dr. Alfredo Mesquita, de quem tinha ouvido falar e sobre quem havia lido. Ele escrevia muito (nessa ocasião) no jornal **O Estado de S. Paulo**. Eu acompanhava sempre os comentários sobre obras de teatro etc. Tinha muito interesse humano, pessoal, em conhecer essa figura humana tão interessante. E fui lá. Já quando entrei naquele casarão meio velho, todo caindo aos pedaços, senti um espírito tão diferente! Não era uma 'escola de teatro' já estruturada. Não. Era uma casa grande, uma grande família. Isso senti logo. Parecia que era uma grande família, com muitas crianças que moravam lá. Conhecer o Dr. Alfredo, olhar seus olhos azuis, seu rosto todo encantado e ele começar a falar, escutá-lo descrevendo para mim o que era a escola foi um pouco encontrar-me com o pai dessa grande família. Foi muito lindo! Tivemos uma conversa muito demorada e tudo o que ele falava da escola, da metodologia ali empregada, me

deixava emocionada, porque não era um catedrático frio que estava me apresentando uma escola. Era uma pessoa cheia de amor, cheia de entusiasmo e de magia. Isso tinha o Dr. Alfredo: magia! E ele me falava todo entusiasmado. Depois comentou que estava com problema com Chinita Ullmann, que tinha de sair por causa da saúde; como eu fazia assim um estilo de balé-teatro, ele associou minha atuação a tudo isso e perguntou se não me interessaria ocupar esse cargo. Bom, devo confessar que naquele momento era impossível para mim, porque eu estava dando aula em duas escolas. Uma era em minha casa, outra na Av. Rebouças. Fazia ensaios de TV, concertos, mil coisas, e inclusive os horários que ele me sugeriu (ou já havia estabelecido) eram incompatíveis com as minhas aulas. Mas quem falou que eu podia fugir da magia e do encanto do Dr. Alfredo? Para mim teria sido terrível dizer não. Eu pedi que me deixasse pensar uns dias, mas nesse momento, interiormente, estava decidida, porque realmente era um convite muito diferente. Era um convite para entrar num mundo mágico, onde não havia nada formal, nada estático. Era tudo amor, entusiasmo, vida e envolvimento. Então, resumindo: minha entrada nessa magia do Dr. Alfredo foi fruto de uma conversa com ele, de conhecê-lo, de senti-lo, foi muito pessoal. Era uma pessoa que transmitia mil mundos. E se assemelhava à minha forma de trabalhar — posso dizer —: também mágica. Eu não sou 'a' professora. Eu sou um ser humano que transmite à minha gente (os alunos são 'minha gente') tudo que posso dar a eles, e eu gosto deles e os respeito. Sei que na Escola havia umas pessoas que não gostavam dos alunos, que não os respeitavam. Mas isso é universal, ocorre em todo o mundo; os professores que detêm o poder tratam os alunos como seus subordinados e fazem questão de estabelecer muito bem, claramente, o nível de diferença: eles estão em cima e seus subordinados em baixo. E eu, como logicamente também fui aluna, senti o aproveitamento e todo o envolvimento que se tem com uma professora humana. Notei ao mesmo tempo a distância, a raiva e até o ódio que alunos chegam a ter por professores que usam o poder e a dominação. Então jurei a mim mesma, quando mozinha, que nunca iria fazer isso. Nunca fiz e nunca farei. Então o mundo mágico de Dr. Alfredo veio ao encontro de meus mundos mágicos. Foi um casamento muito feliz.

MTV: Como eram dadas suas aulas? De que forma elas foram pensadas?

AS: Para começar, havia um detalhe muito significativo. O Dr. Alfredo, quando falou comigo, citou minha matéria como ginástica rítmica. Eu disse então que não fazia ginástica, o que costumo fazer é expressão corporal, porque atores não estão se preparando para as Olimpíadas, não estão fazendo ginástica, não estão fazendo levantamento de peso. Atores têm que fazer com que sua sensibilidade não fique restrita só à voz, que se irradie por toda a unidade que têm. E eles se esquecem do corpo. Então todo o trabalho que comecei a fazer foi muito difícil. Era muito mais fácil pegar os alunos de uma classe e obrigá-los a fazer ginástica, como estavam acostumados desde crianças. Meu trabalho começou com uma primeira parte teórica, mas tratei os estudantes como amigos, conscientizando-os da importância de começar a sentir, a

conhecer, a perceber que existe o corpo, que o corpo tem que representar também. O corpo tem que transmitir todos os estados anímicos e de caráter de personagens e de estilos de épocas que vão ter que representar. E que não somos só coração e mente. Somos uma unidade que não pode se separar. Aí começou um trabalho muito difícil porque tudo aquilo que eu pedia era sentimento e emoção. Eles me devolviam um trabalho muscular e articular e eu queria outra coisa. Mas como os jovens, em geral, tanto homens quanto mulheres, são inteligentes, tratados com sensibilidade especial — depois de um certo tempo — eles foram entendendo. E depois dávamos exemplos de como caminha uma pessoa feliz e como caminha uma pessoa triste; como uma pessoa recebe uma notícia terrível, espantosa. A seguir, eles viviam *in loco* a necessidade premente de dominar, não dominar por dominação (simplesmente) mas para curtir o corpo, conhecendo-o, vivenciando-o, amando-o. E não só a parte da frente, porque o ator tem, por exemplo, as costas. Assisti a grandes atores, que numa saída de costas faziam o público vibrar. Então se trabalhava a sensibilidade das costas e até a mão, o ombro, quando falavam! Logicamente demorou um tempo. Mas, a coisa não parou aí. Através de todo esse trabalho, começamos a enfrentar um importante item constante do programa: a análise dos impulsos.

MTV: O que é análise dos impulsos?

AS: Os impulsos variam, podem ser inúmeros e então os próprios alunos têm que analisá-los. Por que um impulso é fraco ou feito com muita força? Por que outro impulso é débil ou implora? Então tínhamos uma análise enorme, um arco-íris que se abria. E o importante é que eles entendessem. Muitas vezes o professor pensa que basta ele entender e já está tudo bem. Não. É preciso simplificar e 'passar' aos alunos. Isso é que é importante. Não terminar uma aula e dizer: "Fechamos uma matéria". Não. O importante é ter a certeza de que eles assimilaram a matéria, e isso pode demorar. Essa assimilação é um trabalho interior mas que se atinge. Atinge-se se a pessoa que está orientando sabe transmitir. Então foi lindo ver os alunos crescerem. Por exemplo, a respiração. Ela é fundamental para um ator. Não a respiração como a ginástica, essa respiração automática, brusca. Uma respiração pode ser o início de uma grande cena para um ator. Como, por exemplo, uma respiração entrecortada numa cena dramática. Os alunos às vezes perguntavam coisas muito ingênuas. Mas eram perguntas e respostas muito interessantes, porque através delas se tecia uma malha de interesses e eu começava a sentir que eles estavam pegando (atingindo o que eu desejava). E para mim era uma alegria infinita saber que eles estavam entrando nesse mundo, que é um mundo subjetivo, muito difícil. Não se pode falar 'estica aqui', porque não trabalhamos como atualmente se faz. Há muitos que falam em 'sensibilização dos ossos'. Nunca trabalhei com ossos. Trabalhei com seres humanos. Com seres humanos que sofrem, que riem, que vibram, que estão contentes ou mal-humorados, que hoje atravessaram um dia ruim etc. Então era muito importante para eles serem trabalhados como seres humanos inteiros. E como seres humanos somos uma caixa acústica. Temos tudo dentro de nós. É só fazer uma programação. Estudar as possibilidades e desenvolvê-las. Os alunos tinham montagens de diferentes épocas. E nós traba-

Ihamos os vários estilos: como se cumprimenta em épocas diversas, como se caminha, o uso da roupa etc. E o resultado foi uma turma apaixonada. Porque eles estavam curtindo uma realidade que era a deles próprios, que eles conheciam. Então foi um crescimento, um desenvolvimento, uma progressão muito linda. Linda no sentido humano, um muito ir e voltar. Muita ruptura, muita pergunta: "D. Aída, estou perdido, como posso fazer essa cena?" / "Vamos conversar. Que personagem é?". Eu sabia muito bem que personagem era, mas queria que eles falassem. Então eu senti que a magia não ficava só em mim mas que se irradiava para eles e foi muito interessante. A consagração deles, acho, foi com García Lorca. Eles vibravam. Naquele momento estavam na Espanha, completamente absortos. E isso foi um trabalho de anos, uma conscientização cordial, de amor. Eu queria que cada aluno se descobrisse, se identificasse, se convencesse que existia e que tinha um material riquíssimo para desenvolver, o que só dependia dele. Então foi essa (grosso modo) uma das formas pelas quais pude desenvolver a minha técnica, que ia do impulso, da respiração, até quedas, até trabalhar com o corpo numa forma cordial. Eu falo muito em cordial porque o corpo sempre é um inimigo nosso. Temos que fazer isso! Temos que fazer aquilo! E por que não tratá-lo com amor, se somos nós? O corpo (aprendi isso em meus longos estudos) foi sempre um injustiçado. A gente sempre reclama do corpo: se é alta, quer ser baixa; se é baixa, quer ser alta; se é gorda, quer ser magra. Em geral, há um atrito muito grande entre a própria personalidade do ser humano e o seu corpo. E o que eu faço é tentar envolver essa pessoa numa unidade de amor. Quanto a essa unidade, não vamos entrar em medidas, em cálculos, se está certa... Não. É ela. É uma unidade que tem de ser aceita. Por exemplo, está aqui no programa: "Técnica superior de relaxamento"; "movimentos, estilos e expressões" aplicados aos diversos personagens de **A família do colecionador**, de Goldoni. Sempre tínhamos elementos à mão para serem trabalhados, elementos novos que iam ao encontro de todo um trabalho anterior e que se conjugavam perfeitamente. Então os alunos começavam a trabalhar com as mãos, com os braços, com os ombros, descobriram as costas. Mas tudo isso numa forma plena de amor, eram eles próprios. E foi realmente muito gratificante.

MTV: A senhora lembra, em detalhes, como foi esse trabalho com a **A família do colecionador**?

AS: Mais ou menos. Lembro a forma conceitual. Mas tinha problemas, porque tinha cumprimentos, reverências, lenços nas mãos. E trabalhávamos com amor, nunca com raiva. Os alunos trabalhavam com interesse porque sabiam que estavam entrando em elementos novos que possivelmente em sua futura vida artística viriam a ser de grande importância.

MTV: Gostaríamos de saber agora alguma coisa sobre o **Pranto por Inácio Sánchez Mejías**. Como foi feito? Foi um trabalho conjunto de voz e um trabalho de corpo. Como é que se uniram, como foi concebido e montado? Lembro que foi um grande sucesso quando apresentado num festival de Santos.

AS: Na realidade — até disse ao Dr. Alfredo — eu queria fazer esse trabalho sozinha. Voz e expressão corporal, movimentação, plástica, tudo. Queria fazer sozinha porque já tinha delineado e incorporado a parte falada. Não concordei muito com a parte musical, plástica, de sonoridade. Porque interferia em minha linha. A parte vocal era para mim — como os músicos falam — um pouco *staccato*, um pouco seca, dura. Não houve trabalho conjunto. Nunca fizemos um ensaio juntos. Minha parte e a parte vocal. Nunca. Trabalhamos separadamente.

MTV: Começaram juntas?

AS: Não.

MTV: Nem o início? Primeiro a voz?

AS: Sem querer 'puxar a brasa' — foi muito mais difícil a parte corporal, porque os alunos já haviam praticamente decorado o texto nos ensaios. Mas toda a coreografia que se fez, cada palavra interpretada com o corpo (com a cabeça, os braços, o tronco etc.) era muito difícil para atores, porque praticamente eles passaram a ser bailarinos, pois fizeram uma representação coreográfica de todo um poema muito rico em expressão. Eles passavam de momentos de grandes elogios a Inácio para instantes de grande dramaticidade, desespero, ternura, admiração. Então foi um trabalho muito difícil. Os ensaios eram — infelizmente — primeiro da parte vocal. Quando eu recebia a turma, ela já estava arreventada: um chorava, outro queria denunciar a Escola. Então eu tinha de fazer o trabalho de uma mãe acalmando os filhinhos — empregar meia hora, 45 minutos para que toda a minha turma querida se acalmasse.

E respondendo à pergunta: não houve condições de fazer ensaio conjunto. Foi a condição *sine qua non* que eu coloquei para o Dr. Alfredo: "Se alguma vez eu estiver ensaiando com a turma e for interrompida bruscamente, não vai ter mais García Lorca! De minha parte, não haverá!" E coitado do Dr. Alfredo... Porque comigo ele podia falar, mas com a outra parte, não. Então aconteceu em Santos. Alguns alunos irromperam de forma brutal no palco, e então eu olhei para o Dr. Alfredo... Um pouquinho mais e eu saía. Assim eu já havia estabelecido que ensaio conjunto, não.

Agora, eu senti que a parte vocal estava dominada, trabalhada, tudo bem. Eles se entregavam com um frenesi louco. Não tinha um aluno que não se entregasse — embora em algumas turmas não se possa pretender que todos correspondam de uma forma uniforme.

Mas não, com eles, não havia uma só pessoa que não estivesse concentrada ao máximo. Eu pedia a eles que a sua paixão passasse do estômago (do abdome), com tudo, para o coração. E realmente foi um aproveitamento total. Eles estavam fundidos em García Lorca, em Inácio, em tudo. E toda a parte de coreografia não teve um erro. Foi de uma perfeição e de uma dramaticidade incrível. Foi tão bem entrelaçado que parecia um tecido feito por essas espanholas que tecem e fazem tricô... O público, depois do primeiro espetáculo, sentiu a dramaticidade e a força. E foi um sucesso porque realmente os atores conseguiram

ram transmitir todo esse fogo, toda essa dor funda, bem típica do espanhol. Como trabalhei muito na Espanha, insisti em que eles se vestissem bem de escuro, de preto, como as espanholas quando estão de luto. Lá se usa muito isso, principalmente no interior. Realmente eles foram muito felizes. Não houve nenhuma interferência entre uma parte e outra, ou seja, conseguiu-se com uma distância estratégica conciliar as duas partes importantes. Creio que a parte que se percebeu mais foi a coreografia porque é a que ilustra o poema falado. Então passa para um plano muito mais em evidência.

Foi realmente um trabalho duro, difícil. Os rapazes penaram bastante até dar-lhe uma forma, porque todos não faziam a mesma coisa. Cada um tinha um tipo de movimentação. Não é porque se tratasse de um recitativo, de um coro, que todos devessem se comportar do mesmo jeito. Não. Cada pessoa se mexia de acordo com sua personalidade. Cada uma tinha uma marcação diferente, sua própria atuação, era um solista.

Isso foi muito importante porque cada um entrou em seu próprio 'horror' e pôde vivê-lo e senti-lo de forma completa e total.

MTV: Quer dizer que cada um era um personagem, um tipo?

AS: Cada um tinha sua coreografia porque sentia a dor à sua maneira. Se fizermos um apanhado da Praça de Touros (trecho da peça), poderemos notar que nem todos manifestam a dor da mesma maneira. Achei que seria fácil demais uniformizar. Seria muito tipo 'escolinha' e nós não éramos 'escolinha'. E era também uma questão de autenticidade. Veja-se bem: estamos na Praça de Touros, acontece uma tragédia como aconteceu a Inácio. Cada um expressa a sua dor em diferentes formas e isso eu tinha que transmitir. Cada um era um ser humano sofrendo a morte de Inácio, reclamando e não aceitando. Mas cada um como ser humano independente, único. Então não se tratava de cada um ser um personagem.

Eram todos personagens unidos na dor, no desespero, mas cada um vivendo tudo à sua maneira. Porque as pessoas reagem de forma diferente. Um arranca os cabelos, outro chora, um terceiro fica tímido ou rígido, outro levanta os braços para o céu. Foi isso que eu obtive e quis transmitir. E parece que chegava ao público porque onde foi feito teve o maior êxito. Também ficou ressaltada a dramaticidade das palavras porque as vozes eram ajudadas pela ação dos atores. Pois se estivessem apenas de pé, estáticos, como é comum nos recitais e nos coros, faltaria todo esse envolvimento. Era um ser humano total, inteiro, que estava clamando por algo.

Esse foi o meu conceito. Por isso quando vejo agora no teatro pessoas gritando, berrando (e não falando), sem se mexer, com os dorsos duros como se estivessem engessados, eu digo: "Não! Isso não é teatro!".

IMZ: Nós tínhamos paixão pelas suas aulas. **Pranto por Inácio Sánchez Mejías** todos nós achávamos um dos pontos mais altos de nossa estada na Escola.

AS: Acho também importante, mas faria uma pequena alteração no que você está dizendo. Não sei se por modéstia (coisa que não sou), acho que o ser humano que tem fome de saber, quando encontra pela frente gente que sabe transmitir, que respeita e gosta desse ser humano, ele responde muito bem. Então isso a que Ilka se refere, a paixão que tinham pelas aulas foi motivada porque entraram num mundo que era o deles. Não era o nosso mundo. Era o mundo deles e eles saíam desse mundo muito bem alimentados. Estavam realmente compartilhando de uma mesa de reis. Porque tinham ocasião de ter todas as informações, todo um trabalho sério, fundamentado.

Então eles sentiam que estavam sendo tratados como deveriam ser. Para isso é preciso, logicamente, uma pessoa que saiba muito, porque é uma turma que faz perguntas, quer saber, muitas vezes quer ir além daquilo que está sendo dado. Então tem que ser uma pessoa que lida com gente, com corpos, com movimentação corporal e tudo. Tem que ter um conhecimento das características da personalidade humana muito grande. Porque não é só o corpo. Nós não falávamos com músculos, com articulações. Era gente que estava lá. Assim, eu entendo porque Ilka falou em paixão e que eles eram apaixonados. Tratava-se de um mundo diferente, um universo onde eles reinavam. Era muito importante.

IMZ: As aulas de Aída Slon eram excepcionais. Todos nós — eu particularmente — lembramos das sensações que tínhamos fazendo **Pranto por Inácio Sánchez Mejías**. Era alguma coisa apaixonante fazer vibrar o que a gente tinha de mais íntimo. Colocar para fora, exteriorizar. Ela conseguiu arrancar de alunos do segundo e terceiro anos aquilo a que chegariam somente dali a vinte anos de carreira. Tenho a impressão de que foi muito forte a sensação, o sentimento e a certeza do que se fazia. Todos compenetrados do que estavam fazendo e com muita paixão. Eu me lembro que suas aulas eram apaixonantes, eram uma loucura! Gostosas — a gente se sentia crescer a cada aula. Era muito importante o seu trabalho. Ainda hoje — passado tanto tempo posso julgá-lo da mesma forma. E quanto ao espetáculo... Não é saudosismo, não. Mas é difícil se fazer um espetáculo daqueles hoje em dia. Todos os que viram se lembram e o consideram como um dos pontos altíssimos da história da EAD. Então é uma coisa que precisa ficar registrada.

AS: É uma lástima se assistir, depois de vinte, vinte e cinco anos, espetáculos tão fracos, quando fizemos tantas coisas melhores. Não temos o direito de interromper, nem de regredir. Temos que progredir. Esse entusiasmo pelo espetáculo veio do respeito à personalidade de cada um. Explorei a personalidade de cada um ante essa dor. Tirei de cada um o que tinha de mais precioso e escondido. Eu me lembro de um rapaz muito fraquinho que tinha dificuldade em expressar com força o sentimento de dor. Eu tive que bolar, unicamente para ele, toda uma montagem de uma dor silenciosa, uma dor presa, uma dor contida, respeitando a personalidade dele. Mas quem são os professores ou coreógrafos hoje em dia que se importam com a personalidade de cada um dos alunos que têm à sua frente? E isso eu faço em todo o mundo. Nos Estados Unidos, por exemplo, as bailarinas são tecnicamente muito fortes, mas falta o

temperamento (embora com algumas exceções). Mas eu trabalho de um jeito com elas que consigo extrair o que nem se imaginava possível. E foi assim no **Pranto...** Gente que nem sabia que podia ter tanto força e quando dava por si estava lá gritando! E todos ficavam surpresos de se sentirem arrebatados, pois eles próprios desconheciam a força que podiam ter. E tinham! Só faltava quem puxasse um pouquinho, com amor, simpatia e muito respeito. Olha, amor para mim foi o fundamental. Gente trabalhando com amor obtém outro resultado. Infelizmente é o que mais falta neste mundo. Não só nas aulas mas em todos os campos. E no campo do ensino, quanto mais severo o professor, mais duro, melhor é considerado. Para mim se dá o contrário.

Uma pessoa desse tipo eu considero um ser humano fraco, inseguro, que precisa projetar-se com um poder que não é poder. Por que não se colocar na posição do aluno que ele foi um dia? Por que não pensar que são seres humanos que estão reunidos com outros seres humanos? O que vejo então – em toda parte do mundo – são pessoas muito inseguras. Porque para mim um ditador que se coloca frente aos alunos, maltratando, berrando, inferiorizando, é um ser muito inferior, muito infeliz e muito inseguro, porque precisa projetar sua força num coitado que nem pode responder.

Na EAD eu tive um aluno que estava sempre de cara fechada. Um dia chamei-o e perguntei: "O que está acontecendo? Você não está gostando?" Aí ele me contou que havia brigado com o pai e com a mãe e que não era nada com a Escola. Era muito importante chegar a ele. Poderia ser que não gostasse de mim, não fosse com a minha cara. Era necessário estabelecer um diálogo. Porque hoje o que se vê são os professores estabelecerem monólogos. São só eles que falam e com isso perdem coisas lindas, como escutar os alunos como amigos.

IMZ: Você trabalhou na Escola quantos anos? Dois?

AS: Dois anos. Depois voltei em 1965, quando o Dr. Alfredo me convidou para fazer o **Baile das quatro artes**. Ele foi à minha casa e disse: "Só Aída Slon é capaz de fazer isso". E ele montou também (na mesma ocasião) **A falecida senhora sua mãe**, de Feydeau, com Flormy Pinheiro e Sadi Cabral. Fizemos esta peça no Municipal. Foi um sucesso. Mas eu já não estava mais na Escola.

IMZ: Havia um espírito na EAD?

AS: Havia muitos espíritos na EAD. Espíritos maravilhosos, comandados, dirigidos, contagiados pelo Dr. Alfredo. Ele tinha um enorme espírito. Inclusive eu pude observar isso também em outros professores, que não chegavam ao nível espiritual do Dr. Alfredo, mas que nas aulas eram sempre diferentes! Havia um espírito de camaradagem, de companheirismo, e você, Ilka, como aluna, devia ter sentido isso. Os professores tinham um prazer enorme em informar. Eu sentia uma grande família reunida, liderada, encabeçada pelo Dr. Alfredo. Inclusive Maria Thereza, que era uma figura significativa, se sentia uma rocha. E olhava tudo, observava o que se estava fazendo, mas como se

estivesse participando integralmente. Você sempre com seus livros de presença, subindo e descendo, mas participando de tudo. Às vezes lá em sua sala, sentada. Eu me lembro que às vezes eu lhe encontrava nos lugares mais inacreditáveis. Sempre presente, sorrindo e tranqüilinha. Eram os dois: ela e o Dr. Alfredo olhando, porque ele nunca foi o **dono**, o **diretor** que entrava para inspecionar uma aula. Ele passava, olhava, sorria, acompanhava. Era um elemento a mais na Escola, quando ele era tudo. Então posso concluir que a EAD tinha um espírito muito grande, totalmente diferente do que se encontra em outras escolas de teatro em que trabalhei e que conheci em todo o mundo. O que é uma escola no exterior? As colunas estão lá, frias, duras e os professores vão sendo aceitos numa forma de nível de escalonamento. Não. Aqui eram todos os que lá estavam irmanados em fazer as coisas com amor. Pelo menos eu sentia isso. Não sei se era o meu amor que dava para os outros ou era assim mesmo. Acho que era assim.

Havia um espírito inclusive impregnado nas paredes. Porque as salas, apesar de velhas, caindo, eram simpáticas, lindas! Eu, por exemplo, às vezes tinha que trabalhar numa sala cheia de goteiras! Bom, em outra ocasião teria sido um problema para mim. Ali era tudo simpático. Envolvia tudo, tinha um espírito enorme. Posso dizer magia — porque tinha magia. Tudo estava bem, tudo era bom. E você trabalhava num lugar que tinha um buraco no chão, um buraco na parede, mas era simpático! Então, tinha um espírito. Tinha. Levado pela alma dessa pessoa que era realmente um iniciado em magia, porque ele conseguiu uma dimensão diferente, um espírito, um amor. Eu acho que esse espírito ainda está por lá. Isso vai permanecer para sempre. Por isso acho que esse trabalho que vocês estão fazendo é muito bom. Vocês vão ter sempre que lembrar do Dr. Alfredo, escrevendo sobre ele, porque é uma homenagem merecida e que deve ser feita sempre. Não de vez em quando num aniversário, para que os que vierem aprendam — se é que aprendem — como é que se fazem as coisas.

IMZ: Com essa perspectiva de trinta anos, o que você acha que era positivo na Escola? Ela deu frutos?

AS: Havia muita coisa positiva. Como não conseguir frutos bons com todos os elementos que o Dr. Alfredo criava? Inclusive os resultados estão aí. Todos os atores e críticos que saíram da escola têm alguma coisa diferente porque receberam muito mais.

IMZ: Seu testemunho vale muito porque você ensinou em escolas pelo mundo todo.

AS: Sim, e com muitas saudades de como era a Escola aqui.

IMZ: Antes de vir para a EAD, você já havia ensinado em outras escolas?

AS: Eu com vinte anos tive contrato com o melhor diretor polonês da época, Licht. Ele teve a idéia de fazer um recital em Buenos Aires, em homenagem às vítimas da guerra. Queria fazer um coral imóvel. E eu dei a idéia a

ele: dividir o palco. A metadealaria e a outra metade interpretaria, completando toda a dramaticidade. Foi meu primeiro trabalho teatral. Aqui, com a abertura dada pelo Dr. Alfredo, os alunos tinham a possibilidade de participar muito mais. Eu me lembro dele conversando nos intervalos com os alunos; às vezes um garoto, e ele dando atenção! Havia uma comunicação, as pessoas cresciam com o tempo lá na Escola. Um exemplo é Juca de Oliveira. Hoje é esse ator humano em cena, que não berra, que é natural. E eu me lembro quando ele chegou. Um rapazinho do interior. (Me lembro das preocupações do Dr. Alfredo para com os alunos). Um menino só com uma camiseta, em pleno frio. E logo depois apareceu um casaco, não se sabe de onde.

O Dr. Alfredo se preocupava sem demonstrar que estava se preocupando...

Todo esse envolvimento enriquecia os alunos. E eu acho que todo ex-aluno da EAD tem que sentir — se tiver um pouquinho de sensibilidade — que passou um pouco de sua vida, um doce período de sua vida, quatro anos, num lugar mágico, num espaço mágico, que não vai mais encontrar em qualquer outro lugar. Não vai encontrar mais. Porque existem outras escolas que são abertas, liberais, mas tudo muito feio, muito construído. Eu duvido um pouco dessas coisas. O Dr. Alfredo era a cabeça, nada se fazia sem ordem dele, mas era capaz de abrir suas asas para todo mundo.

Entrevista com DOROTHY LEIRNER

Local: Teatro Eugênio Kusnet

Rua Teodoro Baima, 94

Data: 04.02.1987

Entrevistadoras: Maria Thereza Vargas, Ilka Marinho Zanotto e Mariângela Alves de Lima

MAL: Como é que você se interessou por teatro e como descobriu a EAD?

IMZ: E de onde você é?

DL: Eu nasci em Bucareste, capital da Romênia, e vivi quatorze anos na Argentina, onde estudei. Fiz lá três anos e meio de farmácia e bioquímica. Depois fiquei noiva e me casei aqui no Brasil. Mas eu sempre gostei de música, de teatro, de dança — enfim, de arte. Quando eu tinha três anos e meio, comecei a estudar dança em Bucareste. Depois meu pai faleceu e eu larguei a dança quando tinha cinco anos. E só retomei a dança novamente com quinze anos, em Buenos Aires — dança moderna sob a orientação de Otto Werber.

Nessa época fui convidada para participar de um grupo amador, mas a minha família não deixou. Na Europa eu podia estudar dança, mas na Argentina uma moça que fizesse dança ou teatro era malvista.

Mesmo assim, aos dezoito anos, fiz um filme com Ricardo Aranovitch, que hoje em dia é um fotógrafo muito conhecido na França. Depois disso recebi convites para fazer cinema, mas a família não deixou.

Depois de casada, no Brasil, quando minha filha já tinha nove anos, li no jornal a notícia sobre os exames de admissão na EAD.

Fui à Rua Maranhão e me preparei em poucos dias. Fiz os exames e tudo foi relativamente bem. Mas acontece que o Dr. Alfredo disse: "Eu não posso deixar você entrar porque você não fala português. Você fala espanhol". Eu hoje tenho um sotaque forte, mas na época eu falava portunhol. Então eu disse: "Dr. Alfredo, me deixa assistir as aulas como ouvinte. Se o senhor achar que eu atrapalho, então eu me retiro".

Então eu comecei a assistir como aluna regular, a fazer os exercícios. No fim do primeiro semestre o Dr. Alfredo disse que a minha matrícula como aluna regular dependia dos exames escritos. Eu fiz os exames, fui bem e fui admitida. Quase que eu não entro.

MAL: Você seria capaz de reconstituir as aulas práticas?

DL: Eu fui da primeira turma que teve aula de dicção com Maria José de Carvalho, a turma de 1955. Uma excelente professora, mas que me dizia assim: "Vai para casa lavar as fraldas das suas filhas!". Porque o meu sotaque era muito forte e eu tive que trabalhar duro.

Hoje em dia os exercícios que nós fazíamos seriam considerados normais. Mas, naquela época, os exercícios eram considerados esquisitos e alguns alunos se recusavam a fazer. Eram um rompimento com uma maneira tradicional (muito mais suave) de trabalhar a voz. Nos exercícios ela impunha uma certa maneira de dizer e você tinha que imitar exatamente o que ela fazia. De repente, você pegava aqueles textos e não sentia que era você que estava interpretando, mas Maria José de Carvalho.

Visto por outro lado o trabalho foi bom, porque rompeu as barreiras e tabus que nós tínhamos. Aprendemos que a voz e a emoção têm que vir juntas. Não se pode deixar que a voz seja estrangulada pela emoção.

Eu sempre digo aos meus alunos que, se eles crescerem como pessoas, eles crescerão como atores. Se você é uma pessoa medíocre, vai ser um ator medíocre. Uma coisa vai com a outra, não se pode separar.

MAL: E a técnica de trabalho corporal?

DL: Tive aulas com Chinita Ulmann, excelente como personalidade e como trabalho. Ela trabalhava com sons e instrumentos musicais. A nossa classe começou com 24 alunos, mas nem todos assistiam às aulas de técnicas corporais. Nós tínhamos aulas de mímica com Isabel de La Sabière e aulas de esgrima, primeiro com Carlos Cotrin e depois com Hugo Mattos. Mas alguns alunos achavam isso desnecessário. Não entendiam que a esgrima dá reflexos rápidos, agilidade física e intelectual.

Chinita dividia a classe em grupos. Uma parte fazia os exercícios, enquanto outra parte tocava os instrumentos, que eram triângulos, pratos, reco-reco e outros. Os exercícios eram de dança, mas tinham que ter também profundidade e interiorização. Ela sugeria, por exemplo, movimentos fortes, baseados em

uma personagem. Primeiro você deveria seguir o seu próprio ritmo e depois seguir o ritmo dos instrumentos. Depois os instrumentos paravam e você continuava os movimentos seguindo o seu ritmo interior. Cada professor era diferente. O Dr. Alfredo é um capítulo especial. Quando eu o vi pela primeira vez, ele fazia parte da banca examinadora. Ele chegou com um terno branco, de linho, uma camisa branca e um casaco jogado nos ombros. Estava queimado de sol, com aqueles olhos azuis que eram uma coisa indescritível, todo o mundo dentro desses olhos. Ei fiquei sem fôlego, realmente, porque era uma figura de uma força interior muito grande. Mas eu não sabia quem era. Depois me disseram que aquele era o Dr. Alfredo Mesquita, diretor da Escola de Arte Dramática. Ele afastava a gente, não deixava chegar muito perto. Mas ao mesmo tempo nós sabíamos que isso era uma autodefesa, que ele estava perto, que estava conosco. Eu estou agora muito emocionada por falar do Dr. Alfredo.

MTV: Você trabalhou em **A bilha quebrada**, sob a direção de Alberto D'Aversa. Qual o método de direção que ele usava?

DL: Massacrante. D'Aversa era uma enciclopédia ambulante. Foi um talento desperdiçado que não teve condições de se desenvolver no Brasil. Ele me dirigiu em **A bilha quebrada**, onde um dos papéis principais era de Néelson Xavier. Eu contracenava muito com Míriam Mehler. No elenco estavam também Ivanilde Alves, muito talentosa, e Orlando. Os ensaios iam até de madrugada. Achávamos isso massacrante, mas era a maneira dele de relaxar o ator. De madrugada, quando o ator não agüentava mais de cansaço, as coisas saíam. Dava resultado.

Ele me dirigiu em um espetáculo de Tennessee Williams em que eu, a uma certa altura, chorava e batia no peito dele, de ódio. Porque ele não me deixava nem respirar. Ele começava a leitura. Foi ele quem nos ensinou a analisar um texto. Primeiro sublinhar e depois analisar, palavra por palavra, frase por frase, o texto todo. Tínhamos que saber tudo sobre o autor, imbuir-nos do pensamento do dramaturgo e ver como essas idéias apareciam no texto.

MTV: E as aulas de mímica?

DL: Isabel de La Sabière foi aluna de Decroux, junto com Luís de Lima. Ele tinha uma técnica incrível, mas se desiludiu muito com a Escola porque os alunos não davam importância às suas aulas.

Ela dava a mímica tradicional, e os alunos não tinham paciência, porque é necessário uma precisão absoluta para a mímica. Mesmo que o ator não vá ser um mímico, não se pode ignorar a mímica e queimar etapas de uma escola.

Acho que nunca mais vamos ter uma escola como a que tivemos, porque o Dr. Alfredo nos deu muitas oportunidades. Trazia professores e diretores de fora. Era difícil, mas ele conseguia. Alguns alunos compreenderam isso e aproveitaram muito, outros não. Eu acho que isso frustra muito um professor.

Eu digo isso como professora. Você prepara a aula com todo entusiasmo, quer transmitir o que sabe e de repente encontra apatia, desinteresse. Então você vai se desiludindo. Eu acho que foi o que aconteceu com Isabel de La Sabière.

MTV: Quando você preparava uma personagem, como integrava todas as matérias?

DL: Tudo que eu aprendi, eu usei. Nós somos cheios de gavetinhas onde guardamos as experiências. No momento em que precisamos, abrimos a gavetinha e tiramos o que é necessário para aquele momento. Tudo o que eu aprendi com os professores eu fui absorvendo, fui incorporando, e usei. De certa maneira nós entramos virgens na EAD. Éramos um elemento bruto que eles iam esculpindo.

IMZ: Gostaria que você contasse o curso que fez na Inglaterra.

DL: Em 1966 eu me candidatei a uma bolsa de estudos oferecida pela British Drama League a atores, professores e diretores. Eu me inscrevi aqui através do Conselho Britânico. Quando eles me telefonaram e disseram que eu havia sido escolhida para representar o Brasil, eu não pude acreditar. Pulei de alegria.

Bom, quando eu cheguei lá o curso era maravilhoso, mas eu vi que o que eu havia aprendido na EAD não estava aquém. Eu percebi que eu estava à altura, que a Escola tinha me dado uma base sólida para continuar o meu desenvolvimento de atriz e diretora. No curso havia representantes de 15 países. Eram todos professores, diretores ou muito bons atores. E eu absorvi tudo. Foi como uma espécie de pós-graduação. As aulas de **mouvement** eram semelhantes às de Chinita Ulmann, só que mais avançadas e usando a notação Laban. Tive ainda aulas de mímica, improvisação, trabalho de máscaras, estilo, todas aulas muito boas que eu ainda transmito aos meus alunos. Quando voltei de Londres o Dr. Alfredo me convidou para lecionar na EAD.

MTV: Antes de você falar sobre a sua experiência como professora da EAD, eu gostaria de saber como foi a encenação do **Ubu**.

IMZ: No meu primeiro dia de aula eu vi você e Ruthinéa de Moraes combinando para irem à cidade comprar lã para a peruca.

DL: No fim não fizemos de lã, mas de fio de **nylon**, que era uma novidade naquela época. A peruca da Mãe Ubu era vermelha e comprida e a da Rainha era loura. Eu inventei a maquiagem e o penteado. Ruthinéa de Moraes e eu nos revezávamos no papel da Mãe Ubu e da Rainha. No dia da estréia, que foi no Recife, jogamos uma moeda para decidir qual das duas faria o papel da Mãe Ubu. Por fim ela ficou doente em São Paulo. Miriam Muniz fazia um urso.

MTV: Eu também estava no Recife. Eu e Heloísa, porque o Dr. Alfredo disse que nós poderíamos ir se fizéssemos figuração e ajudássemos na montagem. Nós tínhamos que nos atirar lá no Santa Isabel de uma altura terrível. E passamos a noite inteira no teatro porque o cenário tinha que ser montado depois de um espetáculo.

DL: Depois desse espetáculo é que eles montaram aquela escada enorme. Eu estava com uma bota quatro números maior que o meu pé, e Sabiá fez uns degraus muito estreitos. Foi um sacrifício subir e descer, sobretudo descer com aquela bota. Mas acho que foi um espetáculo muito bom.

MTV: Como o Dr. Alfredo ensaiou esse espetáculo? Ele era muito diferente de D'Aversa...

DL: Completamente diferente. Nunca víamos o Dr. Alfredo nervoso, gritando. Ele era muito contido. Mas era uma suavidade que tinha uma força por trás e que nos dava muita segurança. Não é todo mundo que tem o dom de inspirar confiança.

Eu preferia a maneira do Dr. Alfredo dirigir, porque D'Aversa era muito sofrido. O Dr. Alfredo encaminhava o ator de uma forma que as coisas fluíam, brotavam. Depois do espetáculo ele conversava muito.

MTV: Como você fez esta caricatura de Mãe Ubu?

DL: O Dr. Alfredo perguntava: "Como você vê a Mãe Ubu?" Eu descrevi e ele perguntou: "E o nariz?" Decidimos que seria necessário um nariz postiço, embora dificultasse a respiração. Eu inventei a boca roxa e todo o resto da maquiagem.

IMZ: Ele fazia leitura de mesa?

DL: Ele analisava o texto também, fazia a leitura de mesa. Primeiro fazíamos cada cena com o texto. Depois ele mandava deixar o texto de lado e fazer as cenas sem palavras, criar ações através de gestos. Tivemos muita dificuldade com as músicas porque ninguém cantava bem. Quando estávamos desanimando ele dizia: "Vai dar, meninos, eu sei que vai dar para fazer". E nós conseguíamos.

IMZ: Diogo Pacheco, no encerramento do Concurso Eldorado, pediu um minuto de barulho, ou seja, que a percussão tocasse um minuto em homenagem ao Dr. Alfredo. Porque ele, um músico, também havia começado com o Dr. Alfredo, que encomendou a ele a música de Ubu.

MTV: Diogo Pacheco, além de compor a música, executava-a em todos os espetáculos. Nós também ajudávamos, mas ele fazia bateria. Lembro-me dele no Teatro Leopoldo Fróes, com os pratos.

DL: Esse espetáculo foi importante para nós e para o teatro brasileiro.

IMZ: Foi o lançamento de Jarry no Brasil. Agora gostaríamos de saber qual o peso que você atribui à teoria dentro da escola.

DL: Essa parte é muito importante para a formação do ator, do diretor ou do dramaturgo. Eu tive professores excelentes, como Décio de Almeida Prado, Sabato Magaldi e Paulo Mendonça. As aulas de estética, com Gilda de Mello e Souza, foram fundamentais. Ela nos ensinou que para entrar no mundo do teatro é preciso entrar no mundo das artes, da música, da literatura, das artes plásticas. Porque no teatro há dança, há teatro na dança, há literatura na dramaturgia e assim por diante. Você não pode separar. O teatro é uma arte visual exatamente como o cinema. Então essa parte teórica é fundamental porque o ator e o diretor têm que ser cultos.

E a Escola cumpria muito bem essa função. Essa base teórica sólida proporcionada por ela me permitiu acompanhar bem o curso em Londres. Eu trabalhei lá com um diretor muito conceituado, Clifford Williams, durante três meses consecutivos. Ele não trabalhava só com exercícios e textos, mas fazia também umas perguntas sobre cultura geral. De repente todos sentavam e ele dava uma série de 40 perguntas sobre dança, música, literatura, teatro e política. E você tinha que responder num tempo relâmpago. Quando não sabíamos ele despertava a curiosidade e íamos procurar aprender.

IMZ: Qual desses professores deixou uma marca maior?

DL: Em primeiro lugar, o Dr. Alfredo. As aulas de D'Aversa eram tão ricas em informação que quando acabavam, nós ficávamos frustrados: "Já acabou?"

Também aprendi muito com Olga Navarro, que foi convidada para dirigir o **Teatro cômico de Goldoni**. Ela trabalhava muito o ator e nos transmitiu a sua experiência de grande atriz. É uma pessoa muito requintada, de muito bom gosto. Para essa peça o Dr. Alfredo fez os figurinos igualmente requintados: tecidos de primeira qualidade, rendas, veludos e sedas. Tudo extremamente detalhado. E ele trazia os livros de época. Com o Dr. Alfredo aprendi a recorrer aos livros como fonte de inspiração. Isso é muito importante para qualquer personagem que se faça, essa inspiração em quadros antigos onde há o movimento das mãos, dos pés, os olhares e os gestos. Depois o ator interioriza e vai muito além disso. Eu faço isso até hoje.

MTV: Você começou a sua atividade de professora em 1966?

DL: Sim, depois que cheguei de Londres. A Escola tinha uma professora de expressão corporal que era canadense e que tinha que voltar para o Canadá. O Dr. Alfredo me chamou e disse: "Você não quer transmitir para nós tudo o que você aprendeu em Londres?" Eu disse: "Eu sou uma atriz e posso até dirigir um espetáculo, mas não sei se posso ser professora". Ele insistiu muito, dizendo que era só por dois meses, até que a professora voltasse do Canadá. E eu fui. Mas o meu trabalho era muito diferente do trabalho da professora canadense e, quando ela voltou, os alunos não quiseram me deixar ir. Queriam a outra professora e eu também. Eu resolvi ficar e não me arrependi.

MTV: Como professora da EAD, como eram suas aulas?

DL: Minhas aulas misturavam interpretação, improvisação, mímica, expressão corporal, máscaras e trabalho de música. Comecei a utilizar máscaras porque os alunos nunca tinham feito esse tipo de trabalho. A dificuldade maior foi conseguir máscaras apropriadas, porque a Escola só tinha máscaras com expressões pintadas, que sugeriam a **comedia dell'arte** e já conduziam a improvisação para esse lado. Eu consegui que Edinísio Araújo, um pintor baiano, fizesse para a Escola umas máscaras de **pâpier maché** diferentes, ou seja, máscaras neutras. Eles colocavam as máscaras e eu pedia que transferissem para o corpo toda a expressão que normalmente se concentra no rosto. Primeiro eles se olhavam no espelho, sem a máscara, para estudar bem o rosto. Depois colocavam a máscara, ainda em frente ao espelho, e deixavam vir, do inconsciente, a personagem. O que essa máscara transmitia para eles? Que personagem? Então com isso eles criavam uma improvisação, uma cena. Esse trabalho era feito primeiro individualmente e depois com o grupo todo.

Eu criei muitos exercícios combinando o que aprendi na Escola com coisas que aprendi fora dela. Porque o trabalho de ator tem muito a ver com procedimentos da psicanálise. Quando você trabalha com atores, tem que trabalhar primeiro individualmente e depois coletivamente. Depois você tem que pegar cada aluno e estudar a sua personalidade para saber como ele funcionaria com os outros elementos da classe. É preciso conhecer e saber contornar as inibições e as incompatibilidades de personalidades. Se você não tiver esse cuidado, pode eliminar totalmente a criatividade do aluno.

O ator é o seu próprio instrumento e tem que se afinar desde a ponta dos cabelos até a planta dos pés. Tem que perceber tudo: a voz, o corpo e o seu próprio interior. Por isso eu também tinha que fazer uma análise do estado da classe. Por exemplo: eu pegava uma classe onde os alunos entravam revoltados, tensos, discutindo algum problema anterior à minha aula. Se você quiser trabalhar improvisação com um grupo tenso, é uma aula perdida. Então eu mudava o roteiro da aula, fazia um relaxamento com o grupo e em seguida propunha exercícios em que eles pudessem extravasar aquela tensão e aproveitá-la para uma coisa positiva, para uma criação.

Eu fiz isso muitas vezes. Eu não acho que o professor ensina. Ele é uma espécie de guia, que desperta as pessoas para o conhecimento e faz com que elas mostrem o que têm para dar.

MTV: Seu trabalho era diferente do trabalho corporal que se fazia antes na EAD.

DL: Claro. Na Europa, nos Estados Unidos e na Argentina trabalhava-se mais com interiorização. Acho que nós não fazíamos isso aqui, porque eu sentia diferença quando via espetáculos fora do Brasil. Eu via espetáculos na Argentina, conversava com os atores e sabia que eles faziam um trabalho de interiorização. Nós fazíamos um pouco disso na Escola, com D'Aversa, mas não era muito pronunciado.

Em Londres estudávamos Stanislaviski, Grotowski e outros. Antes disso, na Argentina e na Europa já se conhecia bem o trabalho de Lee Strasberg, ba-

seado em Stanislavisk. Eu procurei seguir esse caminho, que era o que me interessava. O Dr. Alfredo às vezes olhava as minhas aulas e dizia: "Ai, Dorothy, vai começar com esses exercícios loucos?" Eu dizia: "É disso que eu gosto". E ele dava risada.

IMZ: Mas, antes de você ir para a Inglaterra, nós fizemos um curso dado por Eugênio Kusnet, no Teatro Oficina, que era sobre Stanislaviski.

DL: Sim, e foi isso que me atraiu para esse caminho. Mais tarde, em 1972, voltei a trabalhar com Kusnet. Ele me chamou para trabalhar em uma peça que ele estava fazendo, **Diário de Leningrado**, de Alexei Arbusov, que aqui se chamou **Meu pobre Marat**.

IMZ: Você se lembra das aulas teóricas, da bibliografia que davam?

DL: Bem, só me lembro que eu lia tudo. Depois nós debatíamos o que era lido, porque cada aluno tinha o seu ponto de vista.

IMZ: Qual era o papel do professor Pedro Balazs?

DL: Ele era um psicólogo, um orientador muito importante para a Escola. Acho que não souberam dar-lhe o valor que merecia, porque seguiu muito as 'pontas' de alunos que tinham problemas com professores. Ao mesmo tempo, agüentou muitos problemas de grupos, particulares, ou com personagens. Quando eu tinha dificuldades com personagens trocava idéias com Pedro, que sabia ser muito sutil. Ele fazia com que eu visse as coisas sob outro prisma, mas de uma maneira muito delicada. E sempre fazia o seu trabalho como uma corrente subterrânea.

MAL: Como era a participação dele nos exames de seleção?

DL: Ele acompanhava os exames para perceber a personalidade do aluno. Alertava no sentido de descobrir os problemas e orientar, mas não de selecionar. Isso eu acho muito importante porque numa escola sempre é necessário a ajuda de um psicólogo. Na época não se sabia dar valor a esse tipo de apoio que hoje é normal em qualquer escola.

IMZ: Você se lembra do contexto político e intelectual da época em que cursou a EAD?

DL: Bem, já se passaram 32 anos. Lembro-me de Pagu, que vinha à Escola com seu marido, Galvão. Ela adorava o Dr. Alfredo, via todos os espetáculos e depois conversava com os alunos. Também vinham Cacilda Becker, Nídia Lycia e Sérgio Cardoso...

MTV: Sérgio Cardoso deu aulas de maquilagem. Foi para a sua turma?

DL: Não. Eu tive aulas com Timockenko, e aulas ótimas.

IMZ: E o que você contaria do curso de cenografia?

DL: Depois de terminar a escola eu entrei para o TBC e fiz **Quando se morre de amor**. A família não deixou que eu seguisse com a peça para o Rio, porque eu aparecia com uma combinação bem fechadinha, mas que foi um escândalo. Assim eu não fui e logo fiquei esperando a minha terceira filha. Então voltei à Escola para fazer o curso de cenografia que o Dr. Alfredo havia acabado de criar. Os professores eram Anathol Rosenfeld, D'Aversa, Dora Ferreira da Silva e Carlos Sobrinho.

Na Rua Maranhão não havia espaço para desenhar, então a FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) cedeu uma sala para nós, aos sábados. Eu só fiz um ano de curso, porque estava esperando nenê. Carlos Sobrinho, professor de cenografia e figurinos, ensinava tudo sobre cores, composição de formas, aproveitamento do espaço e iluminação. Íamos aos espetáculos e discutíamos a cenografia, o figurino e a iluminação. Depois pegávamos os textos e fazíamos a nossa própria proposta. Essa parte da proposta era inteiramente livre.

Tudo isso é importante para o ator. De repente, ele está fazendo cenário, iluminação. O ator tem que saber fazer tudo, porque essa é a realidade do nosso teatro. Tem que costurar? Costura. Tem que varrer chão? Varre. O ator, para desenvolver-se, tem que ter esse tipo de humildade.

Entrevista com HAYDÉE BITTENCOURT

Local: Residência de Ilka Marinho Zanotto

Rua Amélio Dionísio Zocchi, 160

Data: 22.05.1986

Entrevistadoras: Ilka Marinho Zanotto, Mariângela Alves de Lima, Maria Thereza Vargas e Nanci Fernandes

IMZ: Conte sua 'história teatral' até a EAD.

HB: Sempre gostei muito de teatro, desde pequena. Vi Dulcina, Procópio e outros espetáculos. Fui criada em Portugal. Quando eu tinha seis meses, meus pais foram para a Ilha da Madeira — mamãe estava com um grave problema de saúde —, para a quinta dos meus avós paternos. Depois nos transferimos para Lisboa, onde moramos durante sete anos. Em Portugal havia um excelente teatro e mesmo nas estações de águas que frequentávamos, podíamos ver as melhores companhias de teatro de Lisboa. Eu, pequena, estava habituada a ir a um teatro de adultos, não ao teatro infantil. A mamãe é quem julgava se eu podia ir ou não. Lá não havia proibição para crianças. Fui criada dentro de uma tradição de que teatro é uma diversão natural (mas a verdade é que sempre desejei estar do lado de lá, no palco). Já de volta ao Brasil, adolescente, aluna da Cultura Inglesa, fui despertada para o teatro, como atriz, quando os diretores pensaram em encenar, em inglês, a peça **Richard of Bordeaux**, de Gordon Daviot,

com os melhores alunos. Fiz um teste que interessou à diretora. Fisicamente, eu não dava para o papel principal, mas ela fez questão de me dar três papéis diferentes, bem diferentes. Foi essa a minha primeira experiência e muito, muito importante, porque comecei com a direção e a equipe certas, que sabiam o que estavam fazendo. A minha segunda experiência veio logo depois. Eu era presidente do Grêmio 14 de Julho, da Aliança Francesa. Num 14 de julho, dançando com Waldemar Wey, meu colega de diretoria, disse a ele: "Gostaria muito de voltar a fazer teatro, mas não sei como". E Waldemar: "Mas tem o Grupo Universitário de Teatro, você não quer vir?" Aceitei e fui à casa de Décio de Almeida Prado, que dirigia o grupo, e Décio foi logo explicando: "Tem um papel para uma peça de Carlos Lacerda, **Amapá**, você gostaria de fazer? Não é um papel grande." Aceitei. Fiz também um arauto, que apresentava a peça **Barca do inferno**. No ano seguinte, Júlio de Gouveia estava precisando de um ator para o **Peter Pan**, uma pessoa que pudesse fazer esse papel, que tivesse talento e agilidade. Eu tinha sido atleta e nadadora. Fui campeã de natação, o que me ajudou muito. O problema de uma respiração perfeita no teatro é essencial. Naquele tempo, a gente representava no Teatro Municipal. Não era brincadeira você projetar a voz ali. E fiz o **Peter Pan**, com Júlio de Gouveia. Quem criou esse personagem no Brasil fui eu. Estreamos no Municipal e, no ano seguinte, fizemos experiências muito interessantes, levando a peça nos teatros de bairro. Fomos para o São José de Belém, um teatro imenso, com 2.500 lugares. Clóvis Garcia interpretava o pai de Wendy e Benjamim Belinki, um excelente ator, o Capitão Gancho. Foi um ano de muita atividade. Apresentamos depois a peça no Ipiranga, no teatro de um colégio, ótimo público, de gente que nunca tinha ido ao teatro. O pior aconteceu no Teatro São Pedro, na Barra Funda, um péssimo público, até pedras um menino jogou na Wendy. Mas essa experiência com crianças foi maravilhosa. Júlio era um diretor esplêndido, muito humano. Ele sugeria muito, era estimulante. No Teatro do SESI fiz com ele a Isolina, de **O calcanhar de Aquiles**, de Magalhães Júnior. Uma vez, representei **Peter Pan** na sessão da manhã e, à noite, no Municipal, fiz o papel de Isolina, uma mulher de quarenta anos. Senti então que era importante um aperfeiçoamento, para um profissionalismo mais sólido. Candidatei-me a uma bolsa para os Estados Unidos e ganhei. Era para a Universidade de Washington, em Seattle. Não pude ir, mas em 1954 fui para Londres, tentei o exame para a RADA (Royal Academy of Dramatic Art) e passei.

MAL: Qual a origem do programa que você elaborou para suas aulas?

HB: Comecei a dar aulas logo que cheguei da Royal Academy of Dramatic Art. Nessa ocasião, Alfredo Mesquita me disse que o corpo de professores da Escola estava completo, mas que ele gostaria de aproveitar a minha experiência. Sugeriu, então, que eu trabalhasse com discos de importantes peças clássicas. Resolvi coordenar meu trabalho com as aulas de Paulo Mendonça, que estava dando um curso sobre o teatro shakespeariano. E passei quatro meses ouvindo **Macbeth**, **Romeu e Julieta** e **Rei Lear**, com os alunos, que, obviamente, já tinham lido as peças em português. Comentávamos a interpretação dos atores e

analisávamos as muitas diferenças entre os intérpretes. Por exemplo, a interpretação do Hamlet, de John Gielguld e a de Lawrence Olivier são completamente diversas, de acordo com as intenções dadas pelos respectivos atores.

No ano seguinte, a professora de mímica, Isabelle, saiu e eu fui convidada para substituí-la. Aleguei que não era professora de mímica, que meu interesse era a interpretação, mas, assim mesmo, os professores insistiram para que eu ficasse. Resolvi então aplicar o que havia aprendido na Inglaterra sobre a técnica do movimento para o ator, porque não poderia dar mímica formal. Mas não se pode trabalhar o movimento separadamente da interpretação. É preciso aplicar essa técnica a uma cena. Resolvi desenvolver meu programa a partir da observação de problemas que havia notado até mesmo no trabalho de interpretação de grandes profissionais brasileiros. Problemas detectados em movimentos como sentar-se, ajoelhar-se, entrar e sair de cena, abraçar e beijar, ou simplesmente colocar-se de pé. Improvisávamos cenas e íamos aplicando a técnica de acordo com a caracterização da personagem: a movimentação de uma criança ou de um velho, por exemplo, mas evitando os clichês. Além do movimento, havia a fala. Eu ia encontrando pequenas cenas nas quais os alunos pudessem exercitar o riso ou o choro. Depois disso, trabalhei com cenas únicas, para grupos grandes, ocasião em que os alunos tinham de fazer sua criação particular da mesma cena. Cada ator é um problema clínico, com um pequeno problema ou grandes problemas. Há os que são naturalmente desinibidos, mas o professor pode desenvolver essa qualidade natural. Com outros é preciso mostrar os problemas, sem inibi-los, para que tomem consciência. Tenho um sistema de trabalho que depende muito do pessoal com quem estou trabalhando. Sempre discuti muito com Alfredo, porque eu achava que o aluno da EAD ficava sobrecarregado no fim do ano. Entre os professores, brigávamos por horários, pelo espaço e pelos alunos, porque os alunos tinham de preparar vários trabalhos ao mesmo tempo. Eu preferia então trabalhar cenas curtas, cenas que o ator tivesse tempo de lapidar. Existem dois sistemas, duas formas de se aproximar da criação: ou você compõe externamente a personagem, para que ela comece a impregnar internamente o ator, ou você trabalha de dentro para fora, com a sua imaginação, com suas próprias experiências emocionais. Eu usava os dois processos de acordo com a necessidade. Mas há uma ocasião em que você consegue, com uma marcação determinada, desde que essa marcação esteja aliada a um movimento interno da personagem.

IZ: Eu me lembro que ao nos dirigir em algumas cenas, sua precisão era milimétrica. Você determinava inclusive o número de passos, usando cadeiras para delimitar o espaço.

HB: Hoje, à distância, percebo que existe um tipo de treinamento para o ator inglês e outro para o ator brasileiro. As escolas inglesas estão dentro de uma grande tradição teatral e os alunos podem ver companhias de altíssimo nível, que servem de exemplo, não para copiar, mas para criar. Essa precisão a que você se refere é uma coisa minha. Eu tinha necessidade de mostrar ao ator a relação entre o tempo, o movimento e a palavra. Uma pausa, por exemplo,

tem de ter uma sustentação exata e, para ser intensa, há que estar sustentada interiormente. O ator não pode contar: um, dois, três... para conseguir um efeito sobre o público. Muitos erros que atualmente são atribuídos aos atores são, na verdade, culpa da direção. O diretor não pode jogar o ator no fogo e dizer: "Você se vire".

Não temos mais professores de estilo, para adequar o movimento do ator à roupa que ele está usando. Por exemplo, no século XVII surgiu aquele passo semicircular, que depois se tornou o passo normal do balé. Isso aconteceu porque os soldados e cavaleiros usavam botas de cano muito largo que obrigavam a andar com passos arredondados, e aí surgiu um tipo de movimento. Hoje nos sentamos de qualquer jeito, mas a minha avó estava sempre ereta. É a mesma coisa. Recentemente, vi uma produção de *Assim é se lhe parece*, no Rio de Janeiro, em que o prefeito da cidade entra, muito bem vestido, de sobretudo e chapéu na cabeça. A porta foi aberta por um mordomo e ele entra, passa pelo vestíbulo, atravessa uma sala e chega a um salão, diante de uma porção de senhores, com o chapéu na cabeça. E permanece durante toda a cena com o chapéu na cabeça! Um diretor não pode permitir isso. Teria de explicar ao ator que, nessa época, ninguém ficaria de chapéu diante de senhoras ou dentro de casa. Os movimentos de época, o uso do leque ou das luvas são conhecimentos importantes e necessários. Esse conhecimento está se perdendo e avacalhando as interpretações. Um grave problema de muitos atores é que, enquanto eles estão dentro da escola, fazem tudo direitinho. Depois que saem, deixam cair a qualidade do seu trabalho. Visitei várias escolas na Europa e nos Estados Unidos. Todas elas preparam o ator como um instrumento, com as técnicas fundamentais que ele vai utilizar depois que sair da escola. O ator sai para usar tudo isso e para anexar outros conhecimentos a essa base. Tanto o médico quanto o engenheiro saem da escola e utilizam a sua formação acadêmica, para fazer diagnósticos e projetos. E isso é uma coisa que eu não vejo acontecer com os alunos das escolas de arte dramática.

Passei por várias experiências como atriz. Trabalhei com Décio de Almeida Prado, Miroel Silveira, Júlio Gouveia, Geraldo Vietri, Sérgio Brito, Flávio Rangel, Fernando Torres e Antunes Filho. Tudo isso foi muito importante para que eu me tornasse diretora e professora. Como atriz, conheci bem os problemas do ator. Se o ensaio de uma queda oferecer algum perigo, por exemplo, eu vou fazer antes. Se estivesse nos Estados Unidos, pediria a um técnico, mas aqui, no Brasil, a gente tem de saber tudo: conhecer cenografia, figurino, música e tudo o mais que for necessário, para caracterizar uma época. Temos um exemplo bastante claro de estilos de interpretação em *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare. Há o amor nobre, de Hipólita e Teseu, há o amor de fantasia, de Titânia e Oberon — o amor romântico dos enamorados — e há o amor ridículo de Píramo e Tisbes. É importante que o ator conheça essas diferenças, para poder fazer a peça. E é importante que ele saiba que Fedra é uma tragédia e não um drama.

IZ: E como foi esse seu trabalho na EAD?

HB: Comecei a trabalhar essa parte de movimento em 1957 e fiquei até junho de 1961, quando fui para a Universidade Federal de Minas Gerais. Acho que o trabalho na EAD se desenvolvia de acordo com as necessidades e Alfredo procurava pessoas de alto nível, para lecionar na Escola. Mas não havia muito tempo para dar um atendimento individual aos atores.

De início, tive um problema de disciplina, porque eu vinha de um país naturalmente disciplinado, a Inglaterra. Eu pegava os alunos do segundo ano, que já tinham passado por Maria José de Carvalho, por Hugo Mattos e pelas aulas de teoria. Mas eles eram impontuais e pareciam estar fazendo um favor, vindo à minha aula. Primeiro, usei o sistema da 'democracia britânica'. Não deu certo. Então, adotei o da 'cortina de ferro'. Fechei a porta da sala à chave, para não permitir que os retardatários estragassem o esquema da aula. Maria Thereza acabava a chamada, eu trancava a porta. Na segunda vez, Paulo Mendonça assustou-se: "Mas que correria é essa? É a aula da Haydée?" Aí começou a funcionar. Outro sinal de indisciplina: quando eu cheguei, os alunos espalhavam roupas por toda a Escola. Logo na primeira apresentação de nossa turma, fiz ver aos alunos a responsabilidade de cada um deles com as roupas e objetos usados em cena, recomendando que fossem entregue a Sarah Periscinotto, encarregada do guarda-roupa da Escola. E assim aconteceu. As roupas e os adereços foram devolvidos em ordem.

IZ: Você pegava alunos até o quarto ano?

HB: Dependia, às vezes, no fim do ano.

IZ: Você acha que havia progresso? Que eles tinham alguma característica diferente dos atores que depois você encontrou em Belo Horizonte ou no teatro profissional, na televisão etc.?

HB: Bem, acho que o aluno da EAD, daquela época de Alfredo Mesquita, tinha outra presença. Numa peça moderna talvez não seja possível distinguir, mas numa peça de época a formação da EAD aparece. Tenho a impressão de que, internamente, para ensaiar, para se concentrar nas coxias, o ator da EAD é mais consciente e mais disciplinado. Não são qualidades óbvias, mas coisas pequenas e importantes que esses atores têm a mais.

MTV: Como era seu processo de ensaio?

HB: Em uma peça como **Frei Luís de Sousa**, que é de alto valor literário, fazíamos um longo trabalho sobre o texto. Era um trabalho de mesa, de análise, de leitura de interpretação. A partir de determinado momento, começávamos a marcar a peça. Meu sistema geral é o de marcar a peça em bruto. Faço, com móveis, um esquema de pontos de relacionamento com os quais o ator vai se ligar. No simples movimento de caminhar até uma cadeira o ator deveria ter uma série de reações e dar uma série de inflexões ao texto. Então, eu começava a detalhar tudo isso. É o que Shakespeare diz: "Suit the action to the word,

the word to the action''. Não pode haver separação entre o movimento e a palavra.

Eu não era muito exigente quanto a decorar o texto, porque acho que isso depende muito do ator. Madeleine Renaud decora feito um papagaio e depois é que começa a trabalhar a interpretação. Para outros atores esse processo é nocivo. No meu caso, quando eu trabalhava como atriz, tinha de conhecer a idéia, as intenções do ator, fazer uma paráfrase e depois decorar.

Se você dirige ou dá aulas é necessário conhecer bem as pessoas com quem trabalha. Isso é muito importante. Alguns atores você toureia, judia e até massacra, para conseguir alguma coisa. Outros há que, se receberem tal tratamento, não aparecem no dia seguinte ou são capazes de dar um tiro no ouvido. Mas o diretor ou o professor têm de amparar o ator. Acho cruel jogar uma pessoa no palco e dizer: "Vire-se, porque você tem a obrigação de saber isso!" Todos os grandes diretores ajudam seus atores de alguma forma. Um amigo meu, que trabalhou no filme **O processo**, me contou que Anthony Perkins teve dificuldade em certo momento de fazer determinada cena e Orson Welles fez a cena no lugar dele. Anthony Perkins disse: "Já sei o que você quer". E fez a cena sem copiar nada, mas exatamente como o diretor queria. Há processos diversos. Às vezes você fala com o ator, usa todas as palavras e todos os meios e não consegue nada. Não sei se vocês se lembram de uma ocasião em que dois atores da Comédie Française vieram à Escola e um deles — acho que tinha trabalhado na Companhia de Dullin — contou que Dullin teve um problema com um ator durante um ensaio. Ele tentou de todas as maneiras que o ator compreendesse a cena e não conseguiu. De repente, Dullin olhou bem nos olhos dele e disse: "É isto". E o ator fez o que ele queria, embora ele não tivesse mostrado nada. Acho que em arte não existe uma receita para fazer as coisas. Há processos. Há cenas que você imagina que só vai conseguir montar em três dias, mas o ator vai lá e consegue rapidamente.

IZ: Você, quando dirige, tem um desenho em mente?

HB: Quando comecei a dirigir — **Frei Luís de Sousa** pertence a essa época — eu fazia esquemas, gráficos, tudo previamente estudado.

IZ: Era esse o método usado na Inglaterra?

HB: Não. Os meus professores indicavam os objetos de cena: mesa, cadeira, lareira, sofá... e as marcações eram feitas pelos alunos. Íamos nos ajustando e o professor corrigia os erros. Decorávamos o texto antes e havia pouca leitura de mesa. A leitura de mesa era muito livre, só para lembrar os movimentos: ficar de pé, sentar-se etc. Quando fui para a Inglaterra, pensei: "Vou para uma das melhores escolas de teatro do mundo. Lá eles vão me dar tudo". Não foi assim. Eu é que tinha de dar tudo. Depois vinha a crítica que muitas vezes era de arrebentar.

IZ: Você trabalhou com atores muito talentosos. O método para esses atores era o mesmo?

HB: Cada um de nós, na Escola, usava um método diferente de direção. Eu chegava com as cenas marcadas, mas era possível improvisar, para preencher essas marcações, porque o ator tinha liberdade de criar a personagem. Mas as marcações exigiam atenção e disciplina, porque eram bastante difíceis. Não era um trabalho rígido, porque havia improvisação e, ao mesmo tempo, esse exercício de precisão, de disciplina, de prestar atenção no que o outro está fazendo. No **Frei Luís de Sousa** trabalhamos depois sobre os detalhes de movimentos e as emoções do texto: as pausas, a inflexão e o uso do tempo em função da emoção que queríamos produzir no espectador. Era uma peça muito rica, uma tragédia moderna. E tivemos muito tempo, porque Alfredo deu toda a cobertura. Quando eu falo de nós, estou me referindo a um elenco exemplar da EAD, dentre os quais destaco agora aqueles que se dedicaram ao profissionalismo: Aracy Balabanian, Juca de Oliveira, Ricardo de Lucca, Edgard Gurgel Aranha e Adémir Rocha.

IZ: De acordo com o que estou percebendo, você criou um método muito diferente do método das escolas inglesas. Gostaria que falasse agora sobre os exercícios práticos.

HB: Bem, eu começava ensinando que o instrumento do ator é o seu corpo e que esse corpo tem um arcabouço de sustentação: o seu esqueleto, intimamente ligado aos músculos e ao sistema nervoso. Essa parte da anatomia e fisiologia era lembrada para que o ator tomasse consciência do seu corpo, como ele funciona. Eu estava por acaso na cadeira de mímica, mas queria trabalhar a expressão do ator através do gesto e da palavra. Então, fiz um programa baseado no meu curso de expressão corporal na Inglaterra. Não basta dizer ao aluno: "Caia!". É preciso também um preparo técnico, ele deve saber cair sem se machucar. Há a queda lateral, há a queda de costas e a queda de frente, que é muito mais perigosa. Era preciso ensinar tecnicamente como resolver beijos e abraços.

MTV: Como é tecnicamente o problema dos beijos e abraços?

HB: Há várias posições. Mas não é só juntar e grudar. É preciso uma preparação, porque o abraço não é só da cintura para cima. Quando o rapaz e a moça se beijam há uma atração do corpo todo e os corpos se unem. Há certas posições que, no palco, deixam o ator esteticamente mais bem colocado. Eu me lembro de que, uma vez, Maria Thereza me pediu para substituir um professor que havia faltado a uma aula do primeiro ano. Eu dei uma aula de quarenta minutos sobre o andar, o sentar-se e fiz a demonstração de um abraço. No ano seguinte, observei que Jane Hegemberg tinha uma postura elegante e andava muito bem. Comentei isso com ela, que me disse: "Isso foi aquela aula que você deu o ano passado". Ela me disse que pensava muito nisso, inclusive em uma forma de repouso elegante, que não a cansasse.

MTV: E sobre este item: topografia do palco — direções, áreas e eixos?

HB: Se vamos ocupar esse espaço, é importante conhecer a topografia. Temos várias áreas: plano baixo, médio e de fundo. Essa área pode ser dividida em esquerda, centro e direita. Podemos também trabalhar com eixos, com diagonais determinadas pela marcação. Os diretores modernos, aqui no Brasil, não utilizam muito essa terminologia, mas é importante que o ator saiba que está criando *sobre* um espaço e que não pode descuidar as áreas vazias do palco. Às vezes, nota-se um desequilíbrio, um deslocamento de uma massa para determinado ponto do cenário e é preciso reequilibrar o ator, ou os atores, e o cenário. Era isso que eu procurava mostrar: que o ator tem de se situar em relação a esse quadro que o palco contém, que ele, ator, com suas entradas e saídas, é uma parte desse quadro, tal como cenário, as rotundas e a luz. Depois que o ator dominava essa parte técnica, que é também mecânica, começávamos a improvisação de cenas, sugeridas por mim ou pelos atores, e nessas improvisações eram incluídas todas essas marcações, nas quais o ator podia exercitar também a sua criatividade. Mais tarde eu escolhia cenas que contivessem esses movimentos. E então começávamos a trabalhar as emoções, outra etapa importantíssima do trabalho. A mesma cena poderia ser trabalhada como drama ou comédia. Nesses exercícios era dada grande atenção à expressão das emoções. Penso o seguinte: uma boa datilógrafa aprende a conhecer o teclado e a escrever e copiar com perfeição, antes de fazer um concurso. Um médico-cirurgião terá de aprender anatomia muito bem antes de levar um paciente para a mesa de cirurgia. Quanto ao trabalho de interpretação, acho que há hoje em dia certo desleixo da parte do ator, que não se dá mais ao trabalho de dominar a técnica. Na EAD e também em Minas havia mais interesse e boa vontade, para aprender, para ir mais a fundo na pesquisa da época, da caracterização e não só da emoção da personagem. Acho que o aluno tinha mais flexibilidade, aceitava mais a orientação do que hoje. Agora estamos vivendo uma época de insubordinação, de tensão, de contestação e talvez isso se reflita sobre o aluno de teatro.

Entrevista com LEILA COURY

Local: Residência de Ilka Marinho Zanotto

Data: 22.05.1986

Entrevistadoras: Maria Thereza Vargas, Ilka Marinho Zanotto e Mariângela Alves de Lima

MTV: Como você ligava o ensino de português ao aprendizado de teatro?

LC: Tenho a impressão de que as duas coisas não se ligavam, porque eu trabalhava com as dificuldades de redação dos alunos. O curso de português entrou na EAD como uma necessidade. Quando Alfredo percebeu que os alunos não conseguiam redigir uma frase ou compreender um texto, viu que era preciso um curso auxiliar. História do teatro, por exemplo, era um curso eliminatório. Os alunos que não fizessem uma boa prova em junho eram eliminados da Escola. E Alfredo viu que esses alunos não conseguiam passar para a escrita o seu pensamento. Isso era uma coisa que acontecia naquela época e que continua

acontecendo hoje. Há um abismo entre o que as pessoas pensam e a sua capacidade de escrita. Isso se deve a um defeito antigo de alfabetização, porque os alunos viviam o mito da palavra impressa. A palavra impressa tem um valor tão grande que raramente o aluno discute o conteúdo, a idéia daquilo que ele está lendo.

Quando eu fui chamada para a Escola o grupo era tão heterogêneo que eu resolvia o problema com aulas práticas, tirando os erros de cada um. Eram aulas individuais. Para alguns a pontuação e a estrutura da frase eram termos místicos.

Então, aquele grupo inicial estava precisando de uma janela que se abrisse para as dificuldades da língua, para que eles mesmos pudessem fazer alguma coisa sozinhos. Eu acho que a primeira coisa a ensinar é que o aluno precisa ter um conhecimento de como estruturar o seu pensamento. Se os alunos não sabem usar 'cujo' é porque ninguém mais usa isso. O português é muito ingrato porque as pessoas se fazem entender mesmo quando há erros. Se alguém falar 'todos tenham o divertimento que têm direito' ou 'a pessoa que eu fui com ela', todo mundo entende. Em francês ou inglês ele jamais poderá dizer uma frase com um preposição incorreta porque ninguém vai entender. Depois vem um professor dar uma regra e diz assim: "É assim que você vai dizer". Enquanto isso, outro professor, de outra matéria, estará cometendo os mesmos erros. Eu espero que a pesquisa sobre a língua falada no Brasil de hoje chegue logo a seus resultados.

MTV: Por que você escolheu a *Ilíada* para trabalhar?

LC: Eu comecei dando português, porque os alunos necessitavam muito. À medida que a Escola foi se tornando conhecida, entraram alunos com um conhecimento maior de português. Então as aulas ficaram mais fáceis. Seis ou sete anos depois da criação da EAD Paulo Mendonça estava dando um curso sobre a tragédia grega e não tinha tempo para dar um curso à parte de mitologia. Eu já vinha estudando mitologia romana há algum tempo, porque eu dava *Os Lusíadas* em outro colégio, então eu já estava dentro do espírito da mitologia. Passar para a mitologia grega foi um passo. Comprei livros, dicionários, planejei mapas e quadros que eu colocava nas paredes da Escola para serem roubados. Foram todos roubados.

Como as tragédias se referem à volta dos heróis, eu fazia a seguinte ligação: "Vamos sair da Grécia para Tróia. Depois disso vocês voltam à Grécia com Paulo Mendonça". Esse herói que o aluno encontrava na tragédia seria conhecido também sob outro aspecto. Aí ficava interessante.

Comecei o meu trabalho pessoal fazendo uma leitura comentada da *Ilíada*. Eles estavam lendo e não sabiam quem era grego, quem era troiano e quem eram os deuses. No segundo conto, que relaciona todos os heróis gregos e troianos, era uma confusão incrível na cabeça deles. Então eu sugeri: "Vamos grifar com azul os troianos, com vermelho os gregos e os deuses com verde". Ao lado disso, eu dava uma espécie de subsídio geral sobre a formação dos mitos e das lendas, procurando distinguir com clareza o mito da lenda. Como a *Ilíada* está cheia de lendas, eu procurava mostrar o caráter religioso do mito e a diferença entre o

geral e o particular. Nisso tudo eu era autodidata e pesquisava conforme a turma. Uma turma como a de Ilka exigiu muito de mim, porque queria saber coisas que eu tinha a maior dificuldade para encontrar.

Eu parei esse trabalho com a *Ilíada* depois que a Escola passou ao controle da Universidade. Quando um aluno me disse: 'Pátroclo preparou um coquetel para Ulisses' — eu achei que tinha chegado a hora de parar.

Eu acho que a escola não forma atores, ela prepara atores. É preciso lembrar que a EAD nasceu dentro do TBC, como um adendo ao TBC, para preparar atores para as companhias que estavam se formando. Esse ator seria o quê? O protagonista? Não. Talvez nem o co-protagonista. Às vezes cabia a ele um papel secundário. Durante muito tempo a EAD cumpriu muito bem essa função. Onde havia papéis secundários nas mãos dos alunos da Escola, a peça não caía. Essas produções que só cuidam do protagonista, dos atores de primeira grandeza, e que procuram por aí os atores para os papéis secundários, desandam logo. Se a escola cumpre esse papel, de lançar bons atores médios, ela já fez tudo. O grande ator se forma com o tempo.

Aracy Balabanian é um caso à parte, porque ela apareceu logo, foi uma revelação. Mas, quantos anos foram necessários para que aparecessem Leonardo Villar e Francisco Cuoco? Vários anos.

IMZ: Você trabalhou com textos que estivessem sendo encenados?

LC: Fiz isso uma vez, quando os meninos foram fazer figuração para uma companhia de teatro grego que veio a São Paulo. Eu li a peça para eles e fui marcando as entradas do coro, resumindo em português o conteúdo de todas as cenas. Fiz esse trabalho com três tragédias.

Quando a Comédie trouxe o *Port-Royal*, eu dei a eles uma explicação sobre o jansenismo para prepará-los para fazer figuração. Mas eles voltaram desiludidos porque a atriz dava um beliscão em outro ator. Ou então chorava virada para a platéia e quando se voltava para a cena dizia coisas para os outros rirem.

MTV: Leila, qual a sua opinião sobre a EAD?

LC: Eu fui levada para a EAD para trabalhar ao lado de Alfredo, e trabalhei todo o tempo ao lado dele. Eu achava que deveria ajudar, e não criar problemas para ele. Como professora da Escola eu vivi todas as dificuldades. E não se pode criticar o que se está vivendo. Eu só posso ver as coisas boas da Escola. E para provar que ela teve coisas boas, aí estão os atores e os dramaturgos. As primeiras peças de Jorge Andrade eu li em aula.

IMZ: Então fale sobre Jorge Andrade, seu aluno de português.

LC: Jorge Andrade levava as coisas dele para que eu lesse fora de aula. Eu fazia esse trabalho de leitura com ele ao lado, no sofá. Às vezes eu dizia: "Olha, aqui a gente se perde. Isto aqui está muito literário, não é uma linguagem teatral". É interessante porque, na ocasião, minha mãe também lia as peças dele e

dizia assim: "Esse moço não sabe ainda que vai ser um grande escritor". Porque eram todas pecinhas em um ato, exercícios. Ele não havia feito nenhum trabalho grande. Estava testando a linguagem teatral e eu, embora não soubesse fazer, intuía o que era a linguagem teatral. Então eu dizia para ele: "Olha, neste ponto a personagem não está falando com naturalidade e nem está corrente. A frase não vai funcionar". Era esse o trabalho que eu fazia com ele.

IMZ: E ele era esforçado?

LC: Quantas e quantas vezes ele foi à minha casa! Depois que começou a produzir ele mostrava as peças a Décio e a Sábato. Daí ele foi em frente e eu não acompanhei mais o trabalho. Só esse começo.

Mas eu vivia o problema de Alfredo. As dificuldades da Escola eram vistas por mim com os mesmos olhos de quem estava produzindo tudo aquilo.

IMZ: Que dificuldades eram essas e o que poderia ter sido feito para resolvê-las?

LC: A maior dificuldade era o dinheiro. Era uma dificuldade muito grande para tudo. Quantas vezes Alfredo escreveu e dirigiu peças porque não podia pagar um diretor! Ele punha muito dinheiro dele; mas também tinha um limite para gastar. Seria preciso ser muito frio e egoísta para não ficar ao lado dele.

IMZ: Como você sentia o ambiente da EAD?

LC: Minha família expressava bem o que eu sentia: "Você não sai da EAD porque você gosta daquilo". Eu realmente gostava daqueles alunos e daquela escola que não tinha nada a ver com o outro colégio em que eu dava aula para o curso secundário. Eu me dei muito bem com esse novo tipo de aluno.

IMZ: Às vezes eram quase alunos do Mobral.

LC: Outro dia eu li uma frase de Delfim Netto dizendo que Jânio é um puro animal político. Pois há também o puro animal ator, aquele intuitivo, que faz bem e não sabe porquê. Muitos desses alunos, que não sabiam nada de português, eram capazes de fazer coisas fantásticas no palco. Mas a posição de Alfredo era a seguinte: a Escola não está formando atores iguais aos que existem por aí, a Escola tem que formar atores com uma cultura básica. Alguma coisa nós fizemos. Abrimos janelas para a ignorância, que não é igual à burrice. Ignorância é mostrar aquilo que você não sabe. Eu acho que para a ignorância há remédio. Se você abre esta janela e mostra ao aluno: "Aqui você vai errar", já fez muita coisa.

IMZ: Décio menciona no artigo dele que certos alunos entravam nessa ignorância total e, depois de quatro anos, eram gente. Você também acha isso?

LC: Até hoje a Escola transforma as pessoas. Bem, os alunos que entravam na EAD perdiam seus amigos e passavam a viver a sua vida social na Escola, porque não tinham tempo para mais nada. Em troca, a Escola tinha que dar para eles alguma coisa. Naquele tempo todos eles se reuniam para trabalhos extras, para discutir idéias que não podiam ser desenvolvidas em aula. Então eu acho que a escola faz bem ao aluno, modifica, cria um ambiente de solidariedade. Isso quando os alunos deixam. Porque quando não deixam, não dá para fazer nada.

Entrevista com LUIS CONTIER

Local: Rua General Júlio Marcondes Salgado, 234

Data: 17.07.1987

Entrevistadora: MARIA THEREZA VARGAS

MTV: Como o senhor tomou conhecimento da Escola de Arte Dramática?

LC: Em primeiro lugar eu gostaria de falar do meu trabalho em companhia daqueles professores: Alfredo, Décio, Chinita e todos os outros. Meu trabalho partia de dois princípios básicos: convicção e motivação. Para falar disso preciso falar um pouco de mim. Desde o início da minha vida tive propensão para o teatro. Como aluno, no Ginásio Oswaldo Cruz, eu sempre fazia um pequeno papel no show de final de ano. Mais tarde fui aluno do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e tive aulas com o professor Júlio Tintou, que era poeta e professor de dramaturgia do Conservatório. Mas foi um curso rápido, que se extinguiu logo. Esse curso dava a parte técnica e conceitual do teatro e havia uma outra parte, de encenação, que já não existia no meu tempo.

Depois houve outra fase em que me liguei ao teatro, no Teatro Universitário. Eu estava cursando a Faculdade de Filosofia e Letras quando o professor Georges Raeders, que na ocasião era também diretor do Liceu Pasteur, criou um grupo de teatro de que participei. Fui o Capitão da Noite de Reis, de Shakespeare. Isso quer dizer que eu tinha comigo esse pendor para o teatro.

Depois, por influência de amigos, enveredei para a Língua francesa, fiz o curso de francês na faculdade e, depois, na Aliança Francesa. Prestei concurso e passei a dar aulas para o curso colegial.

Nesta ocasião surgiu a idéia de se criar a Escola de Arte Dramática de São Paulo. Eu já conhecia Alfredo da faculdade e de contatos que tivemos no Teatro Universitário, e conhecia muito Décio de Almeida Prado. Quando eu soube da criação da EAD, eu disse ao Décio: "Eu gosto de teatro e de francês, e acho que o francês é uma língua importante para a cultura em geral mas, especialmente, para se conhecer teatro. Se vocês estão fazendo uma escola de teatro, por que não colocam lá uma cadeira de francês?"

Décio achou interessante e disse que falaria com Alfredo. Marcamos um encontro com Alfredo na Livraria Jaraguá e eu disse a ele da minha disposição

de lecionar francês gratuitamente, porque eu não estava pensando em remuneração. Acertamos então que o francês seria introduzido no currículo da EAD e eu fui designado o professor da matéria.

Pois bem, quando as aulas começaram fiz uma sondagem da aptidão e do conhecimento de cada aluno. Havia desde profissionais braçais — um dos alunos era mecânico e outro era barbeiro — até aqueles que tinham uma formação universitária. Havia, portanto, uma variação muito grande: os que tinham uma noção do francês, os que sabiam bem e inclusive já haviam estado na Europa, e os que não sabiam nada. Essa foi a primeira dificuldade que encontrei. A partir disso me propus a fazer um programa semelhante ao método global de alfabetização que se utiliza hoje. Achei que tinha de partir para um ensino bem prático do francês.

Em pedagogia existem duas coisas fundamentais: a convicção de querer e poder realizar alguma coisa e a motivação. Ninguém aprende nada se não estiver motivado. Eu tinha essas duas coisas e comecei a investigar as possibilidades de realizar esse trabalho.

Eu tinha que inventar coisas para motivar os alunos. Uma vez que eu já estava convencido de que o francês era importante para o teatro, comecei a mostrar para eles a importância dessa língua para a cultura em geral, e depois, para o teatro em particular. Eu me servia de todos os elementos que pudesse utilizar, ressaltando como eram os teatros em Paris e como era a vida na França — que eu conhecia bem porque já havia estado lá duas ou três vezes. E os alunos foram ficando empolgados pela França, pelos poetas, pela literatura, pela vida do país e pela atmosfera parisiense. Eles acreditavam no que eu falava, e isso era muito importante.

Depois de algumas aulas mostrando a eles a importância da língua francesa, comecei a contar algumas coisas do teatro do pós-guerra. Falei da seriedade e dos temas que surgiram nesse período: o revanchismo e as metáforas que os autores utilizavam na literatura e no teatro para se referir aos ocupantes alemães. Entrei nos textos desse período: Claudel, Anouilh, Camus, Giraudoux e Saint-Exupéry, que os franceses chamavam de Saint-Ex e era o ídolo da juventude francesa. Eu falava também um pouco da vida desses autores, e os alunos queriam saber cada vez mais sobre as obras. Então eu pegava, por exemplo, *L'annonce faite à Marie* e explicava as personagens, o apego de Vercors ao chão francês, à tradição francesa, quer dizer, o velho que estava apegado à terra e à religião. E depois a doçura de Violaine, Mara... Eu descrevia primeiro a obra em português, descrevia as personagens, e depois líamos em conjunto. Eu fazia como se estivesse levando crianças a um país estrangeiro e eles a princípio adivinhavam um pouco, e depois acabavam entendendo.

Depois de ter explicado um autor, o seu espírito e a sua época, eu dissecava uma obra falando do significado de cada personagem e dando um resumo bem nítido da evolução do texto, de tudo o que iria acontecer com cada personagem. Em seguida, eu lia em francês para eles e dizia que não se apegassem às palavras, mas às frases. Preocupavam-me mais o texto e a compreensão global. É mais ou menos como as crianças são alfabetizadas hoje. Eu lia o texto como um ator, fazendo um pouco de teatro na leitura. Quando eu lia as falas de

Vercors, engrossava um pouco a voz, e quando a **douce Violaine** falava, eu fazia uma voz fininha. Eu queria que eles fizessem uma representação mental da peça. Quando eu acabava de ler a peça, eles já tinham entendido. Passávamos então para outro texto, como a **Antígone**, de Anouilh, por exemplo, e fazíamos a mesma coisa. Assim eles foram lendo alguns textos.

Eu usava também um livrinho antigo, **La famille Dupont**, anterior à guerra de 1918, onde havia uma personagem alsaciana, Fritz. Era um livro calcado no desejo francês de anexar o Sarre, essa parte da Alsácia que pertencia então à Alemanha e que hoje pertence à França. Fritz queria ser francês e expressava esse nacionalismo francês. Eu contava essas histórias todas, e os alunos iam se motivando com isso.

Além do teatro, eu me servia também das canções francesas da época: as canções de Edith Piaf, como **La vie en rose** e **Pigalle**, ou as canções de Lucienne Boyer, como **Mon pays c'est Paris**. Eu dava as letras e eles iam cantando. Eles também decoravam poesias de Verlaine, de Musset e de outros poetas. Com isso nós criávamos um clima francês na sala de aula. Eu contava para eles o número de teatros que havia em Paris, 30 ou 40, enquanto nós, aqui em São Paulo, só tínhamos meia dúzia de teatros. E isso deu um resultado muito grande. Eles tinham vontade de ir à França, me perguntavam como é que se conseguia uma bolsa. Alguns até foram.

Com o passar do tempo eu já podia dar minhas aulas em francês. Eu falava francês e eles respondiam em português porque eu nunca quis que eles fossem perfeccionistas. Mas eles entendiam francês, que era o que eu desejava. Eu aconselhava que fossem assistir palestras e, inclusive, cheguei a levar dois ou três alunos para cumprimentar o cônsul francês no dia 14 de julho, como era costume naquela época. Eles estavam bem motivados. No fim do curso já respondiam em francês. Eu contava anedotas e eles sabiam responder em francês. Já estavam motivados e, se quisessem um estudo mais profundo, poderiam procurar outros cursos. Os professores encarregados de ensinar o teatro francês já recebiam alunos mais preparados, pelo menos com uma estrutura básica para entenderem melhor esse teatro. Foi assim o nosso trabalho na EAD.

Alfredo era um francófilo e havia, na época, um clima de apego à cultura francesa. Todos os outros professores também eram ligados à cultura francesa; Alfredo era um homem que ia a cada dois anos à França, muito ligado ao teatro francês. Então, para mim, não foi um trabalho difícil. Teria sido mais difícil se eu encontrasse um ambiente hostil ou omissivo. Mas eu já encontrei um campo preparado e, para mim, esse trabalho significou uma grande realização profissional, porque eu criei um sistema que poderia ser introduzido em outras escolas. É importante lembrar que o uso da língua francesa já não era tão corrente porque a França havia perdido a guerra. A língua francesa naquela época era um luxo. Mas eu dizia sempre aos meus alunos: "É um luxo necessário".

MTV: E o espírito da EAD?

LC: Havia um espírito familiar, o que raramente se observa nas escolas. Nós todos estávamos ali para trabalhar por um ideal. Era gostoso, ninguém queria fazer concorrência a ninguém. Todos se esforçavam para dar o melhor de si,

desde a administração até o corpo docente. E todos tínhamos outros afazeres durante o dia. Íamos à noite para a Escola, às vezes cansados, com fome, e havia aquela famosa sopa de que todo mundo fala. Era muito bom. Havia conversas, piadas e um convívio com os alunos que era de uma familiaridade respeitosa. É uma coisa que não se encontrava em outras escolas, onde os professores geralmente não permitiam nenhuma familiaridade e se colocavam à distância. E lá, ao contrário, nós convivíamos com os alunos, nos apegávamos a eles e havia o maior respeito! Apesar de toda a nossa intimidade, eu me lembro de que uma vez alguém trouxe uma revista pornográfica e, quando eu fui chegando, escondeu a revista. Eu era moço, um pouco mais velho do que eles, e eles poderiam ter continuado as piadas. Mas guardaram a revista. Eu até comentei com alguém lá dentro: "Isto aqui é uma coisa preciosa!". Mesmo Alfredo, que vivia sempre em companhia deles, nunca foi desrespeitado. Era sempre um ambiente respeitoso e familiar. E isso contribuiu para que eu pudesse fazer um bom trabalho.

Entrevista com MYLÈNE PACHECO

Local: Residência da entrevistada

Data: 10.07.1987

Entrevistadoras: Ilka Marinho Zanotto e Maria Thereza Vargas

MP: Eu morava em Santos e vinha sempre ao TBC. Comecei por ver **Antígona**. Em 1955 Luís de Lima deu um curso em Santos. Ele ia àquela cidade toda semana. Luís de Lima naquela época era uma coisa que chamava a atenção das moças: ele usava aquelas roupas estrangeiras (européias) e tinha os olhinhos assim, sabe, uns "olhinhos cheios de aguinha," como a gente dizia. Então todo mundo ia à aula dele. As aulas não eram muito seguidas; ele ia dando uma aula sobre uma coisa, outra sobre outra, e no fim do ano não apareceu mais.

Foi naquela época que ele fez a **Descoberta do Novo Mundo** para a escola.

No ano seguinte, foi Emílio Fontana lá para Santos. Já tínhamos o grupinho no Clube de Arte e continuamos as aulas. Apareceu a seguir Evaristo Ribeiro, chamou umas meninas para fazerem um teste e eu fui também. Tinha igualmente coro para fazer, de uma peça de Hermilo Borba Filho, **O vento do mundo**, e lá fui eu.

Em janeiro de 1957, fomos ao I Festival de Teatro Amador do Rio de Janeiro, no Teatro Dulcina. Nesse ano Evaristo chamou Maria José de Carvalho para dar aulas lá em Santos também. Em 1957 eu recomecei no Clube de Arte, também com Fontana, mas não continuei porque já estava pensando em vir morar em São Paulo. Levamos uma peça, **A noite tudo encobre**, que Evaristo dirigiu para o IV Festival Amador daqui. Em 1957 recomecei as aulas com Maria José, interpretando textos clássicos, românticos, poesias. Tudo isso eu ia fazendo. Texto de mulher e homem, tudo misturado. Dorothy Leirner e Vera Barbosa Ferraz também tinham aulas. Aí surgiu a **Pedreira das almas** e Maria José, então, chamou as alunas para fazerem um teste. Lembro de D'Aversa sentado, enquanto nós tremíamos feito vara verde. Mas fizemos o teste e passamos.

Em 1959 eu fiz um curso de aperfeiçoamento vocal no Arena, patrocinado pelo Conselho Estadual de Teatro, que tinha Almeida Sales como presidente na época. Nesse curso estavam ainda Milton Ribeiro, Mauro Mendonça, Dorothy e Francisco Martins. Maria José era a professora. Eram seis alunos, aproveitamos bastante. Em 1960, fizemos outro curso, mas começamos e não terminamos. Não sei o que aconteceu, se faltou verba.

Um grupo do City Bank pediu para ter aulas comigo e aceitei. Maria José foi assistir uma aula para ver se eu dava direito e achou ótimo. Então continuei dando aula lá para a turma.

Em fins de 1960 Maria José disse que a única aluna em quem ela confiava, para deixar na EAD seria eu, porque eu já tinha estudado, como disse, todos esses textos clássicos, românticos e modernos.

Eu não sabia se queria ser atriz ou se desejava lecionar, mas como já desde criança eu gostava de ensinar, e não me agradava ficar toda noite fazendo peça, ensaiando de manhã etc., resolvi aceitar. Experimentei e fiquei o ano todo substituindo Maria José. Ensaíamos o coro (ao ver aquelas fotografias de barbichinha, lembro de *Os persas*) e começamos a trabalhar aqueles textos de Inês de Castro e outros, com a turma de Roberto Azevedo, de Lurdes de Moraes. Ensiinei esse ano todo e, antes de Maria José voltar, o Dr. Alfredo falou comigo: "Olha, Mylène, eu gostaria que você continuasse na Escola". Então eu disse: "Está bem, vamos esperar Maria José chegar". Ela passou um ano na Itália. Quando voltou, disse que gostaria que eu continuasse trabalhando como assistente dela. Senti que eu gostava de fazer aquilo.

Outro dia eu estava pensando, no trajeto para a EAD: 27 anos e meio que eu passo minhas noites indo à escola para ensinar. Que coisa, é incrível como o tempo vai passando. Na EAD eu fazia o trabalho básico, às vezes dava aula também para o segundo ano. Fiquei com uma parte básica bem firme, a qual fui aperfeiçoando à minha maneira. Mas uso até hoje quase todos os exercícios de Maria José; uso os exercícios que considero bem eficientes, buscando o sentido do texto, pesquisando o autor, a época, tudo. O ouvido é tão importante quanto a mecânica de como fazer uma articulação, como respirar direito.

Eu ensinava, sobre os textos, primeiro a técnica vocal, depois a respiração como o cantor deve fazer e por fim os exercícios a realizar diariamente (um pouquinho). Eu mesma, quando vou fazer agudos, faço os exercícios para pegar o meu agudo mais limpo, mais claro, porque sei que se ficar descansando muito, quando for pegar aquele agudo, não consigo: é através da técnica que eu pego. Como uma pessoa que tem uma voz muito grave pega o agudo através da técnica, uma que tem voz muito aguda vai pegar o grave também através da técnica.

Ensinava exercício de articulação, respiração, projeção e centralização. Este é um som mais limpo possível na máscara. Segundo livros que li de Jean Louis Barrault, de Jean Vilar e pela experiência que tenho, se a gente trabalha o triângulo que fica na cabeça e vem terminar quase no nariz, toda a parte oca onde ficam, por exemplo, a trompa de Eustáquio, os cornetos e o osso frontal, funciona como se fosse uma vitrola que tivesse vários compartimentos: então a voz se enriquece. A gente tendo (como eu chamo) uma centralização e a voz saindo do centro da testa e ampliando em ondas para a frente, vai muito mais

longe, mesmo que você fale com pouco volume. Um ponto básico onde você firma a voz para projetar. Se você não tem esse ponto, projeta a voz falhada. Eu trabalho pontos de articulação, o relaxamento e a voz.

Passei a trabalhar poemas e textos de Calderón e Shakespeare, conforme as turmas. Também **O bobo**, de Alexandre Herculano, um texto básico da EAD. Uma vez Sadi Cabral chegou para Maria José e disse: "Olha, eu leio **O bobo** e todo mundo fica entusiasmado, porque parece que é uma peça mágica, que faz todo mundo ficar com voz". Mas **O bobo** é um exercício no qual você não tem emoção. É como se você fosse um arauto medieval: está, por exemplo, em cima da escadaria do Ipiranga e fala isso como se não tivesse muito sentido: "Seu rei mandou dizer isso e mais aquilo". Então a voz fica bem clara e se projeta muito longe, como tentei fazer também, de certa forma, no **Auto da Vila de Vitória** em praça pública. Então eu dou **O bobo** ainda porque é um exercício que tem trechos maiores e menores de respiração e você é obrigado a ir conseguindo aquilo. E quando você consegue aquilo fica para a vida toda. Porque você passa aquele exercício e sabe que tem respiração suficiente. Depois disso, aprende a ir fazendo pausas de tensão, vendo o sentido, pequenas pausas, pausas plásticas, dando as intenções.

Os alunos têm certa dificuldade em aprender, o que é naturalmente compreensível, porque se não houvesse dificuldade vocal não seria necessário professora de expressão vocal. O essencial é não deixar faltar respiração, clareza de articulação e centralização — quer dizer, o som que flui daqui com elasticidade, que abraça, amplia. E pausas de tensão, que são importantíssimas para criar expectativa. Depois, então, o sentido do texto; também aquele sentido claro/escuro de clareza da voz, de enxuto, de mais plástico. O romantismo exige elasticidade. Se você faz uma **Leonor de Mendonça** sem essa plasticidade, funciona como se fosse um texto de hoje com roupagem da época. Quanto à pausa de tensão, vamos a um exemplo. Vou dizer agora: "Ontem aconteceu uma coisa bem desagradável (pausa), a minha sobrinha sofreu um acidente"; aí estou fazendo pausa de tensão. Se eu dissesse: "Ontem aconteceu uma coisa bem desagradável, a minha sobrinha sofreu um acidente", eu não estaria fazendo pausa de tensão. Pausa plástica é se eu digo, por exemplo: "Nas ruas da feira... da feira deserta" (Estou fazendo pequena pausa intencional.) "Nas ruas da feira, da feira deserta, só a lua cheia". Aí é pausa plástica. Mas se eu disser, por exemplo: "Saudade, saudade" eu vou aveludando mais minha voz e dando mais envolvimento.

Às vezes demonstro ao aluno um texto, não para que ele limite, mas para que tenha um ponto de referência. Então ele vai dentro do próprio organismo trabalhar a força vocal (importantíssima), vai trabalhar extensão vocal, o colorido da voz, o encaixe da articulação e da voz, a potência, a elasticidade. Então ele sabe que o professor está dando o assunto porque pode fazer isso e que o aluno também pode fazê-lo dentro do próprio organismo: desenvolver a potência da voz.

E aí, então, a gente passava para o texto e ia mostrando: Olha, está vendo isso? Agilidade tem que ser aqui. Lembra daquele exercício que você fez? Aquele exercício é para acabar fazendo isso.

IMZ: Vocês não pegavam os textos de interpretação dos professores no fim do ano, esses de direção?

MP: Não, geralmente Maria José achava que os alunos deveriam se 'virar' com o que eles tinham trabalhado. Eu também deixava que eles fizessem os textos. Só quando o Dr. Alfredo (ou outra pessoa) pedia que ajudasse, a gente ajudava.

Eu acho que o real é fácil de as pessoas fazerem: nós passamos por uma época, recentemente, em que todo mundo fazia todo o texto realista, não sabia fazer um texto expressionista, um clássico ou outro qualquer; era tudo muito realista. O realismo é fácil. Tendo base, você pode fazer qualquer estilo; também uma voz escura, muito rouca, mas com colocação perfeita, exige respiração para você fazer e só dar um resquício de voz gutural sem forçar demais.

Eu concilio a interiorização com a técnica da seguinte maneira: parto de fora para dentro; há muitos professores que partem de dentro para fora. Então vou organizando e vendo o que os alunos aprenderam com os professores de interpretação e o que eles vão aprendendo comigo. Evito a mecanização, porque trabalho a amplitude vocal já entrando no sentimento: só que partindo de fora para dentro. É como na dança também, parte-se de fora para depois interiorizar. Eu acho que funciona, porque à medida que você vai trabalhando o texto, vai encontrando todo aquele sentimento e tem um trabalho solitário também, que você faz em casa e depois o professor vai corrigindo: "Não, aqui está falho". Às vezes eu até peço: dêem mais voz, exagerem, porque se vocês derem menos, não consigo fazer nada. Agora, se você dá mais, a gente diz: "Bom, aqui o sentimento está; só que você precisa agora dosar o sentimento, dosar a voz". Porque quando se tem técnica vocal e há sentimento, a emoção fica colorida, entendeu? Ela amplia e não fica aquela emoção que a pessoa quer soltar e não consegue. A voz só dá colorido à emoção. Então ela 'serve para', não é um fim, é um meio, ela serve justamente para agasalhar, para dar intenção de escura, misteriosa, tudo isso, mas na medida certa.

Na EAD existe uma magia que continuou e continuará enquanto houver professor antigo da Escola e ex-alunos como Cláudio Lucchesi. Há também professores, até da ECA, que ficam contaminados com isso e que às vezes também gostam da EAD. Eles vão conservar ainda isso. O dia em que saírem esses professores eu não sei mais. Existia uma magia, por exemplo, lá na Tiradentes: numa das salas, pulos e correrias, em outra, exercícios de voz. Tinha aquela escadaria. Houve aquele incêndio lá em cima. Todo mundo olhava, todo mundo queria subir, ajudar.

O espírito havia e ainda existe, mas havia uma disciplina que agora não existe tanto, devido às conjunturas. Isto é, existe agora a disciplina com Cláudio, mas acontece que na época do Dr. Alfredo ele tinha a maneira dele. Eu respeitava muito o Dr. Alfredo, mas ele também tinha um pouquinho daquelas ironias, de vez em quando, e eu tinha medo quando ele dizia algo para um professor; eu era a mais nova lá, todos eram mais velhos — não no sentido de idade, mas como professores. Eu respeitava todo mundo, principalmente Leila Coury,

porque achava que ela falava muito bem português e eu não falava direito. Então eu ficava sempre intimidada.

Eu acho que a EAD foi ótima, tinha excelentes professores: Maria José renovou de certa forma uma parte do teatro; há muita gente marcada pela arte profissional dela; foi muito importante naquela época. E também essa parte de magia que a EAD exercia: todo mundo trabalhava com garra; nós trabalhamos dois anos lá e não ganhamos nada. Mas ninguém deixava de trabalhar por causa disso. É um elo que ainda continua até hoje entre Cláudio, eu e certos professores que entraram lá e que gostaram. Por isso eu digo: enquanto houver essa gente a Escola continua. Tentaram incorporar a EAD à ECA e nós lutamos muito para isso não acontecer.

Entrevista com MARIA JOSÉ DE CARVALHO

Local: Rua Silva Bueno, 1533.

Data: 25.04.1986

Entrevistadoras: Ilka Marinho Zanotto, Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima

MTV: Antes da EAD havia o curso do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo; mas há poucas informações sobre ele. Falava-se em impostação, em prosódia, mas como algo autônomo, uma 'arte de dizer'. Lembro que os críticos de 1930, quando se referiam aos atores, notavam: "Fulano diz bem". A 'arte de dizer' era separada da arte de interpretar. Na EAD você fez com que essas duas coisas se juntassem. Nós gostaríamos de saber como isso aconteceu.

MJC: Vamos começar por uma longa história: quando entrei para o Conservatório, aos 14 anos, o curso de Arte Dramática já havia terminado. Mas lembro de ter visto, na festa de formatura de minha irmã, um belíssimo espetáculo de balé, com os alunos do curso dramático dançando um primoroso minueto, com figurinos do século XVIII, perucas e tudo. Achei lindo. E queria fazer aquilo também. Mas terminou o curso. Nunca soube por quê. Falta de alunos talvez. Agora vou falar um pouco de minha infância, pois que sempre fui fascinada pela palavra. Cheguei mesmo a inventar uma língua muito particular que só mamãe entendia. Notava quando as pessoas falavam incorretamente e adorava palavras novas, desconhecidas. Queria penetrar no mistério das palavras. Quando eu falava errado, mamãe me corrigia sempre. Ela possuía um português castiço, maravilhoso, com um vocabulário riquíssimo. Quando eu tinha dúvidas sobre a existência real de muitas dessas palavras que as próprias professoras da escola primária, muitas vezes, contestavam, ela só dizia: "Vá ao dicionário". E comecei a adorar os dicionários, para mim verdadeiros tesouros dessas jóias que eu adorava: as palavras. A tarefa escolar que eu mais gostava de fazer era a de sinônimos.

Meu contato direto com o teatro foi através do Grêmio da Faculdade de Filosofia, que anunciou precisar de elementos para o teatro universitário. "Vamos ver o que é isso, pensei". E foi assim que tudo começou, e que se iria criar e definir a minha profissão.

Mamãe sempre falava com entusiasmo do teatro que vira quando muito jovem em Lisboa, pois que era portuguesa; mas eu pouco vira de teatro. Sou a geração típica do cinema. Arrasávamos, na adolescência, o teatro, sem o conhecer, por puro preconceito e total ignorância, com argumentos como estes: "O teatro é limitado. O cinema tem paisagem, amplitude, realismo... O teatro...". A primeira vez que entrei num teatro foi no Municipal, aos dez anos, deslumbrada, para cantar com centenas de crianças, sob a regência de Villa-Lobos. Foi a minha iniciação nesse templo de beleza, pelo qual sempre senti uma verdadeira veneração, e ao qual continuo fiel. Passei a freqüentá-lo, ainda algumas vezes na infância e na adolescência, para assistir a alguma conferência (meu pai adorava conferências, que eram veículos culturais importantes na época), cursos de estética musical de Magdalena Tagliaferro; e uma vez para ver os estudantes de Coimbra. Às vezes, ia com meus pais ao Cassino Antártica, no Anhangabaú, para ver companhias de revistas portuguesas, que vinham muito ao Brasil e eram ótimas, pelo menos para a minha óptica deslumbrada de então. São Paulo tinha nesse tempo uns quarenta teatros, em sua maioria adaptados para cinema, e chamados então cine-teatro. Eram excelentes, com boa lotação (o Santa Helena tinha 1.300 lugares), ótimos camarins, e uma bela arquitetura. Infelizmente demolidos. Um horror. Ainda lutei pela preservação de alguns deles, mas inutilmente. Era uma voz no deserto e a fúria destruidora era total. O próprio governo muitas vezes se encarregava dessa destruição — como foi o caso do já citado e maravilhoso Santa Helena —, para construir novas obras. Não se sabia construir sem destruir. E não se pensava em preservar nada. Vim a gostar de teatro muito depois, mas sempre sem fanatismo. Sou uma mulher de vocação e formação ecléticas. Para mim, o teatro nunca foi a salvação do mundo e nem nenhum sacerdócio, embora compreenda que para ser um bom profissional é necessária dedicação quase integral. Mas considero-o apenas uma das manifestações importantes da criação humana, e da cultura, é óbvio.

Na faculdade, entrei pois para o grupo universitário, que reunia estudantes das faculdades de Filosofia e de Direito e era dirigido por Décio de Almeida Prado. Era o GUT. Faziam parte dele Cacilda Becker, que já havia trabalhado nas companhias de Raul Roulien e Bibi Ferreira, Waldemar Wey, Paulo de Tarso (que depois foi Ministro da Educação), Caio Caiuby, Lygia Correia, Myriam Lifschitz, Ítalo Falbo, Ruy Affonso Machado, Gastão Goresntein e outros. Naquela época, Décio estava montando um espetáculo com três peças: **Amapá**, de Carlos Lacerda, em que eu fiz o papel de uma cigana; **Pequenos serviços em casa de casal**, de Mário Neme e **Os irmãos das almas**, de Martins Pena. Noutro espetáculo, dedicado a Gil Vicente, eu fazia o papel da Mãe, na **Farsa de Inês Pereira**, cujo papel-título era interpretado por Cacilda Becker, que depois passei a substituir, quando ela saiu para voltar ao teatro profissional, fazendo o papel de Brígida Vaz, no **Auto da barca do inferno...** Eu era magrinha e pude entrar no vestido que Clóvis Graciano desenhara e Ruth de Almeida Prado, mulher de Décio, confeccionara para Cacilda. Diziam que eu tinha talento, e Antônio Cândido ficou entusiasmado com a minha interpretação, qualificando-a de magistral. Nunca mais esqueci isso. Espero que não tenha passado de nenhuma brincadeira.

Mas eu não sentia a vocação de atriz. O palco me atraía por outros aspectos. Aquilo de ficar dias, semanas, meses fazendo o mesmo papel não me seduzia. Passei a freqüentar teatro e a observar muito como os atores falavam, tanto os amadores como os profissionais. Era o prenúncio da minha profissão. Entrei na Faculdade em 1942, e em 1944 fiz concurso para ingressar no Coral Paulistano, do Teatro Municipal, criado por Mário de Andrade. Depois do exemplo e da doutrinação familiares, foi aí que recebi orientação oficial e científica para a fala correta. Conheci os Anais do Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1937, e todas as questões levantadas por Mário de Andrade, seu promotor.

Fomos muito treinados, porque tínhamos que cantar de acordo com as normas do Congresso. Comecei então a me interessar muito pelo assunto, a ler e pesquisar tudo o que se referisse à questão. Procurei uma professora, mas não gostei, pois não estava me acrescentando nada. Eu queria aprender, mas não havia onde. Desse modo, à minha revelia, por força das circunstâncias, tornei-me autodidata. Nessa época, Oswald de Andrade Filho, que era diretor do Teatro Municipal, resolveu fazer uma apresentação coral falada do "Navio negreiro", de Castro Alves. E convidou-me. Aceitei, e felizmente, deu um belo resultado. Foi o meu primeiro trabalho. Feito com a colaboração do Coral Paulistano, que treinei, com exercícios de articulação, impostação para a voz falada e dinâmica. Eu já conhecia tudo isso, porque havia estudado canto quando me preparava para entrar no Coral. Mas era um preparo dirigido para a música e não para a fala. O trabalho foi apresentado duas vezes às seis da tarde, no Teatro Municipal, para uma platéia de intelectuais e jornalistas. Foi uma coisa muito especial, particular, mas fez muito sucesso.

Alfredo Mesquita soube do trabalho, que saiu realmente muito bonito. O Coral tinha as quatro vozes principais, e eu podia fazer jogos timbrísticos muito enriquecedores. Não tenho certeza se Alfredo assistiu ao espetáculo. Lembro-me muito bem de Helena Silveira, de Cláudio Abramo e de alguns outros.

Eu sabia que havia uma escola de teatro recém-criada e queria cursá-la, não lecionar. Mas acontece que a escola não tinha uma professora de dicção propriamente dita. Regia a cadeira Madalena Lébeis excelente cantora de câmara, mas que não dava especificamente dicção para o teatro; além disso, não podia, por motivos particulares, continuar.

Assim, fui escolhida para seu lugar e admitida. Não me lembro de como foram os entendimentos. Sei que um dia Alfredo me disse: "Você não quer experimentar? Pode ficar com duas classes, o primeiro e o segundo anos".

Assim se definiu minha profissão. E se hoje tenho um nome devo muito à EAD (e obviamente a Alfredo), porque foi ela que me permitiu desenvolver o meu trabalho, codificar e transformar todas aquelas experiências em algo organizado, provado, experimentado, tornando-me logo um medalhão precoce na matéria. Comecei também a ser muito procurada para aulas particulares, o que passei a fazer praticamente o dia inteiro. Descobri que vocalizar, como se faz para o canto, ou fazer somente exercícios técnicos independentemente de um texto, não levava a nada. Era absolutamente necessário que a técnica fosse desenvolvida através do texto. E para isso era preciso ter conhecimento literário, estilístico. A formação musical que tive, estudando violino, piano, canto e

história da música, me ajudou a compreender que, da mesma forma que a aprendizagem de um instrumento exige técnica aplicada à partitura, também a técnica vocal teatral exigia de forma absoluta e indispensável o estudo do texto adequadamente, isto é, todo o seu conteúdo psicológico, emocional, social, histórico e, sobretudo, estilístico, que no fim era a soma de tudo isso. Eu já conhecia algo de literatura, mas pus-me a estudar desesperadamente teoria literária e estilo. Os textos têm uma maneira própria, única, intrínseca, de acordo com as épocas e os autores. Passei então a desenvolver uma técnica nesse sentido, muito rigorosa, aliada ao estilo do texto. Outra coisa que sempre me preocupou era a necessidade de estudar sempre textos da maior beleza e importância, mesmo para começar. Nunca iniciar nada através da má qualidade ou da insignificância. Nunca viciar o gosto com banalidades. Vi que havia textos fundamentais, porque, além de sua importância intrínseca, propiciavam, pelos problemas que ofereciam, o desenvolvimento vocal. Era o que eu podia fazer então. E o fiz com empenho, conhecimento, rigor e honestidade. Dessa forma, cada vez mais me enfronhava no assunto. Além dos textos importantes de nossa língua, empenhei-me na tradução de uma infinidade de outros, estrangeiros. Traduções cuidadas, que respeitavam a forma e o estilo originais. Esse trabalho literário sério e meticuloso também me ajudou a conhecer cada vez mais profundamente o assunto. Assim é que tenho hoje um acervo de traduções à espera de publicação, o que já é outro assunto difícil. Dava sempre em meus cursos Martins Pena e Gil Vicente, que me pareciam fundamentais, não só por serem dois teatrólogos básicos para nós, como também pelos problemas técnicos e estilísticos que apresentavam.

Via no teatro grandes talentos, cheios de defeitos perfeitamente sanáveis; percebia isso porque me tornava cada vez mais conhecedora, e tinha um ouvido apurado. Eram talentos desamparados por falta de uma formação técnico-estética, porque a técnica só não basta. Ela é uma matéria subsidiária, a serviço de algo maior. Era pois indispensável esse trabalho árduo e disciplinado, quase monástico, para que o ator de talento estivesse devidamente instrumentalizado para exercer sua profissão. Grandes talentos só não bastam. Sem informação, são um desperdício. Assim como a técnica por si não faz um talento, este, sem ela, pouco realiza.

MTV: Para exemplificar, qual seria o defeito de Dulcina?

MJC: Em primeiro lugar, é preciso lembrar, com reconhecimento, que Dulcina teve muito valor e uma grande importância, revelando textos de alta qualidade. Tinha, no entanto, um defeito de entonação, de melodia da língua, e uma pronúncia afetada, rebuscada, retorcida. Pertencia ao grupo dos grandes talentos prejudicados por uma falha básica: a falta de uma técnica bem orientada.

Eu dizia sempre na EAD (e Alfredo também) que a escola não fazia talentos, apenas os desenvolvia, dando-lhes uma formação básica.

Quando Gianni Ratto foi dirigir peças na Escola, viu o meu trabalho e gostou muito dele, achando que a matéria, por sua importância, deveria constar dos quatro anos. Alfredo concordou, e eu passei a lecionar em todas as séries,

formando um alicerce mais técnico nas duas primeiras e fazendo espetáculos de estilo nas mais adiantadas.

Acho o conhecimento estilístico fundamental. E não só isso. Uma boa base cultural também. Para conhecer estilo, é preciso conhecer não só o teatro e sua história, mas também história universal, psicologia, literatura, história do traje, história das artes, a vida, enfim, através dos tempos. Um diretor de gênio poderá modificar inteiramente um texto, dar-lhe uma interpretação totalmente diferente. Mas é preciso primeiro conhecer para depois dismantelar. Há um caso célebre, em que o grande diretor Pitoeff estava em Paris virando pelo avesso uma peça de Pirandello. O autor ficou uma fera. Como bom siciliano, tomou o primeiro trem e voou para Paris. Dirigiu-se ao teatro onde se realizavam os ensaios, deu um jeito de entrar e ficou quietinho assistindo. Pitoeff lá, pintando e bordando. Quando terminou, Pirandello foi ao palco e se apresentou: "Eu sou Pirandello e venho cumprimentá-lo, porque essa é a peça que gostaria de ter escrito". Acontece. Mas aí é gênio contra gênio. Não se pode confiar só na intuição, e pôr-se a desrespeitar um grande autor só para ser original. Há nisso muita inconsciência e muita adivinhação...

Minhas aulas eram muito acadêmicas, no sentido de um rigor sem concessões. É só daí que se pode partir com segurança para toda a invenção e fantasia. Ainda acho que o ensino da técnica tem que ser acadêmico.

IMZ: Como era o trabalho de dicção no GUT?

MJC: Não se cuidava disso. Só se dizia: "Fale mais claro, mais alto; seja mais natural, mais espontâneo". Mas não havia uma orientação técnica, isto é, como colocar a voz, como emiti-la, projetá-la, colori-la. Para falar mais alto, mais forte, não se deve gritar, a não ser que o papel o exija; mas aí é preciso contrabalançar com muito exercício compensatório, para não arrebentar de vez a garganta. É evidente que se a voz estiver bem trabalhada e o local for de boa acústica pode-se falar pianíssimo e ser perfeitamente ouvido.

IMZ: Qual foi a prosódia adotada pelo Congresso da Língua de 1937?

MJC: Foi a carioca, da gente culta e tradicional. É claro que o padrão prosódico de uma língua tem que ser o culto, nunca o popular. Quanto ao tradicional, referia-se, não a uma condição econômico-social propriamente dita, mas à idéia de que as pessoas cultas há mais tempo residentes no país deviam falar melhor, usando uma linguagem mais estratificada e elegante.

IMZ: Por que não escolher a do Maranhão ou a de Belém? O S carioca é muito chiado.

MJC: É claro que a pronúncia de São Luís e de Belém é muito boa. Tirando a origem francesa de São Luís (cujo nome foi homenagem ao rei Luís de França), a pronúncia portuguesa e o vocabulário eram preponderantes. A influência africana era menor do que na Bahia, por exemplo. Havia, portanto,

uma maior pureza lingüística original. Aliás, é preciso lembrar que a colonização, ou melhor, o povoamento português, embora tendo-se iniciado em São Vicente, estruturou-se verdadeiramente no Nordeste e no Norte, que ficaram também mais protegidos da influência desintegradora do imigrante estrangeiro no Sul. Mas não se escolheu essa pronúncia pela simples razão de que não se inventa uma língua-padrão. Ela tem que sair da camada culta de uma população de uma região que deve constituir naquele momento o centro político, econômico e cultural da nação. Isso quer dizer que poderá variar no tempo e no espaço. Quanto ao S pós-vocálico medial ou final chiado, é mais correto que o sibilado. Eu acho que São Paulo, que também entrou no padrão pelo Congresso de 1956, em Salvador, apesar de preencher aqueles requisitos, não devia ser escolhida para isso. Em primeiro lugar, porque sempre foi a província das províncias, mantendo ainda inúmeros resquícios desse provincianismo, apesar de sua riqueza e seus arranha-céus. Até o século XVIII a cidade era bilíngüe. Falava-se o tupi-guarani em casa, como no Paraguai ainda se fala o guarani. Na sociedade mameluca, quando os homens partiam nas bandeiras, as mulheres ficavam na aldeia com os filhos, que naturalmente aprendiam a língua das mães, na maior parte índias. As crianças aprendiam, portanto, primeiro o tupi-guarani, com as mães, depois o português (às vezes um pouco de latim) com os jesuítas, no colégio.

Martins Pena, o teatrólogo carioca de meados do século passado, apresenta em cena um paulista, de poncho, botas e chapelão de couro, como um caipirão. E Álvares de Azevedo, que nasceu em São Paulo, mas cresceu no Rio, estando portanto habituado ao falar e às galas da corte, ao voltar a São Paulo, para cursar a Faculdade de Direito, estranhava demais os hábitos da cidade. Nas cartas à mãe conta que não adiantava ir aos bailes do doutor fulano ou às festas da senhora beltrana, se era para ouvir "essas bestas chucras minhas patricias, que só abrem a boca para dizer asneiras". Mencionava ainda as ruínas da Glória, os porcos soltos no largo de São Francisco, a falta de iluminação da cidade... Quer dizer, São Paulo não passava de uma apagada província, que começava a se civilizar com a criação da Faculdade de Direito e os salões da marquesa de Santos, que gostava de reunir os jovens da Faculdade. Ela, durante toda a vida, cultivou o convívio dos rapazes da Academia. Mesmo depois de repudiada pelo imperador, e casada com o brigadeiro Rafael Tobias de Aguiar, continuava a receber os jovens em seus salões. Domitila não era culta, como se sabe, mal sabia redigir, mas recebia pessoas cultas e que sabiam falar.

Como se não bastasse sua origem acanhadamente provinciana e pobre (a indústria paulista ao tempo das bandeiras era de marmelada e chapéus de couro), São Paulo recebeu a imigração maciça e polimórfica de todo o mundo. E isso contribuiu fortemente para o dismantelamento da língua tanto prosódica como gramatical e sintaticamente. Muitas vezes estropiávamos propositadamente a língua para facilitar a assimilação dos estrangeiros.

São Paulo recebia nessa época, além dos latinos e dos árabes, ondas de pessoas vindas do esfacelamento do império austro-húngaro: húngaros, austríacos, lituanos, estonianos. A guarda civil era composta em geral por esses homens, quase sempre belíssimos. Eram os famosos 'grilos', pelos quais muitas paulistanas se apaixonavam.

IMZ: Voltando à pronúncia-padrão, a de Sérgio Cardoso, por exemplo, eu achava maravilhosa...

MJC: Era uma beleza, embora às vezes, em certas inflexões, um pouco cantante.

IMZ: Você compartilha das críticas feitas à fala de Cacilda Becker?

MJC: Sim. Ela declara no livro **Cacilda Becker, uma atriz** que essa era sua maneira de falar. Não importa, devia ser corrigida. Cacilda chegou a ter algumas aulas comigo. Mas o defeito persistiu, embora um pouco atenuado. Era uma pena. Falava tudo picadinho, como se nossa língua tivesse uma estrutura justapositiva como a da língua japonesa. Era uma tonicidade estranha ao português e às línguas latinas em geral. E isso realmente prejudicava, para um ouvido mais sensível, o seu belíssimo trabalho. É um fenômeno que acontece muito com grandes talentos, quando não têm uma base técnica sólida. Fazem tudo com a força do talento, mas conservam certas falhas. Às vezes, há até mesmo uma certa negligência, quase um desejo, talvez até inconsciente, de que o defeito se transforme em marca de personalidade, num estilo pessoal, enfim. Há uma certa confusão nisso tudo. Um estilo pessoal não deve consistir num defeito. Defeito é defeito. E estilo é estilo. O defeito poderá ser no máximo uma característica. E negativa.

IMZ: Você estudou com os mestres franceses na Faculdade de Filosofia? O estudo monográfico que se aplicava na EAD foi adotado porque vocês o utilizavam na faculdade?

MJC: A Faculdade de Filosofia da USP foi criada em 1934. Eu entrei em 1942. Fiz História e Geografia, que constituíam uma só seção. Fui aluna de Roger Bastide, Pierre Monbeig e Jean Gagé. Eram professores eminentes, gente de muito peso, com sólida cultura específica e geral.

IMZ: Em que medida isso contribuiu para o seu método?

MJC: Acho que não contribuiu em nada. Eu não endeusei a faculdade e nem a cidade daquele tempo. Ambas tinham coisas boas, excelentes, más e péssimas. Eu ia à faculdade cheia de imaginação literária, pensando encontrar Coimbra, Salamanca, Sorbonne ou Heidelberg dos áureos tempos. Na encontrei nada disso. Era, de modo geral, uma chatice, ressalvadas, é claro, as honrosas exceções. Os colegas gostavam de falar de futebol e banalidades. Eu lia poesia e romance — que nunca dispensei — e eles achavam isso horrível, coisa de mocinha boba. Agarravam-se só às matérias das aulas, o que me parecia péssimo, insuficiente, paupérrimo. Fui colega de turma de Paulo Emílio Salles Gomes, que era diferente, porque já tinha vivido alguns anos na Europa. Por isso tinha outra visão da cultura.

Talvez eu fosse muito exigente, mas achava o ensino da faculdade muito deficiente, pelo menos em relação ao que eu esperava dele. Fui o que se chamava então menina-prodígio. Posso falar nisso agora porque a idade tudo permite, a gente fica acima do bem e do mal. Hoje, dir-se-ia superdotada. Para glória e desgraça. Eu estava sempre avançada. Com outros interesses, muito mais ecléticos. Lia tudo o que me caía nas mãos, desde criança: dos almanaques de farmácia e dos chamados folhetins de cozinheira a histórias infantis convencionais e à literatura séria. Como achava a faculdade uma frustração, ansiava por outra coisa. E aconteceu.

A secção de Geografia e História da faculdade funcionava no terceiro andar da Escola Caetano de Campos, na Praça da República; nos intervalos das aulas, a gente passeava pela praça, que era linda, cercada por duas fileiras de plátanos. Ali conheci Ângelo Simões de Arruda, que me apresentou a Almeida Salles, o qual (como ele) também morava (e ainda mora) na praça. Por intermédio deles entrei em contato com os grupos da Livraria do Planalto, de Roland Corbisier, que era freqüentada por Almeida Salles, Dora e Vicente Ferreira da Silva, Inácio da Silva Telles, Mílton Vargas, Oswald de Andrade, Paulo Edmur de Souza Queiroz, Radá Abramo, Hilda Hilst e outros. Fiquei conhecendo também o grupo da Livraria Jaraguá, também na Marconi, em frente à do Planalto, que pertencia a Alfredo, e era freqüentada, entre outros, por Lourival Gomes Machado, Décio de Almeida Prado, Antônio Cândido, Paulo Mendonça, Carlão, Ruy e Lili (Júlio de Mesquita Neto), sobrinhos de Alfredo, estes últimos hoje proprietários do jornal *O Estado de São Paulo*. Eu freqüentava mais a livraria do Planalto. Lá íamos todas as tardes. Era ponto obrigatório. Ali se falava de tudo o que era interessante em matéria cultural daqui e do exterior. Quando a livraria fechava, íamos para o bar do Museu de Arte Moderna, que ficava na Sete de Abril, ou para a sua cinemateca. Ali eu encontrava Almeida Salles, Jorge Amado, Vinícius de Moraes, Luís Martins, Tarsila do Amaral e tantos outros. Depois, se o assunto era muito importante, continuávamos a falar na rua. A convivência com esse grupo ampliou bastante meus horizontes, muito mais que a faculdade. Nela passei por muitas matérias, além da história e da geografia — com todas suas ramificações —, ou seja, sociologia, antropologia, genética, biologia, geologia, etnografia, tupi-guarani.

Mas o pessoal da livraria lia tudo, e eu vivia deslumbrada entre eles. Foi através deles que comecei a conhecer os grandes poetas. Além disso, havia o Teatro Municipal, com seus famosos empresários italianos ou de descendentes deles, que traziam a São Paulo tudo o que de melhor havia no mundo — na Europa, pelo menos. O Municipal foi, a meu ver, a grande universidade da minha geração. Ali se via e ouvia o que havia de melhor, concertos, recitais, teatro, balé, conferências, cursos.

MAL: Gostaria que você falasse mais sobre o seu método. Há uma diferença entre o seu curso e o de Madalena Lêbeis? O seu curso começa com a voz e termina com a construção do papel. Quando se fala em relaxamento corporal e em interpretação psicológica, é porque se está trabalhando todo o corpo do ator?

MJC: De modo geral, respondo sim a todo o conjunto dessa pergunta. Madalena, segundo os alunos, só cuidava da voz, através do canto. Eu cuidava da voz para desenvolvê-la na aplicação ao texto, ou melhor, no convívio com ele. E era todo um trabalho corporal, sim. Tudo tem dois tempos. Tudo é dual na vida. O ritmo circulatório; o ritmo respiratório; o ritmo da marcha; o dia e a noite; a vida e a morte. No nosso caso específico, tudo se estabelece em dois tempos: tensão e relaxamento. Essas duas coisas se alternam com uma certa regularidade. Isso faz parte do meu método de trabalho desde o início, mas não no sentido estrito de um método para interpretação. Comecei logo a mergulhar nos problemas da interpretação, com a mesma febre, o mesmo delírio, a mesma efervescência que começou a dominar vários grupos. Lecionei para muitos: Arena, Oficina e outros... Às vezes, o convite partia deles; em outras ocasiões, a Comissão Estadual de Teatro patrocinava cursos para atores. Tive muitos alunos que não foram da EAD: Mílton Ribeiro, Sadi Cabral, Mílton Gonçalves, Oduvaldo Viana Filho, Vera Gertel, Giafrancesco Guarnieri, Fúlvio Stefanini, Homero Cozac, Raul Cortez, Natália Timberg, Fernanda Montenegro, Sérgio Brito, Mauro Mendonça, José Celso Martinez Corrêa e muitos outros. Eu devia ter feito um registro desse trabalho, um livro, mas não fiz. Hoje lido muito pouco com gente de teatro. As pessoas que me procuram são mais profissionais de outras áreas: políticos, empresários, jornalistas, profissionais liberais e de vários outros setores.

IMZ: Quando você entrou para a EAD, os alunos do primeiro ano eram heterogêneos, muitos deles com deficiência cultural. O seu método era um pouco de choque?

MJC: Acho que sim, devia ser mesmo um choque. Eu não queria facilitar as coisas para eles, em primeiro lugar porque a minha formação foi muito difícil, eclética e rigorosa, e eu achava isso importante. Não podia admitir que o fato de lecionar uma matéria, em grande parte técnica, dispensasse todo e qualquer referencial cultural. Pelo contrário. Por outro lado, achava que existe uma coisa chamada vocação, que se tem ou não tem. A vocação da cultura é uma delas. E quando não existe, não adianta querer. É um desastre. Porque ela tem seu preço. Meu trabalho era, portanto, muito rigoroso. Havia ainda um choque por causa do meu temperamento. Era um trabalho pesado para funcionar também a longo prazo, dada a insuficiência cultural dos alunos e a falta de hábito de uma conquista técnica, fascinante, mas árdua. No início, eles podiam até pensar que aquilo não interessava, falar em música, literatura, artes plásticas, história. Era, às vezes, a abominável .teatromania, tão deplorável como qualquer fanatismo. Muitas vezes, a aula era conflituada porque os alunos achavam que as coisas deviam ser mais fáceis. É a mania brasileira da facilidade e do imediatismo, da improvisação, dos cursos rápidos e fáceis. Não, nada de escola rissonha. Era luta para valer. Eles só sentiriam depois as vantagens da conquista, orgulhando-se disso. É preciso esperar para que as coisas amadureçam para saber se valeu ou não a pena.

Mas hoje eu não me desgastaria daquele jeito, porque não tenho mais essa paixão tão violenta. Era um delírio e uma dedicação total. Hoje tenho a mesma

preocupação com o rigor, mas com menos desgaste emocional. Continuo achando que a técnica tem que ser ortodoxa, antes de abrir o leque das fantasias e possibilidades. Mas não tenho mais aquela gana de querer o que os outros não querem. É muito desgastante, um desperdício.

MAL: Você poderia dar o exemplo de algum aluno com um problema grave de voz ou dicção? Ou esses alunos não eram admitidos?

MJC: Bem, graves, graves, não. Houve alguns, que hoje, aliás, estão brilhando na televisão. Prefiro não citar nomes. Mas voltando ao rigor e à minha exigência e intransigência, Alfredo era mais realista do que eu. E mais tolerante também. Achava que não estávamos na Europa, que a formação escolar era péssima e que era preciso ter mais tolerância com aqueles meninos que apareciam assim tão chucros, tão crus. Isso me irritava muito. Eu era muito pretensiosa e achava que para o nível das minhas aulas os alunos deveriam ser selecionados a fim de poderem realmente aproveitá-las. Mas não eram. E então era uma luta. Um verdadeiro conflito. Alguns não agüentavam e saíam. Acredito até que, às vezes, por causa do meu rigor. A coisa não era brincadeira. Sinto que isso tenha acontecido, porque assim eles deixaram de aproveitar alguma coisa possivelmente importante. De modo geral, a Escola era um choque violento para esse tipo de aluno que chegava completamente despreparado, sem saber ao menos o que fosse cheiro de cultura. Mas também tive alunos primorosos. E esses eu faço questão de citar: Rodrigo Santiago, Aracy Balabanian, Ney Latorraca, João José Pompeu, Zanone Ferrite, Lúcia Melo, Ester Góes, Jandira Martini, Cléo Ventura, Blandina Bibas, Luís Serra, Paulo Vilaça, Paulo Hesse. Espero não estar esquecendo alguns, o que seria uma injustiça e uma ingratidão, duas coisas que abomino. Mas se isso ocorrer, que me perdoem. É a minha péssima memória. Aliás, a turma de Ney era toda ótima. Fizemos excelentes trabalhos. Uma vez, eu preparara um espetáculo com essa turma, e que consistia na encenação de um capítulo de *A condição humana*, de Malraux, em tradução e adaptação minhas. Não havia disponibilidade de palco, disputadíssimo — e eles então montaram o texto para mim, a portas fechadas, numa sala de aula, com cenário, figurinos e tudo. Foi fantástico. Uma emoção inesquecível. Havia também gente de alta qualidade intelectual, pessoas que trocaram o palco pela platéia tornando-se excelentes críticos, como por exemplo Ilka e Alberto Guzik.

Mas nem sempre esse lado intelectual se casa bem com o do ator, puramente. Com poucas exceções, os atores brilhantes não são em geral muito intelectualizados. Nem têm tempo para isso. É um conflito dentro da própria personalidade, onde parece que o talento pode mais...

IMZ: Alfredo dizia que essas pessoas ficam constantemente distanciadas, criticando o papel, não se entregam...

MJC: E isso dificulta. Quanto a mim, gosto do palco para dirigir, cantar, declamar, mas não para representar, a não ser esporadicamente. Falta-me o gosto da repetição. Gostava muito de aprontar um papel. Mas depois de pronto,

já não me interessava. Até a estréia era maravilhoso. Depois, uma canseira. Fiz tudo em teatro: crítica (quatro anos em jornal), direção, pedagogia, música, tradução, interpretação..

IMZ: Como eram escolhidos os textos que você dava em aula?

MJC: Eu escolhia o texto, antes de mais nada, pela sua importância como obra de teatro, pela dificuldade de ordem vocal que oferecia e pelos obstáculos que apresentava e constituíam o desafio maior do ator. Não adianta, nesse caso, um texto importante, se não oferece um problema técnico, estético, psicológico ou emocional a atingir ou superar. **O lobo**, romance histórico de Alexandre Herculano, tinha certos trechos escritos numa linguagem que exigia muito da pronúncia, da articulação, da respiração, da tonicidade e da resistência do aluno. **Os credores**, de Strindberg, é uma peça difícilíssima em virtude de seu diálogo de natureza duelística, exigindo muita agilidade e profundidade psicológica. **O Auto da barca do inferno**, de Gil Vicente, exige grandes vôos vocais e muitas dificuldades estilísticas. Eram todos textos, a meu ver, fundamentais para resolver problemas técnicos e estilísticos do ator. Eu dava também poesia, para aprimoramento da sensibilidade.

IMZ: Você traduziu Lorca, **Pranto para Ignacio Sánchez Mejías**, para um trabalho feito em conjunto com Aída Slon. Acha que o movimento contribuiu para a interpretação do texto?

MJC: Acho que foi um trabalho muito bom o dela, mas que não se casava muito bem com o meu. Faltou-lhe, a meu ver, um espírito mais visceral e gitano.

IMZ: Havia alunos que já entravam com uma voz impostada, como Rodrigo Santiago. Eu me lembro que você corrigiu a agilidade de Aracy Balabanian, pois dizia que ela arrastava na voz ao pronunciar 'dezesseis elefantes'. Você trabalhou a voz dela nesse sentido. Pessoas com o r gutural, gente ceceosa. Lembra-se de algum caso?

MJC: Em primeiro lugar, não me lembro de que Rodrigo já tivesse a voz impostada. Mas foi um aluno disciplinadíssimo e de grande talento, principalmente para teatro clássico. Uma pena que não tenha feito mais nada do gênero fora da escola. Néelson Xavier e Francisco Cuoco tinham problemas sérios. Houve muito progresso, sim. Bem, eu não queria citar nomes nesses casos, mas vocês me fizeram cair na armadilha. Desculpem, meus caros ex-alunos.

IMZ: E alunos como Míriam Muniz, por exemplo, que tinha uma voz muito peculiar, mas uma personalidade vibrante, forte?

MJC: Ela também corrigiu muita coisa. Fez um belo trabalho e continua ensinando teatro a muita gente.

IMZ: Como você situaria a EAD em relação ao GUT, à revista **Clima**, à revista **Colégio**, e toda essa geração que saiu da primeira turma da Faculdade de Filosofia da USP?

MJC: Bem, eu acho que a EAD era de certo modo o produto desse mesmo espírito. Fazíamos o que sabíamos, o que podíamos e aquilo em que acreditávamos com todo o ideal e a força dos jovens. Quanto aos grupos que vieram depois, como o Arena e o Oficina, achavam a escola um pouco acadêmica demais. E talvez o fosse realmente. Mas eu também acabei dando aula para eles. E espero que tenham aproveitado um pouco.

IMZ: Acadêmica, mesmo com Jarry?

MJC: Mesmo montando Jarry. Porque se a EAD escolhia textos que não eram ainda nada acadêmicos no sentido convencional da palavra, suas encenações, na maior parte das vezes, não tinham aqueles audazes vôos, aquelas violências, aquela prodigiosa invenção, aqueles delírios dismanteladores (gosto da palavra). Havia uma certa dicotomia, porque os alunos se consideravam mais audaciosos, mais livres, revolucionadores. E a EAD era em geral moderada, mesmo quando montava textos altamente revolucionários. Acho que faz parte de uma escola uma certa contenção, e ao mesmo tempo um grande arrojo. À escola compete mostrar o esqueleto e a roupagem do texto e a sua essência. Depois, compete aos gênios da direção e da interpretação fazerem o resto.

IMZ: Essa postura não reflete também a personalidade do fundador da EAD?

MJC: Em parte, sim. Alfredo sempre foi bastante moderado. Tinha horror ao conflito. Dizia que eu tinha 'mau gênio'. Hoje se diz 'neurose'. Na realidade, acho que não existe mau gênio; o que existe é doença, insatisfação. Ele dizia que eu era 'formidável, competentíssima, mas tinha um gênio do cão'. Eu acho que talvez tivesse realmente as três coisas: 'gênio do cão', neurose e uma paixão violenta por tudo o que fazia.

IMZ: Você acha que marcou o modo de falar da EAD?

MJC: Sim, no sentido da correção da emissão, da articulação e da pronúncia. Quem havia feito a EAD falava corretamente, audivelmente, e de uma forma expressiva, sabendo colorir e dosar a intensidade do texto. Para falar bem, não se deve berrar o texto no palco. Se a literatura já dá emoções humanas, o teatro tem que multiplicar isso por mil, porque os matizes de uma voz viva são infinitos e graficamente irregistráveis.

MAL: Havia uma marca própria da EAD na interpretação dos seus alunos?

MJC: Em qualquer coisa a marca é importantíssima. Desde que seja boa, naturalmente. Um bom produto tem a sua marca, um mau produto também: e agüenta as conseqüências. Tudo de Georgio Strehler tem a chancela Strehler. Tudo o que Pitoeff fazia tinha a sua marca. Os atores que trabalham com Bergman têm a sua marca. Ter uma marca, se ela é boa, é uma glória.

MAL: Mas agora é difícil identificar o ator que saiu da EAD.

MTV: Parece que depois dos anos 1970 os alunos faziam questão de dizer que a voz não era tão importante, que o teatro era mais relevante que o corpo.

MJC: Essa geração mais nova é marcada pelo visualismo. É por isso que não sabe falar tão bem. Eu sou de uma geração tipicamente verbal. Às vezes, entro numa loja e as pessoas não entendem o que falo. Não entendem a fala correta e discursiva. É a geração tatibitate do "sei lá"... Enfim, tudo mudou. A cidade é outra, as pessoas são outras. A Escola foi um núcleo, mas deve haver por aí muita gente competente. Uma cidade como São Paulo deveria ter pelo menos cem professores competentíssimos em cada matéria, o resto é subdesenvolvimento, provincianismo.

A EAD não criou só seguidores, mas também contestadores. Isso é uma prova de que foi importante. Sua marca talvez tenha desaparecido porque a equipe responsável pela formação teatral desses jovens se desmanchou.

Outras pessoas com outras idéias e outros ideais vão proporcionar uma formação diferente, que poderá ser menos boa, tão boa ou até melhor. Quem sabe?

Uma vez fiquei 'doente' porque vi uma menina da ECA com umas rendas e uns enfeites preciosos na mão. Perguntei-lhe o que era aquilo. E ela respondeu que a guarda-roupa jogara tudo nos latões de lixo, de onde ela os tirara. Eram coisas maravilhosas da família e das amigas de Alfredo: franjas, rendas, veludos, cortinas, brocados. Tudo no lixo. Preciosidades francesas da *belle époque*. E dos anos 1920. Comuniquei ao diretor. E não soube mais do assunto. Pegaram também o famoso vestido de Brígida Vaz, a alcoviteira de Gil Vicente, rival de Celestina, de Rojas, vestido que tinha sido usado por Cacilda Becker, por mim, por Lúcia Melo e Teresa de Almeida, desenhado por Clóvis Graciano e confeccionado por Ruth de Almeida Prado, como já disse no início, e mergulharam em água sanitária. Foi todo desbotado e rasgado para fazer um figurino do teatro da indigência, tão em moda naqueles tetricos anos. Essa mentalidade gratuitamente iconoclasta nós não tínhamos.

MTV: Falta de conhecimento.

MJC: E de sensibilidade. A anticultura e a fúria demolidora de Marinetti, já completamente caduca, estava sendo descoberta então. Hoje, vejo que alguns jovens olham para mim com muito respeito, porque me conhecem. Outros pensarão que não passo de uma maníaca. Quando a gente é jovem, as irritações e indignações significam personalidade, originalidade, competência. Mas depois, e sobretudo na era do 'tudo bem', 'fica calmo' e 'não esquentar', a cólera

sagrada não passa de rabugice. Eu também demolia os velhos em muitas coisas. Parece que é inevitável, pois todo mundo se esquece de que se não morrer jovem ficará velho, e diferente. Só que eu sabia distinguir os valores. Não demolia por demolir. Enfim, tal discernimento não deixava de ser um raro privilégio.

IMZ: Quantos anos você ficou na EAD?

MJC: Acho que vinte. Oito na USP.

IMZ: Como você sentiu a diferença?

MJC: Alfredo confiava no professor que contratava. Nunca interferiu no seu programa. Na USP havia um excesso de burocracia, de reuniões desnecessárias e estereis, uma mania norte-americana de planejar, planejar... Ora, eu prefiro realizar. E como planejar com tanta segurança reações humanas? Posso pretender dar três textos num ano; mas se a classe reagir bem, darei vinte. Por que os limites dos planos? Diziam que era só para constar. Então, para que fazê-los? Com Alfredo, o planejamento era de acordo com o rendimento. Isso dava aos professores muito mais autonomia e prazer de trabalhar. Acho que o professor foi feito para estudar e ensinar. Na hora em que passa a ser um funcionário com uma pasta de papéis ministeriais a despachar, acabou. Além disso, os motins dos alunos... Enfim, eu já andava muito descontente, e achei que não valia mais a pena tanta dedicação para agüentar burocracia e insolência.

IMZ: Você fez um curso na Itália...

MJC: Para mim, estar sempre aprendendo é tão importante ou mais do que ensinar. Aliás, ensinar é apenas uma consequência de aprender, isto é, uma vontade de transmitir o que se descobriu. Além disso, sempre quis uma bolsa de estudos para a França. Era o grande objetivo dos melhores da minha geração. Mas não consegui, apesar de ter as melhores credenciais, entre títulos e cartas de recomendação. Fiquei muito aborrecida com isso e resolvi ir para a Itália, país que sempre amei por todo o seu passado de esplendor. As companhias italianas que eu via aqui eram muito boas. Davam sempre no fim da temporada um recital de poesia com absoluto rigor estilístico. Foi num desses espetáculos que conheci o célebre canto de Leopardi "A Sílvia," dito por Diana Torrieri, o que me levou a traduzir o texto para uso dos alunos, e depois toda a obra, que está publicada. Jamais esquecerei a voz musicalíssima de Torrieri dizendo com toda a melancolia o primeiro verso do poema: *Sílvia rimembrancora...* (Sílvia, lembra-te ainda...)

Esses grupos que vi no Teatro Municipal foram importantíssimos na minha formação. Escolhi a Itália, que continua maravilhosa, mas me decepcionei muito com a escola. Não me acrescentou nada. A gente põe muita fantasia na cabeça, e ao chegar fica frustrada. Aliás, pelo que vi eu devia era ensinar, porque não

havia o que aprender. Achei nossa escola muito superior. Os próprios alunos de lá faziam justas críticas à sua escola, e muitos me pediram para que lhes desse aula, o que eu jamais poderia fazer sem risco de cometer uma grave falha ética. E esta, juntamente com a honra, sempre foram para mim coisas fundamentais. A honra, essa flor antiga... Enfim, a escola não me ensinou nada, mas a Europa, sim. Exatamente como eu esperava, apesar das eternamente lamentáveis destruições da Segunda Guerra Mundial.

E, agora, já falei demais. Vocês me deram um tema e eu comecei a divagar, afastando-me até do assunto. Tenho consciência absoluta da minha loquacidade (não fora eu uma mestra da palavra), mas ainda não consegui contê-la. Desculpem. E aproveitem o que for por acaso aproveitável.

IMZ: Não, você não vai nos deixar sem dizer as peças que dirigiu na EAD.

MJC: Está bem. Afinal, acho que isso foi importante. Aí estão:

- **Momentos do teatro ocidental** – Espetáculo com cenas dos seguintes autores: Ésquilo, Gil Vicente, Antônio Ferreira, Shakespeare, Racine, Gonçalves Dias, Martins Pena, Pirandello, García Lorca, Cocteau, Ionesco, Brecht, Jorge Andrade.
- Gil Vicente
 - **Auto da barca do inferno**
 - Auto da alma**
 - Quem tem farelos**
 - A farsa de Inês Pereira**
 - Auto da Índia**
- Cervantes
 - **Entremez do juiz dos divórcios**
 - Entremez dos tagarelas**
 - Entremez da Barraca das Maravilhas**
- Molière
 - **O ciúme de Barbouillé**
- Musset
 - **A roca de Barberina**
- Martins Pena
 - **Os irmãos das almas**
 - Os três médicos**
- García Lorca
 - **Pranto por Ignacio Sánchez Mejías (recital)**
 - O pequeno retábulo de Dom Cristóvão**
 - Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim**
 - Teatro breve**
- Coelho Neto
 - **O relicário**
 - Os raios-X**
 - O novo Oteló**
- Artur Azevedo
 - **Uma consulta**
- Cocteau
 - **O mentiroso**
- Malraux
 - **A condição humana**

- | | |
|---------------------|--|
| – Tchekhov | – O pedido de casamento
O urso
Os males do tabaco |
| – Osman Lins | – A guerra do Cansa-cavalo |
| – Oswald de Andrade | – Primeiro caderno do aluno de poesia
Oswald de Andrade (recital) |

E muitas cenas avulsas de auaia.
É possível que tenha esquecido algo. Mas já basta. E obrigada.

Entrevista com PEDRO BALAZS

Local: Residência de Pedro Balazs

Data: 26.06.1986

Entrevistadoras: Ilka Marinho Zanotto e Maria Thereza Vargas

IMZ: Eu queria que você falasse sobre sua estada na Hungria, sua formação de psicólogo e alguma coisa relacionada ao teatro. Como é que chegou ao Brasil? Por que a EAD? Como conheceu o Dr. Alfredo?

PB: Realmente a minha formação só incluía psicologia, mas desde criança eu tinha grande interesse pelo teatro e pela música, assistindo óperas e teatro em geral. Minha vinda para o Brasil ocorreu em 1939, dez dias antes de rebentar a Segunda Guerra Mundial. Eu cheguei para um Congresso a 20 de agosto e a 1^o de setembro de 1939 explodiu a guerra. Aí, durante algum tempo, a gente não sabia o que ia acontecer, e quando sabia passava a ter consciência de que não poderia voltar. Naquela época, evidentemente, não havia essa quantidade de aviões que se encontra hoje. Então, fiquei aqui.

Meu primeiro contato no Brasil, e a pessoa que mais me ajudou no início, foi Ana Amélia Carneiro Queiroz de Mendonça. Vim com uma carta de apresentação para ela. Eu pensei: "Vou para um país onde uma pessoa tem um nome desse tamanho; com o meu curtinho, vou parecer nu". Mas depois de conhecer Ana Amélia, desfiz esse pensamento. Com ela tive depois um relacionamento muito bom, muito intenso; uma pessoa cultíssima, poetisa; acho que todos conhecem alguma coisa dela. Isso no Rio. Foi, vamos dizer, o início. Fui para a Casa do Estudante do Brasil. Aí conheci Pascoal Carlos Magno, um dos expoentes do teatro àquela época. Assisti inclusive alguns ensaios dele. Trabalhei na Casa do Estudante durante um ano, depois vim para São Paulo e comecei a trabalhar em psicologia mesmo. Quero só chegar ao ponto de como consegui o contato com a EAD.

No Rio, um grande amigo meu era João Bethencourt e ele conhecia Décio de Almeida Prado muito bem. Décio, de alguma forma, perguntou a João se conhecia algum psicólogo em São Paulo, porque a EAD precisava de um, e ele

indicou o meu nome. Lembro que naquela época (1950) eu estava trabalhando no setor de seleção, promoção e treinamento da Companhia Telefônica. Haviam me contratado para iniciar a formação do setor de seleção de pessoal da Companhia Telefônica (o qual não existia), em bases psicológicas e psicotécnicas, mas eu só aceitei se paralelamente fizesse seleção, acompanhamento de desenvolvimento e treinamento.

Um belo dia recebo um telefonema, Décio de Almeida Prado queria falar comigo. Combinamos um encontro. Eu não o conhecia. Ele contou que a EAD, naquela época, estava no segundo ano. Eu não me lembro se isso foi em 1950 ou 1951. E na conversa ele disse que Alfredo, diretor da Escola, tinha problemas, ou sentia problemas entre os alunos. Exatamente com uma fabulosa observação, captação, ele sentiu que os alunos não conseguiam produzir às vezes de acordo com sua capacidade. Tendo capacidade, não conseguiam realizar isso por uma problemática pessoal. Quando alguém não consegue produzir porque não tem talento, não tem potencialidade, não adianta psicologia. Entretanto, quando uma pessoa não produz de acordo com sua capacidade, é possível, mediante uma pequena psicoterapia (às vezes nem precisa ser psicoterapia), ajudar a pessoa, fazendo-a conhecer as barreiras e os bloqueios que dificultam sua plena realização.

Então Décio colocou que, de acordo com Alfredo, existiam alguns alunos com problemas e seria conveniente ter um psicólogo que pudesse atendê-los. E, assim, comecei lá na Major Diogo, ainda pegando a primeira turma. Não sei dizer se a Escola estava no seu segundo ou terceiro ano de existência. Eu ia lá duas vezes por semana, atendendo àqueles que sentiam problemas ou onde Alfredo (ou outro professor) apontava problemas. Poucos meses depois chegamos à conclusão que isso assim não funcionava, porque nenhum aluno gosta de se expor, de pedir um atendimento a um psicólogo e, dessa forma, transmitir aos colegas a problemática pessoal existente.

Depois de alguns meses propus a Alfredo que, ao invés de fazer isso realmente como um atendimento psicológico, quase como uma terapia individual para alguns, simplesmente incluísse no currículo a matéria de psicologia. Desde o início ficou claro que seria psicologia relacionada à arte, para realmente haver um aproveitamento. Isso depois foi comprovado. (Em 1950 estive nos Estados Unidos e visitei algumas escolas de arte dramática e praticamente em todas elas havia a matéria de sociologia ou de psicologia.)

Uma vez por semana eu dava essas aulas ao primeiro ano, mas as aulas na realidade tinham a finalidade de me fazer ser aceito como professor, fazer parte da comunidade. Como professor eu tinha a possibilidade de falar com qualquer aluno. Os alunos podiam me procurar, como a qualquer outro professor, para conversar até sobre assuntos particulares. Então, foi introduzida a matéria psicologia, cuja finalidade real era a possibilidade de uma convivência com a Escola, com os alunos, com os professores dos alunos ou de a escola atuar em relação aos alunos.

Bom, isso seria o início. Eu conhecia o método Stanislavski e depois houve aqui a edição de vários livros sobre ele, um inclusive traduzido por Esther Mesquita. Eu acho que basicamente fui o primeiro que falou sobre o método Stanislavski, mas mostrando o lado psicológico desse método.

A finalidade do meu curso era, eu resumiria, transmitir o seguinte: uma pessoa normal tem problemas e um débil mental não tem problemas. E quanto mais débil mental for, menos problemas tem. Eu queria possibilitar que as pessoas, considerando-se normais e sendo normais, admitissem que elas têm problemas e que os problemas devem ser enfrentados, superados, resolvidos ou aceitos. Essa era, no início, a minha colocação. Depois disso eu estudava junto com os alunos a personalidade do ator, até que ponto o ator assume e vive a personalidade que tem que representar, até que ponto representa a função técnica teatral na representação. Eu simplesmente costumava dizer que teatro é 90% de transpiração e 10% de inspiração. O que quer dizer que realmente 90% são de trabalho duro, praticamente sem prazer, a não ser a finalidade do trabalho. Mas só com isso ninguém vai se tornar realmente artista, nem no teatro nem em qualquer outra arte. E precisam existir aqueles 10% de inspiração que torna o artista — seja no teatro, seja fora — realmente o indivíduo-artista. Sem isso é um artesão, mas não um artista.

Até 1975 eu fiz parte da EAD, dentro da Universidade. Sempre mantive com os novos alunos pelo menos uma entrevista, dando a eles a possibilidade de procurar alguma ajuda para melhor se conhecerem. Muitas vezes, quando eles achavam que seria preferível um outro psicólogo, eu, conhecendo muitos colegas que se prontificavam a ajudar, na maioria das vezes sem cobrar honorários, encaminhava alunos para eles. Nunca um aluno tomava conhecimento de que um colega estava comigo fazendo psicoterapia ou se havia sido encaminhado para outro profissional. Realmente conheci muitos problemas, mas não posso, por respeito à ética profissional, entrar na problemática. Há alguns alunos que hoje têm um nome nacional, muito conhecidos e muito aplaudidos, mas que, quando eram estudantes — e eu me lembro perfeitamente 'quem', ou 'quais' — choravam dizendo que achavam que não tinham talento e nunca seriam bons profissionais, nunca seriam artistas. E a gente tinha que mostrar que essa falta de confiança — talvez seja preferível dizer insegurança — é um ponto positivo, porque aquele que tem a convicção de que será um grande artista em geral não vai alcançar isso. E eu gostava sempre de transmitir aos alunos: é normal experimentar uma grande preocupação pela tensão interna que sentiam nas apresentações. Então, tentava explicar que qualquer produção, mesmo não sendo artística, envolve necessariamente uma tensão. E só sentindo essa tensão é que realmente é possível produzir algo superior à média. A única coisa a observar: temos que perceber, sentir, aprender, qual é o ponto ideal de tensão que colabora para a produtividade, para a produção artística ou não. Ultrapassando esse ponto ideal, a tensão prejudica. Aqueles que ultrapassavam esse ponto ideal de tensão, nós tentávamos ajudar para lidar com as tensões e colocá-las num nível adequado.

IMZ: Para mim é uma revelação. Eu sempre pensei que as suas aulas fossem para que a gente entendesse a personalidade dos personagens, para que a gente entendesse melhor os textos. Não sabia que você dava atendimento pessoal.

PB: Inclusive no consultório me procuravam freqüentemente.

IMZ: Pois é, mas havia um pacto de silêncio, alguma coisa?

PB: Não havia pacto de segredo, mas isso está implícito dentro do segredo da ética profissional. Eu, da minha parte, nunca comentei com ninguém.

IMZ: Mesmo os alunos não comentavam. Engraçado...

PB: Eu sempre digo aos meus pacientes (nesse caso chamamos 'os alunos da EAD') que eu, como profissional, não posso comentar com ninguém aquilo de que estamos tratando. Você querendo pode falar, não querendo não fala. Esse é o trato.

MTV: Mas, para que Ilka acreditasse que o senhor trabalhava com os textos, o senhor certamente relacionava as suas aulas com os estudos de personagem?

PB: Às vezes. Isso também fazia parte, inclusive quando o professor me pedia. Às vezes por um pedido de Paulo ou Alfredo justamente na preparação de uma peça fazia-se uma análise psicológica das personagens ou da personagem principal. Também fazia parte.

IMZ: Principalmente porque o senhor dava noções gerais de psicologia e de como enfrentar a tensão. Orientava como se comportar e como adotar um comportamento em relação à profissão. Tudo isso eu me lembro, mas não sabia que era para resolver problemas pessoais. Engraçado. Muito bonito! Havia então esse relacionamento entre o senhor e os professores, quer dizer, os professores pediam um auxílio para os alunos que estavam sentindo dificuldades?

PB: Frequentemente. Muitas vezes professores simplesmente me diziam: "Olha, eu tenho impressão que fulano não está produzindo, alguma coisa está acontecendo com ele, veja se o chama uma vez e tenta ajudar". A ajuda variava de acordo com o problema. Por exemplo: dormir durante as aulas, pegar no sono... Os motivos eram vários. Aquele que se levantava às três horas para ir à feira era totalmente diferente daquele que depois das aulas se metia em assuntos particulares, pessoais, de boemia, que também ocupavam a noite. E era outro o motivo. Portanto, havia esse tipo de comunicação por parte dos professores.

IMZ: Quantos anos o senhor ficou na EAD?

MTV: De 1951 a 1975? Pelo caderninho aqui, parece que o anuário-relatório de 1951 seria o seu primeiro ano. Mas, como não tenho o de 1950, não sei.

PB: Dei aula na Major Diogo. Lembro-me de Francisco Arisa na primeira turma. Ele fez o papel de **Liliom**, a primeira grande peça representada pela EAD. Francisco Arisa era barbeiro já naquela época, casado, tinha muitos problemas para assistir às aulas. Pouco tempo depois de formado desapareceu e ninguém mais soube dele.

Eu sou sócio do Paulistano e, quando a primeira turma da EAD fez 25 anos de formada, houve uma festividade e, num jornal, saiu um artigo sobre a primeira turma e sobre o que faziam os alunos dessa turma pioneira. De repente, vejo lá: "Francisco Arisa é barbeiro do Clube Paulistano". Eu o via lá algumas vezes, mas não sabia quem era... Então, uma vez sentei na cadeira dele e ele, não me reconhecendo, começou a cortar meu cabelo e disparou a falar sobre o teatro. Disse que gostava muito de teatro e perguntou se eu também gostava. Eu disse: "Sim eu gosto e até entendo um pouquinho disso. Olhando bem para você, acho que você seria o ator ideal para fazer **Liliom**". Ele começou a chorar e disse: "Mas eu sou **Liliom**". Foi uma coisa assim... Depois, naturalmente, eu revelei quem era. Foi um encontro muito simpático.

MTV: Não sei se vai desviar um pouquinho, mas o senhor participava também da seleção dos alunos. Não sei se é possível se falar sobre isso. Como é que era feita? Além da seleção artística, haveria uma seleção baseada em avaliação psicológica?

PB: Sim. Durante muitos anos eu fiz parte da banca de seleção. Ninguém entendia muito bem porque eu fazia parte, mas era simplesmente para sentir um pouco as pessoas, os candidatos e suas possibilidades. Na Europa visitei várias escolas de teatro e observei que, sempre antes da admissão, havia uma entrevista com cada candidato, em geral por três professores diferentes. Portanto, aquele teste para ler ou representar um pequeno trecho, ou uma cena de mímica, não é o suficiente. É preciso mais para conhecer aquela pessoa, saber o que faz, como vive, quais são os seus ideais, porque quer fazer teatro. Propus isso um ano e fizemos a tentativa. Alfredo faria uma entrevista com cada aluno, eu faria outra e um terceiro professor faria outra. Chegamos à conclusão realmente de que era muito trabalho, porque a gente fazia isso antes da aprovação.

Eu gostaria de contar um episódio. Justamente de recusa de um aluno. Nessa entrevista havia um que estudava economia e era noivo e eu senti que iria tomar uma vaga — que já eram poucas, 20, depois 25 — e não iria adiante. Então era improdutivo, quer dizer, um prejuízo para a Escola. Eu conversei com ele e mostrei que não seria conveniente ele insistir em prestar os exames. Então fizemos um acordo, porque ele queria fazer o exame e sentir-se aprovado. E se fosse aprovado imediatamente comunicaria que não se matricularia, deixando a vaga para outro. Foi um trato... Isso também nunca contei para ninguém, mas foi um trato bastante interessante e foi cumprido. Ele foi aprovado e imediatamente desistiu.

Uma vez em Porto Alegre, cinco, seis ou oito anos depois, estou num restaurante jantando e numa outra mesa reparo que uma pessoa mais jovem fica olhando para mim, assim, quase fixando. Depois de alguns minutos, ele se levanta e vem até minha mesa: "O senhor é o professor Balazs?" — "Sou". — "O senhor se lembra de mim?". — "Olha, se você me disser de onde eu devo me lembrar de você, vou me lembrar". Bom, era o aluno justamente com quem eu fiz este trato. Ficamos juntos, ele agradeceu várias vezes minha suges-

tão de não fazer a Escola e sentir-se aprovado — o que lhe dava satisfação —, mas não frequentá-la, porque perderia tempo. Então contou que era gerente de uma grande empresa, suas crianças estavam crescendo e ele mesmo acha que mais do que alguns meses não teria ficado na EAD. Seria tempo perdido.

Algumas vezes eu usei testes psicotécnicos. Não deu resultado, e isso realmente não funcionou. O que funcionou muito bem, e Leila me ajudou nisso, foi o fato de eu poder sugerir temas para a redação de português. O tema que dá realmente a possibilidade de analisar muito bem o candidato é 'minhas mãos.' E mais tarde, se possível várias vezes, é 'autobiografia'. Essa autobiografia, escrita de uma forma interessante, muitas vezes transmitiu muita coisa útil e foi usada também para a seleção.

MTV: E o tipo de alunos que procuravam a Escola de Arte Dramática?

PB: É muito difícil responder a essa pergunta porque no início havia um tipo de aluno que depois mudou ao longo dos anos. Cada ano trouxe uma certa modificação. No início, havia pessoas de cultura de nível médio ou até abaixo do médio, mas com grande desejo de evoluir culturalmente. Em geral, tinham pouca instrução escolar. Nesse começo a exigência era primário e quarto ginásial. Essa exigência persistiu até o fim. Mas, nos últimos dez ou quinze anos, os alunos já tinham pelo menos o colegial e muitas vezes já estavam cursando ou até terminando uma faculdade. Portanto, o nível, em vários sentidos, seja intelectual, cultural, social, econômico, durante a evolução dos anos foi se modificando bastante. Ainda hoje a EAD admite simplesmente com curso ginásial, porque é uma escola técnica, portanto teoricamente o curso corresponde ao colegial. Mas hoje não há mais praticamente nenhum aluno que não tenha o colegial completo. Essa foi uma mudança muito grande.

MTV: Eu acho que a escola de teatro é diferente de outra escola pelo caráter psicológico das pessoas que a procuram. O artista é uma pessoa mais difícil? Uma pessoa muito sensível?

PB: É evidente que uma escola técnica — eletrotécnica, por exemplo — tem pretendentes com uma mentalidade completamente diferente do aluno de uma escola de arte. Na seleção nós sempre procuramos avaliar se a pessoa tinha aqueles 10% de inspiração e 90% de transpiração, a fim de que não entrassem pessoas supondo que essa é uma profissão que resolve outros problemas ou que dá muita satisfação pessoal. Evidente, tanto a arte como qualquer outra profissão tem que trazer uma gratificação. Aí se trata realmente de uma vocação, mas o artista não pode ser artista com a finalidade de ser consagrado. Pode acontecer, mas não é a finalidade.

Quando alguém coloca isso: "Eu quero ser artista, eu quero fazer a EAD para ser uma grande atriz", esse 'grande atriz' tem que vir com o trabalho, com a evolução; mas para colocar o que "eu vou ser", precisa existir uma certa autocrítica, uma certa insatisfação. Esse é o ponto mais difícil dentro das artes. Eu muitas vezes disse em aulas que "um verdadeiro artista nunca pode estar

satisfeito''. Parece absurdo dizer isso, mas um verdadeiro artista, a partir do momento em que acha que criou o máximo, morreu como artista. A mesma coisa o escritor. Ao escrever um livro e achar que essa foi sua obra maior e que nunca mais vai conseguir coisa melhor, então morreu como escritor. Uma atriz, um ator quando acha que a personagem que acabou de realizar é o máximo de que é capaz, já decaiu como artista. Portanto, a vida do artista é, no meu conceito, uma insatisfação constante. Enquanto estiver trabalhando, ele tem que ficar insatisfeito.

IMZ: O senhor acha que a EAD do Dr. Alfredo — o senhor que viveu o período pós-Alfredo pode responder melhor que qualquer pessoa — tinha um caráter específico? Tinha aquilo que Barrault falou: 'alma'? Tinha um espírito diferente? O que houve de diferente pós-1968?

PB: Ele usou o termo 'alma' ou 'algo diferente', mas eu diria 'carisma'. Realmente, Alfredo, como pessoa, tinha personalidade e garra para conseguir tirar de cada um o máximo. Ele fazia questão de conseguir o máximo de um aluno eventualmente medíocre, ou pela falta de aplicação ou pela falta dos 10% de inspiração. E isso, a partir do momento em que a EAD passou para o estado, acabou-se. Em nenhuma universidade o professor ou diretor tem esse desejo de sentir e ver cada um se realizar. Agora mesmo me veio à lembrança uma cena interessante. Dois alunos com pouco talento na fazenda de Alfredo, sábado e domingo, convidados por ele e desde a manhã até a tarde fazendo ensaios, sendo exigidos e corrigidos, para que tivessem a capacidade de passar. É evidente que depois, ou seja, na era pós-Alfredo, ninguém se deu a um trabalho desses, ninguém se interessou dessa forma pelos alunos.

IMZ: Esse espírito da EAD que Barrault mencionou não era bem a alma de Alfredo; seria que a Escola de Alfredo teria uma alma. Este 'espírito' do tempo de Alfredo você atribui a um reflexo de Alfredo, não a uma questão de época, a uma mentalidade diferente da juventude daquele tempo, dos anos de desenvolvimento, de um ambiente, enfim, de um clima?

PB: Sim, é certo dizer a Escola de Alfredo — por ser ela totalmente diferente, considerando-se o ambiente, as exigências aos alunos e o paternalismo de Alfredo. Mas, tudo isso aconteceu por causa de sua personalidade marcante, humana, com aquela cultura tremenda que todo mundo invejava. Então já era a finalidade alcançar um ponto ou se aproximar dele. Em suma, eu diria: Alfredo como pessoa e a escola como produto de Alfredo, o qual influenciou o ambiente diferente ou que formou o ambiente diferente.

IMZ: E você via nessa época uma influência da EAD no ambiente teatral? Chegou a sentir isso? Acompanhou? Tinha algum contato para falar a respeito?

PB: Sim. No começo eu fazia parte da seleção, e depois, durante muitos anos, parte da banca nos exames finais. Sempre procurei acompanhar a evolução dos alunos e senti que a gente distingue claramente (isso principalmente na

época de Alfredo) se alguém que trabalha no teatro ou na TV fez EAD ou não. E isso produtores de teatro também confirmavam, porque a disciplina e a ética profissional dos ex-alunos da EAD eram incomparavelmente superiores. Distinguiam-se os alunos da EAD daqueles que eram franco-atiradores ou que, simplesmente pelo talento, mas sem escola, caminharam no teatro.

IMZ: Missão cumprida. O Dr. Alfredo se propôs, ao fundar a EAD, a isso, exatamente: instituir uma ética; dizendo que Cacilda Becker não tinha escola, talento a EAD não dava, o que poderia dar era disciplina e preparo. E o Dr. Alfredo exigia essa ética. Desde o tempo do Grupo de Teatro Experimental ele tinha essa preocupação com a ética, com o trabalho sério. Impressionante!

MTV: Nancy Fernandes pergunta uma coisa: qual era a sua relação com os alunos de dramaturgia e crítica?

PB: Não é empatia, mas transmissão de pensamento. Realmente eu ia falar também um pouquinho sobre o curso de dramaturgia. Fora o curso de teatro propriamente dito, eu só participei do curso de dramaturgia. Alguns anos trabalhando nele foram uma experiência muito interessante, porque também entre os alunos de dramaturgia havia vários com muitos conflitos internos. E conflitos que bloqueavam ou prejudicavam a própria produção. Posso contar um caso interessante de um bom aluno de dramaturgia, bastante inteligente, mas fazendo engenharia. A gente tinha um bom relacionamento, vários encontros e consultas depois das aulas. Um belo dia esse moço chegou dizendo que resolveu — estava no quarto ano de engenharia — parar a engenharia porque sentia que seria artista, iria ser dramaturgo e iria viver disso. Eu levei várias sessões para convencê-lo de que, terminando a engenharia, com isso não assumiria a obrigação — a vida toda — de trabalhar como engenheiro. Pelo contrário, isso facilitaria muito a possibilidade de trabalhar mais livremente sem a preocupação econômica, financeira, como dramaturgo ou escritor. Houve muitas discussões mas no fim aceitou.

Essa é uma lembrança que me dá muita satisfação. Um dia esse rapaz me telefonou convidando para conhecer o primeiro emprego dele como engenheiro. Eu fui lá visitá-lo e ele me apresentou ao diretor da empresa dizendo: “Este é meu ex-professor que me convenceu a continuar engenharia”. Aí ele me contou que trabalhava oito horas diárias como engenheiro. Nas outras duas, três, quatro horas livres, trabalhava escrevendo, mas sem aquela preocupação de retorno financeiro imediato. Mais tarde, me apresentou à esposa: “Olha, é esse o professor que conseguiu que eu terminasse a Universidade”. Esse é Lauro César Muniz. Há dois anos encontrei-o por acaso na rua quando ele disse: “Olha, agora eu só vivo da minha profissão artística”.

E assim como esse houve muitos outros casos muito bonitos, gratificantes.

MTV: Também no curso de dramaturgia havia alguma ajuda, algum auxílio na elaboração dos textos?

PB: Na dramaturgia muito mais, porque ali para mim era muito mais fácil. Porque os alunos faziam os trabalhos escritos ou os traziam feitos de casa e, então, a gente lia aquilo e analisava juntamente: se a construção do ponto de vista psicológico estava satisfatória, onde havia certas falhas etc. Outro com quem tivemos muito contato e acho que houve possibilidade de ajudar — isso aparece na dedicatória de um livro de poesias que ele publicou — chamava-se Bell ou alguma coisa assim.

MTV: Lindolf Bell.

PB: Lindolf Bell, de Santa Catarina. Escreveu uma dedicatória onde se sente que está agradecendo aquilo que a gente conseguiu ajudar.

IMZ: O senhor, quando foi aos Estados Unidos e viu as escolas de teatro já as viu em função da EAD?

PB: Sim.

IMZ: E o senhor influenciava na escolha do repertório da EAD?

PB: Nunca. O Molnár foi escolhido e ensaiado antes da minha entrada. Foi a primeira peça a que assisti e tenho a vaga lembrança de que foi no Municipal, mas não sei com certeza. E depois, também, nunca tive nenhuma interferência nisso.

IMZ: Qual era a sua opinião sobre os espetáculos da EAD na época? Sinceramente.

PB: Houve uma variedade muito grande e nessa variedade havia uma finalidade. Portanto, temos de admitir que, dentro da sua finalidade, a EAD alcançou pelo menos seus objetivos. Por exemplo: a finalidade de apresentar peças que nenhuma companhia profissional apresentaria, porque, do ponto de vista de resultado público seria um fracasso, mas do ângulo seja de treino, seja artístico, tinha um grande valor. Inclusive houve algumas peças que foram representadas pela primeira vez pela EAD, como experiência, transformando-se depois em grande sucesso. Entre essas eu me lembro (me encantou sua apresentação) de **Esperando Godot**, convidada depois para ser apresentada no TBC; muitos anos depois Cacilda Becker e várias companhias vieram a representá-la.

IMZ: Por que o senhor deixou a EAD em 1975? O senhor acha que há diferentes fases na EAD? Ela foi melhor no começo, no meio ou no fim? Depois de Alfredo, decaiu ou não?

PB: Sim, acredito que houve fases diferentes, sobretudo decorrentes da qualidade dos alunos. Talvez essa palavra 'qualidade' não seja muito adequada, mas tenho que falar assim, porque houve anos com um número de alunos de

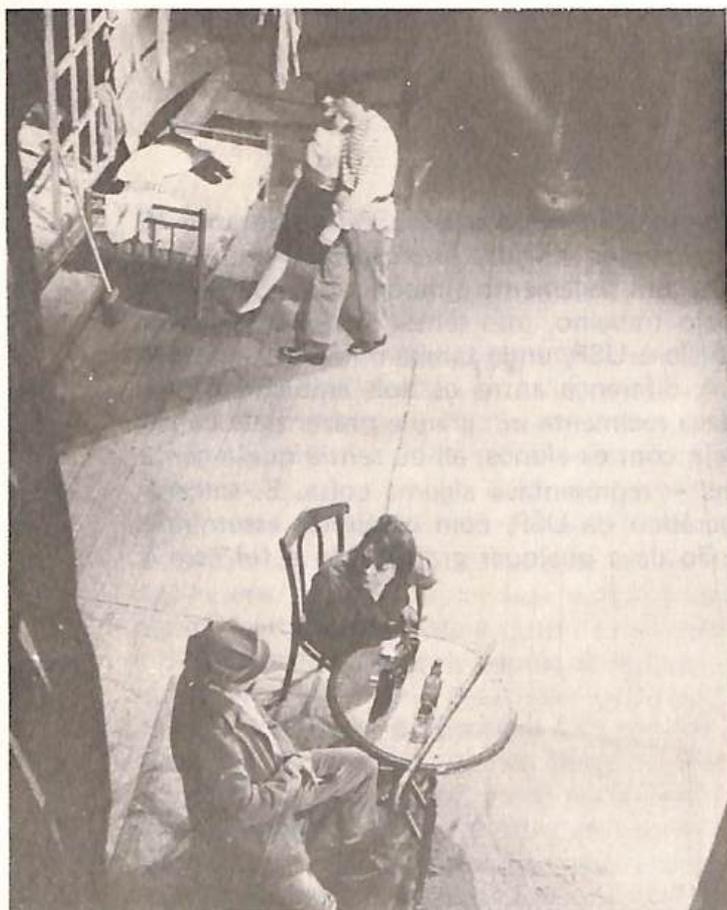
grande talento. Aí tanto os exames quanto o nível das peças apresentadas eram muito superiores. A participação dos alunos nas atividades da Escola e nas extra-escolares variava. Nunca consegui entender alguns alunos que entraram sem ter lido uma peça (pouquíssimos livros saíram da biblioteca). Liam aquilo que era absolutamente necessário. Nem sempre esses alunos conseguiram uma cultura bastante elevada, por vários motivos. Algumas vezes — e isso é o pior — por falta de interesse. Mas houve outros que, trabalhando o dia todo e fazendo a Escola à noite, tinham a limitação do tempo. Portanto, eu diria que, em primeiro lugar, as variações eram decorrência do nível dos alunos; em segundo lugar, uma coisa excelente que aconteceu, sempre havia professores convidados para drama, comédia, ou direção; então o nível, de certa forma, dependeu dos novos professores ou dos temporariamente contratados. Alguns funcionaram maravilhosamente e outros produziram realmente muito pouco. Quanto à diferença entre antes e depois da mudança para a USP, foi lamentável: aquilo se transformou numa repartição pública. É uma opinião pessoal. Foi nessa ocasião que eu saí da Escola e foi quando houve inicialmente a greve dos funcionários (durou três, quatro semanas). No mesmo ano ocorreu a greve dos alunos e, para completar, ainda houve greve dos professores. Francamente, em trabalho desse tipo isso é absolutamente inconcebível. Eu me lembro de um episódio quando da greve dos funcionários (o meu costume era, tivesse greve ou não, aparecer sempre na hora da minha aula: e quando era greve dos professores, também aparecia). Mas estava lá um porteiro, eu querendo entrar e ele disse: "Não, professor, não pode entrar". Olhei para ele: "Mas, quem proíbe?", "Mas o senhor não sabe que nós estamos em greve? Então o senhor também não entra".

Aí foi a primeira vez que me veio a idéia: "Bem, este já não é o meu lugar. Onde o porteiro me proíbe simplesmente de entrar..." Todo o ambiente deteriorou-se nos últimos anos lá da USP. E não só no curso da EAD, mas em todos os cursos da USP. É a falta de cooperação e compreensão por parte do Governo do Estado, da Reitoria etc. Eu não me lembro bem, mas talvez tivesse 63 anos quando saí. Um belo dia cheguei à conclusão: é preferível sair antes de me sentir magoado. Quando chegou ao fim do ano, simplesmente comuniquei ao diretor daquele tempo, Lúcio Galvão: "Eu não pretendo continuar". E então realmente saí. Não sei se continuam ou não com alguma matéria sobre psicologia.

MTV: Não sei também.

IMZ: O senhor, vindo da Hungria e morando em São Paulo, gostava de ir à Escola? Era um ambiente no qual se sentia bem? Décio diz que os alunos da EAD são todos muito ligados à Escola. Creio que não é saudosismo, porque é quase geral a definição: aqueles foram *The best years of our lives*. Todo mundo acha que foi muito especial, um privilégio ter sido da EAD do Dr. Alfredo. E o senhor, o que sentia indo lá? Como uma pessoa com experiência européia, um psicólogo, vivia isso?

PB: Na época do Alfredo — se não me engano até 1968 —, durante 18 anos eu fui à EAD uma ou duas vezes por semana. À exceção de pouquíssimos anos, quando a gente recebia algum pagamento simbólico, a maioria dos anos eu não recebia um tostão pelo trabalho, mas sentia um grande prazer nisso. Isso eu coloco em contraposição à USP, onde também não havia grande remuneração, mas havia alguma. A diferença entre os dois ambientes, pelo menos para mim, é que um me dava realmente um grande prazer pela convivência, seja com os professores, seja com os alunos; ali eu sentia que a gente — não para todos, mas para alguns — representava alguma coisa. E, sinceramente, depois, no ambiente burocrático da USP, com os alunos assumindo atitudes burocráticas, a escola já não dava qualquer gratificação e foi esse o motivo da minha saída.



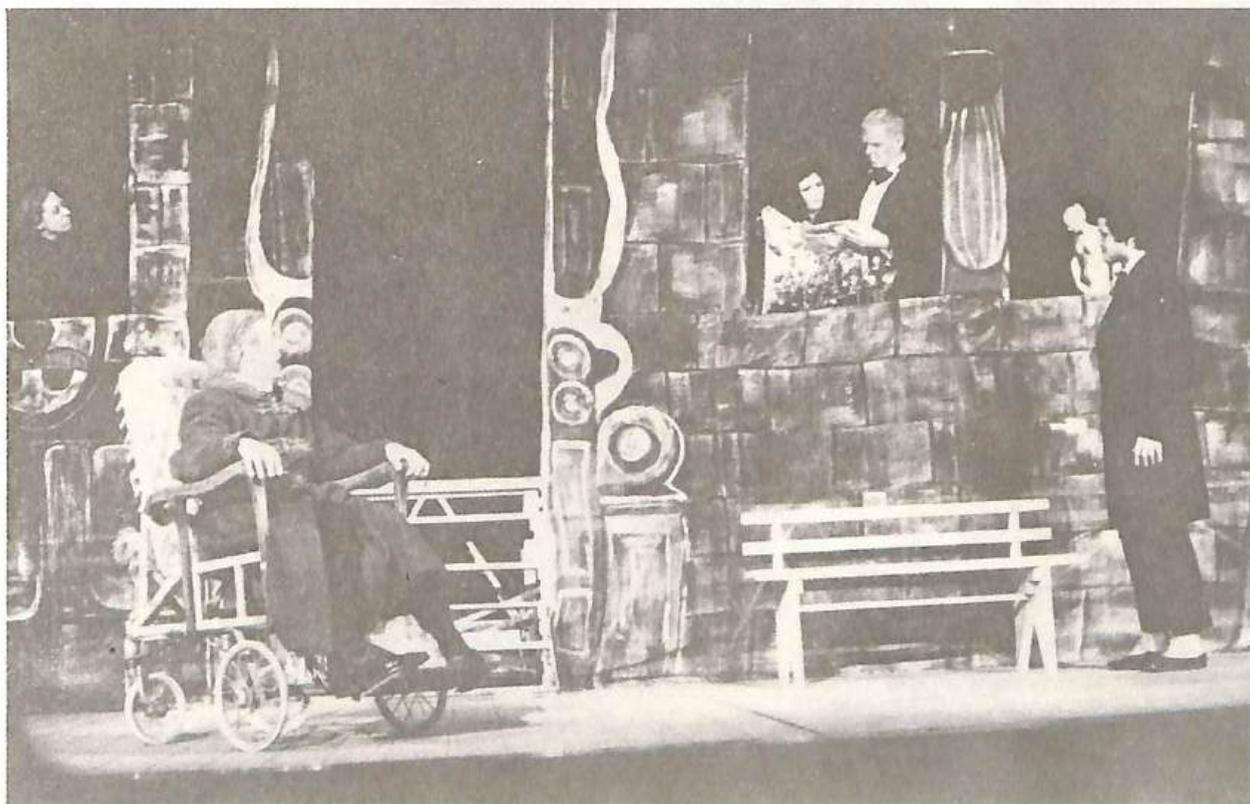
O refém, de Brendan Behan. Dir. de Desi Bogнар, 1964. Cenogr.: José Carlos Proença. Na foto: Paulo Villaça e Blandina Bibas. Ao fundo: Aracy Souza e Gil Pereira, Foto: Desi Bogнар / Arq. Multimeios-CCSP.



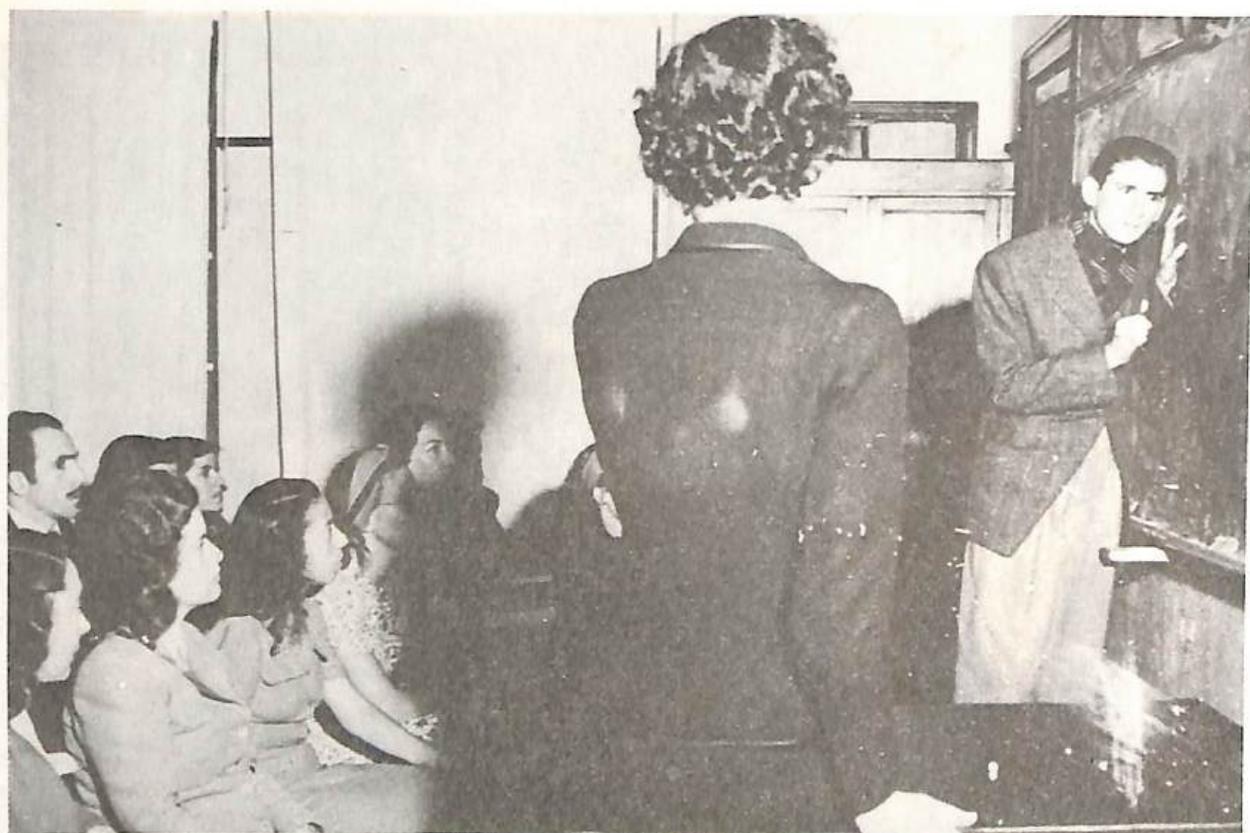
Caiu o ministério, de França Júnior. Dir. de A. Mesquita, 1965. Cenogr. José Carlos Proença. Na foto: Dilma de Melo, Analy Alvarez, Luzia Carmela e Zanoni Ferriti. Foto: Derly Marques / Arq. Multimeios - CCSP.



O burguês fidalgo, de Molière. Dir. de A. Mesquita, 1968. Cenogr.: José Carlos Proença. Na foto: Mauro Arantes, Lilita O. Lima, Marieclaire Brandt, n/i., Antônio Petrin, Maria Antonieta Penteado. Foto: Derly Marques / Arq. Multimeios - CCSP.



A sonata dos espectros, de A. Strindberg. Dir. de A. Mesquita, 1968. Cenogr.: Derly Marques da Silva, Carmélio Guagliano, Dalton Assef e Mary Yoshimoto. Foto: Derly Marques / Arq. Multimeios - CCSP.



Aula de Mímica. Chinita Ullmann e aluno Antônio R. Martins, 1948. Foto: Arq. Multimeios - CCSP.



Aula de Comédia. Cacilda Becker, 1948. Arq. EAD / Multimeios - CCSP.



Ensaio de **Os pássaros**, de Aristófanes, 1949. Na foto: Odilon Nogueira, Xandó Batista, Francisco Arisa, José Renato, Léo Villar, Armando Pascoal e Marcos Jourdan. Arq. EAD / Multimeios - CCSP.



Aula com o mímico Marcel Marceau, 1951. Arq. Sara Perissinotto / Multimeios - CCSP.



Ensaio de *O diletante*, de Martins Pena. Festival Martins Pena, 1954. Foto: Norberto Esteves. Arq. Gustavo Pinheiro / Multimeios - CCSP.



Ensaio de *O anúncio feito a Maria*, de Paul Claudel. Dir. de A. Mesquita, 1955. Arq. Multimeios - CCSP.



Aula de Dicção e Impostação de voz.
Magdalena Lébeis e alunos, 1955. Arq.
EAD / Multimeios - CCSP.



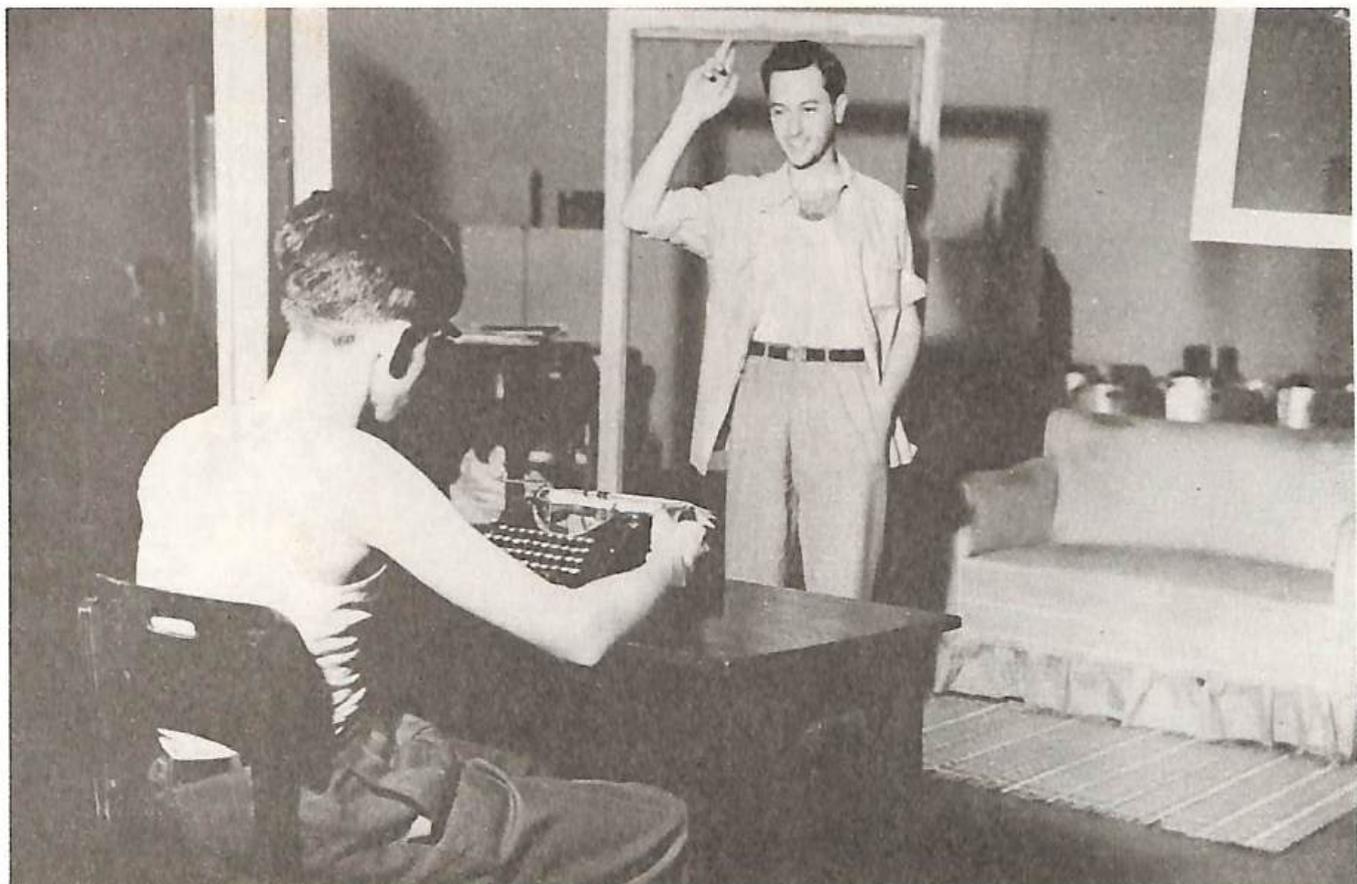
Alunos Assumpta Perez, Lúcia Mello,
Glória Menezes, Nadir Cezarino, Rossana
Casoli e Odlavas Petti, 1956. Arq. Odlavas,
Petti.



Ensaio de *O Teatro Cômico*, de Carlo Goldoni. Dir. de Olga Navarro, 1958. Arq. EAD.



Aula de Stanley Richards, do Actor's Repertory Workshop, 1961. Na foto: Mônica Joseph, Arlindo Borba, Carlos de Moura, Cláudia Gennari e S. Richards. Arq. EAD.



O demorado adeus, de Tennessee Williams. Dir. de José Renato, 1951. Na foto: Geraldo Mateos e Armando Pascoal. Arq. Armando Pascoal.



O escriturário, de Luís de Lima, baseado em Melville. Dir. de Luís de Lima, 1953. Na foto: Geraldo Mateos e Luís de Lima. Foto: Sascha Harnish. Arq. Pedro Balazs / Multi-meios - CCSP.



Esperando Godot, de Samuel Beckett. Dir. de A. Mesquita, 1955. Emanuelle Corinaldi, Luiz Eugênio Barcellos, Geraldo Mateos e Eduardo Waddington. Arq. EAD.



Esperando Godot, de Beckett. Na foto: Emanuelle Corinaldi, Luiz Eugênio Barcellos, Geraldo Mateos e E. Wadding. Arq. EAD.



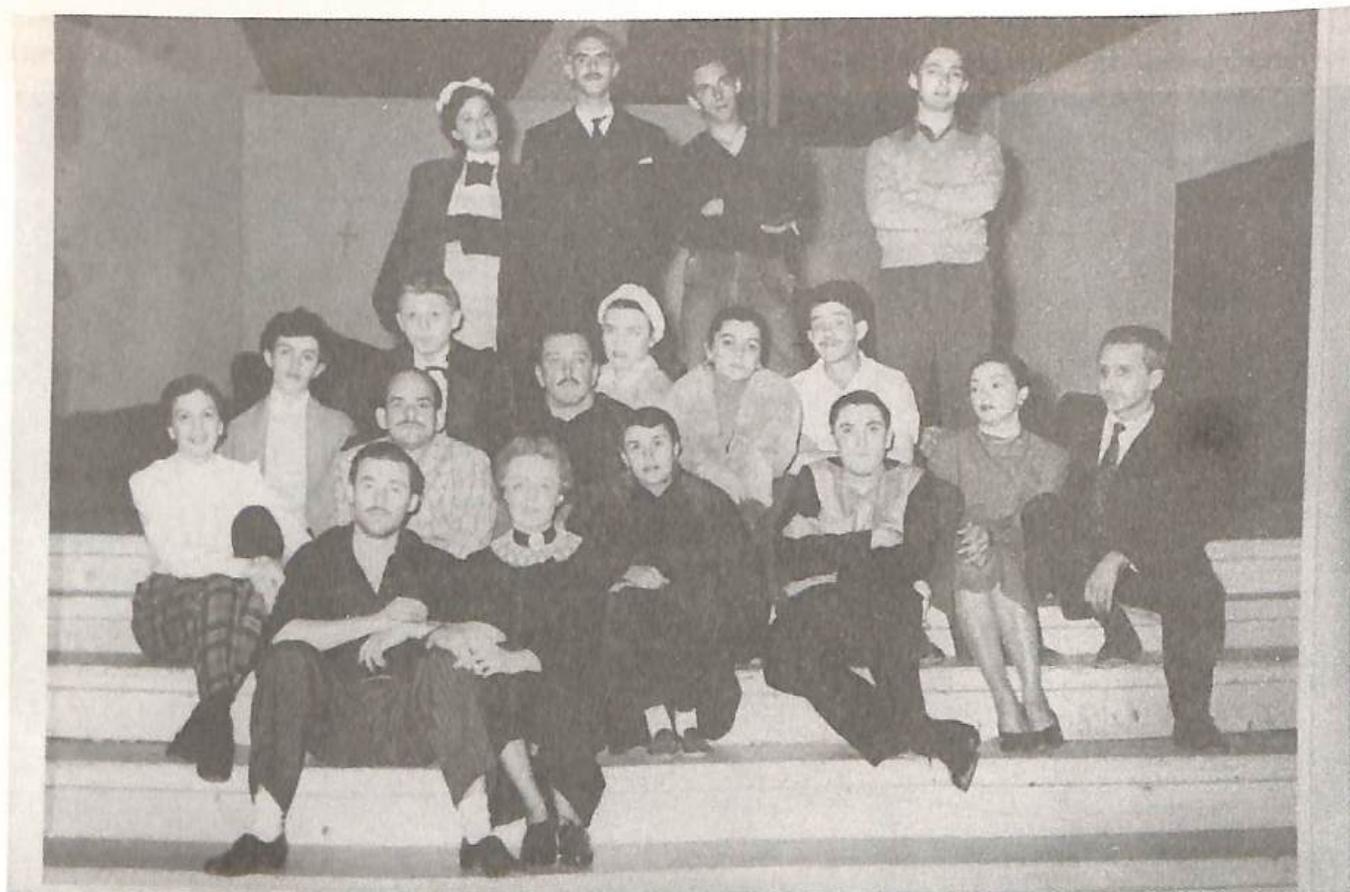
Esperando Godot, de Beckett. Na foto: Geraldo Mateos. Arq. EAD.



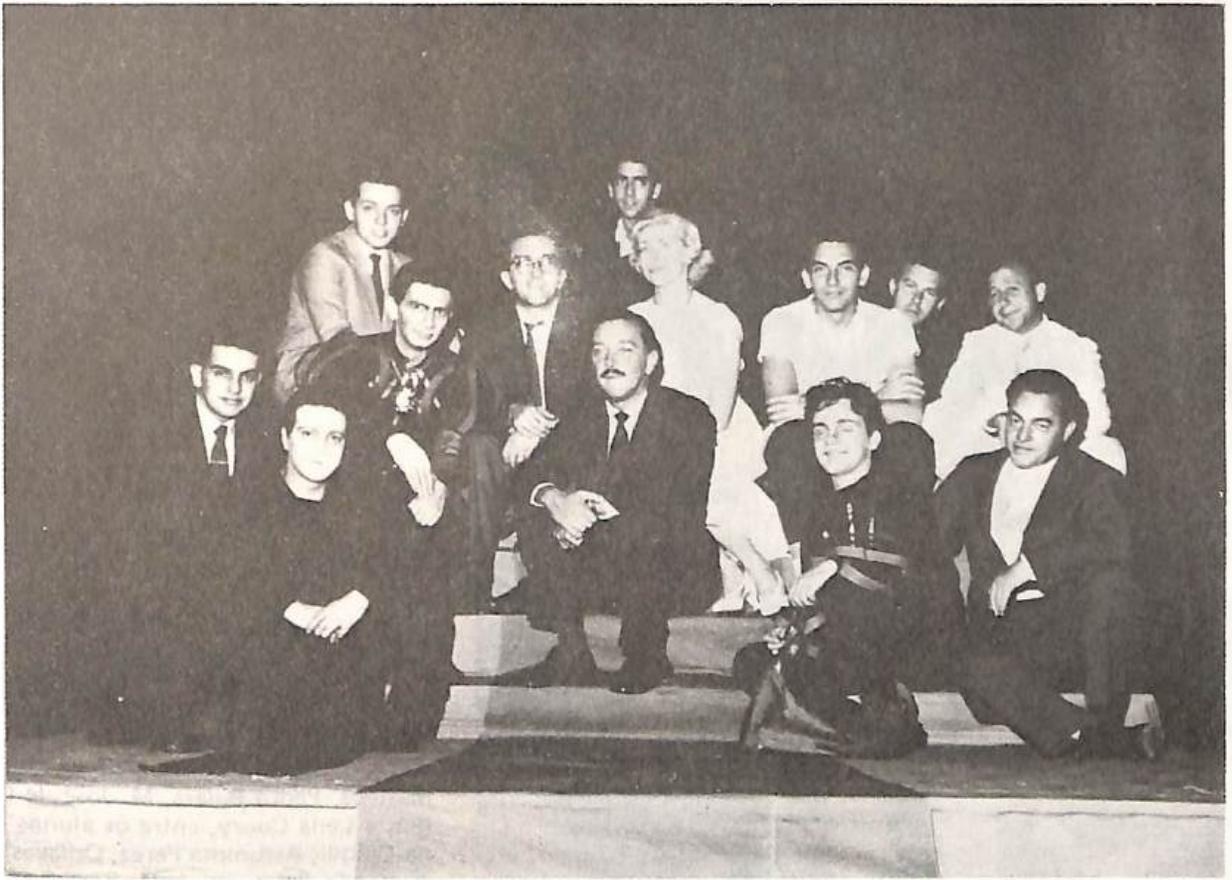
As cadeiras, de Eugène Ionesco. Dir. de A. Mesquita, 1960. Na foto: J. J. Pompeo e Maria Lysia Araújo. Arq. EAD / Multimeios - CCSP.



O marinheiro, de Fernando Pessoa. Dir. de Cândida Teixeira, 1959. Na foto: Maria Lysia Araújo, Marlene de Almeida e Assumpta Perez. Arq. Assumpta Perez.



Alfredo Mesquita e alunos após uma exibição, 1954. Sentados: Emílio Fontana, Maria do Carmo Bauer, Sara Perissinotto, Jorge Andrade, Maria Magdalena Diogo, Paulo Aloise, Floramy Pinheiro, Armando Pedro, Rosires Rodrigues, Marly Mendonça, Durval de Souza, Nelson Pucci, Flora Basaglia. Em pé: Dione de Paula Rosa, J. H. De Carli, Geraldo Mateos e Jorge Fisher. Arq. Sara Perissinotto / Multimeios - CCSP.



Estréia de **Escorial**, de M. Ghelderode, 1957. Na foto: V. Zaffarani, Carlos Queiroz Telles, Solano Ribeiro, H. H. Pompeo, Milton Baccarelli, Roberto Freire, n/i., Jane Hegenberg, Sebastião Campos e A. Palmeira. Arq. EAD.



Alfredo Mesquita durante uma aula de tragédia grega



Alfredo Mesquita e os professores Húgo Matteos, Pedro Balazs, M. José de Carvalho, e Leila Coury, entre os alunos Rosana Casolli, Assumpta Perez, Odlavas Petti, Armando Palmeira, J. H. Pompeo, Lysia Araújo, Marlene Almeida, Sérgio Albertini e Lúcia Mello. 1958. Arq. Multimeios - CCSP.



Frei Luís de Sousa, de A. Garrett. Dir. de Haydée Bittencourt, 1960. Na foto: Aracy Balabanian e Juca de Oliveira. Arq. Juca de Oliveira.

3. NOITE ALFREDO MESQUITA



Presença do mestre

A **Noite Alfredo Mesquita** aconteceu a 7 de outubro de 1985, no Teatro Sérgio Cardoso. Organizada por uma comissão de ex-alunos, que se reuniram várias vezes no TBC e no próprio Teatro Sérgio Cardoso, tomou a feição dos **shows** de calouros cuja realização era de praxe nos meses de maio, quando do aniversário da EAD. Além da homenagem prestada no palco e na platéia a Alfredo Mesquita, houve o lançamento de duas publicações (o catálogo **Escola de Arte Dramática 48-64 – Alfredo Mesquita**, edição da Secretaria de Cultura E.S.P., e o volume de **Contos** do mesmo Alfredo Mesquita, Ed. Nova Fronteira) e uma exposição de fotografias das montagens dos primeiros vinte anos da EAD, organizados catálogos e exposição por Maria Thereza Vargas, José Armando Ferrara e José Maurício Sanchez.

Indescritível a beleza da festa; Dr. Alfredo não cabia em si de entusiasmo ao comentar nos dias subsequentes sua repercussão: “Formidável! Até Antônio Cândido, tão circunspecto de hábito, vibrava e dizia: ‘Alfredo! É a festa mais linda a que já assisti na vida!’ ”.

Irredutível a uma análise lógica, a altíssima voltagem de magia e de emoção tomou conta do teatro e do saguão onde se comprimiam quase mil pessoas. Entre elas, circulando com um cravo vermelho na mão, os ex-alunos da EAD do Dr. Alfredo e os alunos atuais da EAD da USP, que, sob a liderança de Cláudio Lucchesi, retomam a tradição da velha Escola.

Transcrevemos o roteiro do **show** por acreditar que ele é o exemplo concreto do ‘espírito EAD’, que se materializou ao nos sintonizar na mesma e eterna cumplicidade emocionada, quarenta, trinta ou vinte anos depois, como se o tempo simplesmente houvesse dado marcha à ré e a EAD do Dr. Alfredo ressurgisse incólume. Como, de fato, ressurgiu, porque, mais do que a argamassa das paredes de suas várias sedes, davam-lhe seiva os alunos, os professores e os funcionários. E estes estavam quase todos lá no Teatro Sérgio Cardoso, irradiando alegria e entusiasmo, galvanizados pela presença do mestre e unidos no mesmo amor pelo teatro.

I.M.Z.

Noite Alfredo Mesquita (Roteiro do show)

Texto de Jandira Martini a partir dos depoimentos de Analy Álvarez, Chico Martins, Eliana Rocha, Floramy Pinheiro e Ilka Marinho Zanotto.

Miragaia: — Francamente, Dr. Alfredo. Teatro é duro!.

Platéia: — Miragaia, Miragaia!

APRESENTADOR 1 (Luiz Serra) — Que teatro é duro, todo mundo sabe. Disse-o, com muita propriedade, o célebre Miragaia. E essa verdade, repetida por Alfredo Mesquita, ao longo de tantos anos, todos a aprendemos aqui. Não, não exatamente aqui. A princípio no Externato Elvira Brandão, depois no TBC, lá em cima, na Rua Maranhão, quase esquina com Av. Angélica, e, finalmente, na Tiradentes, ao lado da Luz, onde se encerra uma parte da história da EAD. Da EAD de Geraldo Mateos, de Maria Thereza Vargas, de João Sabiá, de Heloísa Portella, de 'seu' Benedito, de D. Odacira, de Teresa Gregori, de Miragaia, a 'EAD do Dr. Alfredo', como ainda hoje costumamos dizer. Do Dr. Alfredo e nossa EAD. É dessa EAD que, hoje, gostaríamos de evocar parte da história. Perdoem-nos, aqueles que a ela não pertenceram, o tom saudosista, mas é com saudade que vamos falar. Permitam-nos, senhores, hoje, aqui, neste palco, rememorar "o sonho, a garra, a emoção partilhada". Permitam-nos narrar um pouco dessa história, que é estória de paixão, e ajudem-nos, num exercício de memória, a buscá-la no tempo e nesta noite resgatá-la.

APRESENTADOR 2 (Carlos Alberto Riccelli) — Estamos na década de 1960. E ali, na Tiradentes, o cavalo alado de Ramos de Azevedo e, não se sabe bem porquê, um grande e imperturbável índio, zelam por nossa entrada numa comunidade especialíssima de idealistas e sonhadores, trabalhadores incansáveis, liderados por um grande entusiasta.

APRESENTADOR 3 (Cléo Ventura) — E aí começa a nossa grande aventura noturna. Excitantes noites em que Romeus de gravata, acabados de chegar do banco, Electras de minissaias, fidalgos de calças Lee despertados pela evocação do grande Próspero começam a perceber os pequenos grandes segredos do teatro. Esse o universo a que o grande Mago os convida. Universo ilusório, mágico, 'duro', mas irresistível.

APRESENTADOR 2 (C.A.R.) — O grande Mago dirigia a todos com serena autoridade. Nunca nos referimos a ele como o diretor. Nem o víamos assim. Porque nele víamos, apenas, o Dr. Alfredo. Personalidade única, admirável e fascinante, transferida e transformada em uma escola igualmente única, admirável e fascinante. A única das escolas a que se poderia atribuir os desgastados adjetivos: risonha e franca.

APRESENTADOR 3 (C.V.) — Corre o ano da graça de 1968. Três turmas circulam pelos corredores ou exercitam-se em alguma sala. Há um retinir de lâminas. Aventuras de capa-e-espada. Da sala de maquilagem, caveiras, sem olhos, nos espreitam. Na Sala Sarah Bernhardt, dona Maria Parra, guardiã intransigente, zela pelos figurinos dos nossos antigos e futuros personagens. Estamos em 1968. Correm tempos duros, difíceis. Mas o grande casarão de tijolos e seus deuses tutelares nos fazem esquecer que há algo de podre no reino da nossa Dinamarca.

APRESENTADOR 2 (C.A.R.) — Depoimento do atual diretor da Escola de Arte Dramática, Cláudio Lucchesi.

CLÁUDIO LUCCHESI — De 1966 a 1968. Em frente à Estação da Luz, Liceu de Artes e Ofícios, Pinacoteca, Escola de Arte Dramática; escada de madeira para acesso ao primeiro andar; no topo da escada a escultura de um índio, portas altas de vidraça. Três anos de magia, sentimento e poesia encontrados nas aulas, nos professores, nos companheiros, nos corredores, nos móveis, nos recortes de Maria Thereza Vargas, nos jornais — murais, em tudo, em tudo. Aula no teatrinho, Alexandre Herculano, sopa de ervilhas, bolinho de óleo da tia, cafezinho, e dedo calcanhar, dedo calcanhar; Ésquilo Mendonça, Pirandello de Magaldi, Eiró de Pallottini, Farsa anônima de Garcia e Wolfgang de Rosenfeld. Cândidas mímicas, comédia e drama, de segunda a segunda sem férias e fins-de-semana. Conferências ilustradas, excursões, festivais em outros estados, **Auto de Natal** na fazenda, passeio a cavalo enquanto Juan de D'fos **habla s'ín ningún** sotaque **al derredor**. Professores e alunos conversam à beira da piscina que Mylène Pacheco atravessa nadando de costas e bebendo caipirinha. Evoé! Dr. Alfredo Mesquita, os companheiros do nosso tempo de escola andam dizendo que eu sou o seu herdeiro. Diz-se também que a árvore se prolonga nos seus frutos; tomara eu possa vir a ser realmente o herdeiro da sua capacidade didática e artística; do seu afeto para com os alunos; tomara eu possa ser herdeiro da sua luta por melhores condições inclusive de espaço e quem sabe reconquistar um teatrinho para a EAD. Tomara eu seja herdeiro da sua paciência, que com duas palavras delimitava aquilo que era impossível: "Sim, Antônia". Eu quero que o senhor saiba, Dr. Alfredo, que os seus frutos estão trabalhando com afinco e amor para produzir boas sementes, capazes de um dia refletir esse tronco criador.

APRESENTADOR 4 (Alberto Guzik) — História do teatro paulista. O mestre nos leva em viagem através da velha São Paulo. Do TBC, vamos voltando no tempo à época heróica dos amadores. Percorremos os jardins de D. Fifi Assumpção, os salões de D. Veridiana, assistimos encantados o Dr. Fróes, "muito vaidoso", "estupendo", cantando "Mimosa" e, tão deslumbrados quanto os estudantes paulistas, oferecemos nossas capas para que Madame Sarah Bernhardt as pise.

APRESENTADOR 5 (Analy Álvarez) — E vamos nos deter em 1915. Teatro Municipal. A sociedade de São Paulo assiste *A reisada*, espetáculo de Afonso Arinos. No palco, ainda os heróicos amadores, e, na platéia, um menino de oito anos, maravilhado. Começa a nascer no menino Alfredo Mesquita a paixão pelo teatro. Chegamos, pois, ao marco zero da criação da Escola de Arte Dramática. Obrigado, Afonso Arinos, pela paixão despertada.

APRESENTADOR 4 (A.G.) — De volta aos anos 1960. Novas turmas circulam pelos mesmos corredores e reúnem-se no refeitório para a indefectível sopa e alguns bolinhos de dona Maria. A quantas Marias devemos, nós, alunos da EAD, o ter-nos alimentado de corpo e de espírito? Tantas e tão zelosas Marias, impossíveis de enumerar e que aqui simbolizaremos em apenas uma, terror de alguns, fascinação de todos, ilustre, ilustríssima Maria José de Carvalho, muito obrigado.

APRESENTADOR 5 (A.A.) — E durante a sopa os longos papos. Discussões acaloradas. Presença constante: Paulo Mendonça. Ótimo conversador, aberto a qualquer assunto. Da tragédia grega ao S. Paulo F.C. Obrigado Paulo Mendonça. E agradeça por nós aos outros. Seus companheiros, seus irmãos em competência e fidelidade.

APRESENTADOR 4 (A.G.) — E no refeitório a presença inesquecível de Lindolf Bell. A colori-lo o vermelho de sua eterna malha de gola rulê, a dizer pelos cantos que éramos a geração das crianças traídas (e talvez tenhamos sido mesmo) e a nos lembrar que de nossa comunidade já faziam parte futuros críticos, cenógrafos e autores. Depoimento de Lauro César Muniz.

LAURO CÉSAR MUNIZ — Boa-noite Dr. Alfredo, boa-noite senhoras e senhores. Faz 25 anos, Dr. Alfredo, que eu passei pela sua Escola de Arte Dramática, a minha querida EAD, a nossa querida EAD; os melhores anos da minha vida, os melhores anos da vida de todos que estão aqui, com certeza os momentos mais intensos dos sonhos de tornar-me autor teatral. Até chegar à Escola de Arte Dramática, eu vaguei por essa cidade cheio de incerteza, de dúvidas, de buscas; mas como a intuição do teatro está nas minhas veias, não tenho como escapar mesmo. E não bastava sentar e botar no papel as personagens que jorravam na minha cabeça como uma compulsão, era preciso ter uma linha, uma direção, dimensionar o teatro na teoria, entendê-lo em suas raízes, ir à origem. Apontaram-me um caminho interessante. O Teatro de Arena havia organizado um seminário de dramaturgia sob a orientação do Boal, um brasileiro recém-chegado dos Estados Unidos, cheio de intenções ótimas e muitas idéias. Eu procurei Boal. "Oh, Boal, quero participar do seu seminário de dramaturgia. Escrevi uma peça e as pessoas que leram, Jorge Andrade, Osmar Rodrigues Cruz, Ademar Guerra, Antunes Filho, acharam que levo jeito" "Não basta levar jeito para entrar no meu seminário", me disse Boal. "Nós somos um grupo com uma ideologia muito bem definida, estamos estudando juntos há algum tempo já, você não se integrará nas nossas discussões".

– “Por que não haveria de me integrar?”

– “Veja bem, nós estamos discutindo conceitos de alienação. Você sabe o que é alienação?”

Não, eu não sabia o que era alienação.

– “Pois é, todos nós dominamos esses conceitos, você chegou um pouco tarde”. Que pena! Eu não sabia mesmo o que era alienação.

Eu era mesmo um pretensioso, querer participar de um seminário de dramaturgia sem dominar os conceitos de alienação. Que seria alienação, meu Deus? Corri para o **Lello Universal**, supra-sumo da erudição em língua portuguesa; estava lá, existia mesmo: – alienação, do latim **alienacione**, arroubamento do espírito. Meu Deus, arroubamento do espírito; isso era tão importante assim para o teatro? – “Não, não”, me disse um amigo, “não é isso. O conceito marxista de alienação é outra coisa, Salazar não deixa divulgar isso no **Lello**, é uma coisa muito complicada” –. “Mais complicada ainda? Mas o que é alienação, eu preciso saber”.

O seminário da dramaturgia me pareceu uma espécie de sociedade secreta, onde se tinha acesso a alguns conceitos que não estavam ao alcance de simples mortais como eu. Quebrei a cara. Devo parar de escrever?

Um dia a Escola de Arte Dramática do Dr. Alfredo abriu um curso de dramaturgia.

– “Boal vai dar aulas lá”.

– “Boal na Escola de um Mesquita?”

– “Não, não pode ser, um Mesquita não pode convidar um Boal para dar aulas lá. Um Mesquita é um Mesquita, veja o **Estadão**”.

Meio cético eu me inscrevi na escola, precisava saber o que era alienação. Eu precisava sair da minha alienação. E Boal estava lá, integrado à EAD do Dr. Alfredo Mesquita, democraticamente, juntamente com vários outros professores: nosso Alberto D’Aversa, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, Paulo Mendonça, Pedro Balazs e o próprio Dr. Alfredo. E as coisas foram se clareando para mim e em pouco tempo eu dominava todos os conceitos de alienação, de estética marxista, de idealismo, da origem do teatro, da tragédia, da comédia. Porém, mais do que todos os conceitos sobre alienação ou sobre estética ou filosofia, marxista ou idealista, havia um conceito mais forte que eu fui assimilando com naturalidade, e este, sim, me abriu todos os caminhos para o futuro: o conceito de um forte humanismo, que se podia aprender na convivência com o Dr. Alfredo. O líder de todos nós, que nada impunha, que nada censurava. Nunca impôs, nunca censurou.

De tudo que eu ouvi, de tudo que eu assimilei, o mais forte, Dr. Alfredo, o mais importante me ficou na sua ação como homem de teatro. Desprendido, liberal, seguro e decididamente humanista.

Obrigado por ter-me ensinado a amar e respeitar o teatro.

APRESENTADOR 6 (Jandira Martini) – Começo dos anos 1960. O Teatro brasileiro fervilha. Na EAD há vibração e entusiasmo.

APRESENTADOR 7 (Rodrigo Santiago) – Mas há também angústias, noites mal dormidas, apreensões, preocupação em aprender as informações dadas.

APRESENTADOR 6 (J.M.) – Porque um ator que se preze deve, pelo menos, saber distinguir gregos de troianos.

APRESENTADOR 7 (R.S.) – Não confundir Aquiles de rápidos pés com Heitor, o do casco ondulante.

APRESENTADOR 6 (J.M.) – E deve, naturalmente, ter profunda intimidade com os deuses.

APRESENTADOR 7 (R.S.) – Zeus, grande, à frente, ao lado de Hera, a magnífica, de olhos bovinos.

APRESENTADOR 6 (J.M.) – Não confundir com Atena, a de olhos glaucos.

APRESENTADOR 7 (R.S.) – Um ator que se preze deve saber grifar no texto: gregos em vermelho, troianos em azul e deuses em verde.

APRESENTADOR 6 (J.M.) – Motivo pelo qual jamais a EAD formou um ator daltônico.

APRESENTADOR 7 (R.S.) – Um ator que se preze deve saber dizer em meio segundo as seguintes frases:

APRESENTADOR 6 (J.M.) – Titia pôs um distintivo no vestidinho de Cidinha.

APRESENTADOR 7 (R.S.) – Comprei uma arara rara em Araraquara.

APRESENTADOR 6 (J.M.) – O sábio centenário assistiu a sessão solene sem se cansar.

APRESENTADOR 7 (R.S.) – (Ceceando) Você ceceou.

APRESENTADOR 6 (J.M.) – Não ceceei, não.

APRESENTADOR 7 (R.S.) – (Id.) Ceceou, cim.

APRESENTADOR 6 (J.M.) – Um ator que se preze deve:

APRESENTADOR 7 (R.S.) – Detectar uma falha trágica.

APRESENTADOR 6 (J.M.) – E, se possível, não cometer nenhuma.

APRESENTADOR 7 (R.S.) – Distinguir um *en garde* de um *touché*.

APRESENTADOR 6 (J.M.) – Subir como um mendigo e descer como um rei.

APRESENTADOR 7 (R.S.) – Saber o que é uma pausa.

APRESENTADOR 6 (J.M.) – Sem sabê-lo um ator jamais será capaz (**grande pausa**) de representar.

APRESENTADOR 7 (R.S.) – Viram?

APRESENTADOR 6 (J.M.) – Conhecer e saber usar uma crinolina, uma gilete, uma bengala e (sobretudo) a capa.

APRESENTADOR 7 (R.S.) – Ah! A capa! Não pensem os senhores que é fácil o manejo da capa. Quantos! Mas quantos!, desistiram da carreira por não saber manejá-la.

APRESENTADOR 6 (J.M.) – Alguns de tal forma se enrolaram nela que precisaram do auxílio de bombeiros. Nós, houve aos montes, verdadeiros torniquetes. Casos de quase enforcamento. Asfixias. Torcicolos. Distensões. Joanetes.

APRESENTADOR 7 (R.S.) – Não pensem os senhores que é só teatro, não, o manejo da capa também é duro.

APRESENTADOR 6 (J.M.) – Para não enfrentar problemas de capa alguns até se transformaram em diretores. Como, por exemplo, José Renato.

APRESENTADOR 7 (R.S.) – Depoimento de José Renato.

JOSÉ RENATO – O meu caso não foi problema de capa, não. Foi de voz e tamanho. Na realidade, eu estava ficando complexado. No final de 1947, eu tinha sido reprovado por não ter mais dois centímetros de altura. Não conseguira entrar na Escola Preparatória de Cadetes da Aeronáutica. Que sorte, hein? E no começo de 1948 abriu a Escola de Arte Dramática. Então surgiu a minha chance, porque eu havia feito alguns espetáculos de teatro amador, e me inscrevi. Não havia nenhuma exigência de altura, felizmente, mas de qualquer forma os problemas continuaram: – “Meu filho, mas com essa voz e essa altura você só pode fazer papéis cômicos. As suas possibilidades são muito limitadas, quem sabe você possa ser diretor. Surgiu essa figura ultimamente no teatro. Nos palcos é sempre preciso ter um guarda de trânsito, senão os atores acabam dando encontrões uns nos outros”.

Pois é, mas o Dr. Alfredo me ensinou que ser diretor é muito mais do que isso, felizmente. E entre uma aula e outra, nos altos do TBC, ou entre um chope e outro, lá no bar Simpatia da Xavier de Toledo, nós começamos a resolver todos os problemas do teatro brasileiro. Igualzinho à rapaziada de hoje, acreditávamos que nosso gênios exigiam um reconhecimento imediato. E foi aí que nasceu o teatro em arena.

Nas nossas salas de aula, nos altos do TBC, a partir de experiências de que participaram todos os colegas da nossa turma (de 1950), é que nasceu o Teatro de Arena. A turma de 1950 foi a primeira a sair de canudo vermelho em punho da EAD. Será que tem por aí algum fiscal do INPS? Quem sabe a gente possa com-

provar então, com mais facilidade do que a burocracia exige, os 35 anos de trabalho da gente: estão todos aqui presentes...

Por falar em Arena, com um daqueles espetáculos que se fazia naquela época, participamos da primeira excursão que a Escola fez fora de São Paulo, rumo ao Norte/Nordeste; estávamos ensaiando uma peça curta para ser apresentada em arena. O ator e a atriz que faziam o papel eram ensaiados e quando chegava um determinado momento da peça dizia-se: "E aqui há o beijo". Ensaiávamos, e pa, pa, pa: "E aqui há o beijo"; e assim foi, até chegar o dia da estréia. O noivo dessa aluna, o qual também era aluno da Escola nessa época, também assistiu aos ensaios e assimilou aquele 'e aqui há o beijo', e nós todos aceitamos isso tranqüilamente. Mas quando ocorreu a estréia, em pleno palco do Santa Isabel, em Recife, armado com uma arena sensacional, na hora do "aqui é o beijo", naturalmente houve o beijo e a gente só escutou as cadeiras sendo arrastadas na sala, alguém sair correndo... Pois é...

A gente discutiu muito e aprendeu naquela época mais uma lição a duras penas: que o teatro tem que estar acima e além da pobre moral burguesa. Pois é, dessa integração fomentada pela Escola foi que nasceu realmente o Teatro de Arena, cuja paternidade tantas vezes reclamam. Foi do tempo passado na Escola, das lições que Décio, Chinita, Cacilda e, principalmente o Dr. Alfredo, nos ministraram, que ficou em cada um de nós a consciência maior do que é o teatro. Esse ritual fascinante onde o espetáculo é como que uma missa sagrada, onde se cultua o amor, onde a confraternização é obrigatória e o aprimoramento do homem é o objetivo maior. Pelo que nós aprendemos, pelo que nós passamos, não podemos dizer que foi um simples diploma que nós conquistamos; na realidade, nós ganhamos a vida. Por mim, muito obrigado.

APRESENTADOR 7 (R.S.) — Depoimento de Glória Menezes.

GLÓRIA MENEZES — Desde os cinco anos de idade eu sempre quis ser atriz. Parava em frente do espelho, falava comigo mesma e vim para São Paulo (sou do Rio Grande do Sul). Aqui esse sonho sempre continuou na minha cabeça. Tive a chance de estudar num colégio de freiras, fui colega de uma menina chamada Amábile. Freqüentei a casa dela por 15 anos. Particpei inclusive dos festejos dos 15 anos dela. Depois, casei e fiquei algum tempo sem vê-la. E sempre com aquela vontade de ser atriz, meu Deus, e eu não conseguia, não sabia o que fazer. Um dia, num ônibus, encontro essa mesma menina: "Oi, Amábile, tudo bem?" — "Tudo bem, como é que vai, Nilcedes? (meu nome verdadeiro). Quanto tempo! O que é que você anda fazendo?" Pois é, tinha acabado de separar-me do colégio, porque eu me casei muito cedo, ainda estava com minha filha pequenininha. "Como é que vai Monah, sua irmã?" — "Monah Delacy fez Escola de Arte Dramática e hoje é uma atriz". — "Escola de Arte Dramática, existe isso Amábile?" — "Mas é claro que existe, a EAD". — "Me dá o endereço, onde é?" — E ela me passou aquilo no próprio ônibus, eu sentada na cadeira a seu lado. E assim eu procurei a Escola de Arte Dramática e fui fazer os exames. Passei e cursei a Escola, embora não tenha chegado a terminar. Mas aprendi tanto, não só como atriz. A Escola de Arte Dramática mudou completamente

minha vida. Ela me fez ter conhecimento de coisas que eu ignorava totalmente. Eu me aprimorei, estudei, abri a cabeça, não só como atriz, mas como mulher. Aprendi a profissão de atriz não só no palco mas em qualquer lugar, na televisão ou no cinema; mas o mais importante da Escola é o que significou para mim como criatura humana. Eu aprendi a enxergar as pessoas de outra maneira, a entender melhor o mundo, a vida, eu me transformei, Dr. Alfredo. A Escola de Arte Dramática me marcou: quando eu comecei era uma pessoa, e hoje sou outra completamente diferente, muito mais feliz, muito mais compreensiva, muito mais culta. E obrigada por tudo isso.

APRESENTADOR 8 (Assunta Perez) – 1958. Os alunos pintam a escola porque a EAD comemora, com um imenso bolo, dez anos de serviços prestados. Velinhas iluminam o pequeno palco da Rua Maranhão. No “teatrinho do fundo do quintal, à sombra da jabutucabeira centenária “o mesmo clima alegre, o mesmo desejo de aprender e se dedicar. Ainda e sempre Alfredo Mesquita, de linho branco nas noites de verão, exigindo estilo, contenção, interiorização, adequação, vibração nos ensaios pontualíssimos”.

APRESENTADOR 9 (Silney Siqueira) – “Lá fora respira-se o desenvolvimento frenético dos anos JK, assobia-se bossa-nova, o TBC começa a se desmembrar em várias companhias, o Arena inicia nova fase com **Eles não usam black-tie**. Shakespeare, Molière, Aristófanes, Brecht, Chico de Assis, Goldoni, Tardieu, Obaldia, Jarry, Lorca, Pirandello, Musset, Êsquilo e tantíssimos outros convivem conosco, com a nossa emoção, numa anarquia salutar”.

APRESENTADOR 8 (A.P.) – Ponte de encontro de ex-alunos e novos talentos, o sobrado da Rua Maranhão foi talvez o mais acolhedor dos prédios pelos quais passou a EAD. Assim crêem os que lá conviveram. Mas a magia do lugar estava, certamente, nas pessoas que o freqüentavam.

APRESENTADOR 9 (S.S.) – Depoimento da minha comadre Aracy Balabanian.

ARACY BALABANIAN – Confesso que eu tinha vontade de sentar agora com todos vocês, ouvir todas as histórias e contar todas as histórias que eu sei. A partir de Miragaia, que eu acabei de conhecer essa noite. Eu envergonhada quando entrei na escola, vi na parede, ali no proscênio, escrito: “Teatro é duro”. Assinado, Miragaia. Eu não tinha coragem de revelar a minha ignorância. E eu rodei, rodei, rodei, mas aquele olhinho azul me inspirou e eu disse: “Dr. Alfredo, por favor, me conte quem é Miragaia, eu não acho em nenhum livro”.

Mas só que eu não queria esquecer o seguinte: eu também, como Glória, não sei quando pintou o teatro na minha cabeça, lá em Campo Grande, Mato Grosso; não sei, porque só tinha um cinema lá mas eu queria teatro. E de repente, um dia, apareceu no Colégio Bandeirante, onde eu estudava, Boal fazendo uma palestra sobre **Ratos e homens**, que eu tinha visto no Teatro de Arena. E aí fiquei andando atrás dele feito uma doidinha e ele disse: “Então vai lá fazer um teste”. Fui fazer o teste (eu tinha de 13 para 14 anos) ao lado de Beatriz

Segall, Vianinha, e Guarnieri, que tentavam impedir que o Teatro Paulista do Estudante percesse. Eles viriam a formar o Teatro de Arena. Seriam o elenco. Então fiz o teste, a peça, absolutamente inconsciente, e fui elogiadíssima. Décio de Almeida Prado escreveu no **Estadão**: "Ontem nasceu uma estrela". Aí, Beatriz Segall, Sadi Cabral e todo mundo muito nervoso: "Não, não se convença disso; você não pode esquecer que tem de estudar, você não sabe nada. O talento você tem, o jeito também, mas precisa estudar." Aí apareceu na história um pai armênio patriarcal, que adorava a profissão, mas que sabia que essa profissão não dava garantia. Entrei então para a Faculdade de Filosofia da USP, prestando exame também na Escola de Arte Dramática, a EAD na Rua Maranhão, em 1959.

A Faculdade de Filosofia eu não agüentei porque, para mim, era uma coisa tão acadêmica, tão velha, não era nada do que eu queria. A Escola de Arte Dramática era a vida para mim. A EAD era tudo que eu havia sonhado lá em Mato Grosso. E realmente Dr. Alfredo, Leila, Mylène, Paulo ou quem mais esteja aí: a Escola foi para mim uma abertura de vida, como disse Glória; não foi só como atriz. Mas como pessoa e como atriz, a Escola tem valido até hoje. Felizmente não só para mim, tem valido para todas as pessoas pelas quais nós cruzamos, até jovens atores. Eu acabei de estreiar, num subúrbio do Rio de Janeiro, uma peça com um grupo de jovens. Pois eles me beijavam loucamente só porque eu vinha aqui para essa festa hoje. Porque eles estavam percebendo — já existem como grupo há seis anos — o que era realmente viver e amar o teatro. Mesmo fazendo televisão ou qualquer outra coisa, a gente vai levar sempre essa lição aprendida na EAD. Muito obrigada a vocês todos. Vamos continuar ouvindo as histórias de cada um. Essas histórias realmente estão passando para outras pessoas que hoje em dia não têm a EAD à mão. Eu acho que a EAD está fazendo falta hoje em dia na nova República.

APRESENTADOR 10 (Chico Martins) — Em novembro, Alfredo Mesquita escreveu na revista **Teatro Brasileiro**: "Ninguém, neste ano da graça de 1955, ousará negar a existência de um teatro brasileiro. E, em alguns casos, Teatro com T maiúsculo. A luta foi — e é — dura, mas a vitória, frágil ainda, e da qual muitos duvidavam, aí está."

APRESENTADOR 11 (Ruthinéa de Moraes) — O protagonista narra sua própria história. História comprometida com a exaltação de valores puramente artísticos, com o amor desinteressado pelo teatro "aprendido como profissão, mas realizado como vocação imperativa", no dizer de Décio de Almeida Prado.

APRESENTADOR 10 (C.M.) — E já fazem parte de nosso profissionalismo alguns ex-alunos: Dina Lisboa e Leonardo Villar, no TBC; Monáh Delacy, no Teatro Maria Della Costa; José Renato, Floramyl Pinheiro e Jorge Fischer, no Teatro de Arena; e Jorge Andrade, tantas vezes premiado e cuja peça, **A moratória**, alcança enorme êxito em São Paulo.

APRESENTADOR 11 (R.M.) – Na Rua Maranhão a EAD cumpre seu papel inovador. Encenando um repertório de vanguarda, excursionando por cidades do interior e por outros estados, recebendo visitas ilustres, entre as quais a de Jean Louis Barrault, estimulava a criatividade e a liberdade, sem perder, no entanto, suas características, seu clima todo especial de segunda casa, aberta sempre, a todos os alunos e ex-alunos que para ela convergiam.

APRESENTADOR 10 (C.M.) – E os famosos fins de semana na fazenda, em Louveira. Uma espécie de prêmio. Confraternização entre professores e alunos. Hospitalidade impecável. O mestre cantando antigas modinhas brasileiras ou maliciosas canções francesas: *Pleurez madama... pleurez*, contando fatos pitorescos, histórias engraçadas, espalhando e perpetuando, através dos alunos, seus divertidos modismos de linguagem.

APRESENTADOR 11 (R.M.) – Inesquecíveis fins de semana, inesquecíveis noites de fé, de agitação, de amor, de comprometimento, que nos fazia iguais, professores e alunos, irmãos em ideal, em garra, em entusiasmo.

APRESENTADOR 10 (C.M.) – Depoimento de Ilka Zanotto.

ILKA ZANOTTO – Um crítico geralmente está do lado de lá, é muito difícil ficar do lado de cá. Eu estava tremendo até agora.

Bom, dizer que a EAD foi fundada a 2 de maio de 1948 por Alfredo Mesquita, que a dirigiu por vinte anos, é dizer quase nada. Porque no caso da EAD há uma especificidade que a define, antes de tudo, como uma obra imensa de um homem, como a luta insana deste homem. Um homem, é verdade, que sempre foi um catalisador, um galvanizador e que soube congregar em volta dele exatamente 98 colaboradores, durante vinte anos... Colaboradores recrutados entre o que de melhor havia na intelectualidade, na classe artística da nossa terra.

Não vou repetir aqui o que é a EAD. Não vou citar cifras, números, títulos, não vou dizer que o Dr. Alfredo é escritor, encenador, diretor, precursor, introdutor de dramaturgias nacionais e estrangeiras no país. Não vou dizer nada disso porque eu acho que (pegando carona no que disse Cláudio Lucchesi) uma árvore se conhece pelos frutos. E os frutos da EAD, seus atores, dramaturgos, encenadores, técnicos, cenógrafos, figurinistas, professores e críticos estão aí para dar testemunho da excelência da árvore (mesmo que, às vezes, o crítico assim não o faça, a árvore era muito boa...).

Então o que eu vou tentar é captar essa especificidade que havia e que era justamente a atmosfera da EAD. Para tal há que se falar da personalidade do seu criador. Décio de Almeida Prado definiu-o bem quando disse que criatura e criador, neste caso, se confundem.

Era a postura do Dr. Alfredo diante do teatro que motivava essa atmosfera. Porque realmente ele demonstra muito amor, entusiasmo e humildade diante do que faz. Há umas linhas de Camus que definem muito bem esse espírito: "Atrás dos telões e sob os tetos do teatro há uma atmosfera de arte e de loucura que será capaz de fazer com que nada jamais se perca. Cumpre a nós, gente de teatro,

resgatá-la, cumpre a nós impedir que ela seja desviada de seu rumo pelos falsários e pelos negociastas". E depois encerrava dizendo que essa atmosfera é que nos fará viver sempre essa vida forte, viva e verdadeira. "E, agora, vamos cuidar do próximo espetáculo", dizia Camus. Vou citar agora o que escrevi no catálogo da Exposição de Fotos da EAD: "A garra, o brilho, o companheirismo, a briga, a cintilação de um futuro que nos pertencia, os ecos da EAD do Dr. Alfredo, onde estão? Acho que encontro tudo isso sempre que olho nos olhos dos companheiros, dos professores, de todos daquele tempo. E então encontro esse brilho secreto, de uma certeza partilhada em silêncio, de que nós participamos de uma aventura única da história do teatro brasileiro, de um tempo privilegiado. Constato também que a EAD, sendo marco da cidade, é marco igualmente da nossa passagem por este século. E que o efeito-EAD, esse efeito de idealismo, persistirá enquanto existir qualquer um de nós, para dar testemunho da grandeza dessa casa. Enquanto existir um só alguém que, como o Dr. Alfredo Mesquita, ame o teatro e o faça com ardor e entusiasmo".

APRESENTADOR 12 (Armando Pascoal) – 1948. Visando formar "cultural e tecnicamente os jovens atores e atrizes", Alfredo Mesquita funda a Escola de Arte Dramática. No dia 3 de maio, na Biblioteca Municipal de São Paulo, Pascoal Carlos Magno dá a aula inaugural. A princípio a Escola funciona numa sala do Externato Elvira Brandão, cedida gentilmente por sua diretora, e, logo a seguir, se transfere para o segundo andar do TBC, que Franco Zampari ofereceu por um aluguel irrisório, o qual deixou de receber logo depois. Ah! O nosso primeiro e extraordinário corpo docente: Vera Janacopulos, Chinita Ullmann, Cacilda Becker, Décio de Almeida Prado, Luiz Contier, Alfredo Mesquita. Vivíamos numa efervescência de aulas, espetáculos, seminários, palestras; participamos da renovação teatral e de todo o movimento artístico e cultural de São Paulo, graças ao Dr. Alfredo. Obrigado, mestre!

APRESENTADOR 13 (Monah Delacy) – Escreve Paulo Mendonça: "Recordo-me da longa e íngreme escada que subíamos para chegar às modestas dependências da EAD, nos altos do TBC. E essa escada ficou na minha lembrança como um símbolo das dificuldades, da falta de recursos, da luta obstinada que foi a implantação e a consolidação daquela iniciativa pioneira". Depoimento de Floramly Pinheiro.

FLORAMY PINHEIRO – Pois é! Tudo começou lá em Goiás, quando a Agrupação Goiana de Teatro, grupo amador do qual eu fazia parte, encenou **Vila Rica**, peça de Raymundo Magalhães Jr. Uma moça de Goiás que morava em São Paulo e passava férias em Goiânia foi assistir ao espetáculo, gostou do meu trabalho e falou-me da Escola de Arte Dramática, recém-fundada e que muito entusiasmava um seu colega de trabalho, o advogado Xandó Batista. Ela me contou, também, que o dono e fundador da EAD era da família Mesquita, do jornal **O Estado de S. Paulo**. Esses argumentos de que um advogado cursava a escola e de que o dono dela era daquela família que, com tanta coragem, combatia Getúlio Vargas, fizeram com que meu pai não me negasse sua bênção na

minha vinda para São Paulo. Vim com bolsa de estudos dada pelo Governador, engenheiro Coimbra Bueno, que também assistiu Vila Rica, também gostou do meu trabalho e resolveu premiar a jovem atriz. É preciso que se diga que, naquela época, São Paulo era muito mais longe de Goiânia do que é hoje. Não existia a televisão e só tínhamos notícias dos grandes centros pelo rádio, pelos jornais e revistas que lá chegavam com certo atraso. Isso explica minha emoção quando sobrevoei São Paulo. Nunca imaginara que fosse tão grande e, quando através da névoa daquela enfumaçada manhã de março, enxerguei o aglomerado de prédios do centro da cidade, senti um aperto no coração. Eles pareciam dedos fincados, voltados para cima e, que, de alguma forma, tentavam me segurar.

Na noite desse mesmo dia fui conhecer a EAD. Era tudo tão novo para mim: os prédios, os ônibus, os bondes, os luminosos, o cheiro da cidade, que parecia caminhar entre nuvens. Também subi a "íngreme escadinha" e cheguei ao salão da frente da Escola, cheio de alunos que pararam de falar e olharam para mim. Pelo menos foi isso que me pareceu ter acontecido naquela hora. Eles sabiam que naquela noite chegaria a primeira bolsista oficial da EAD. Eu que, pretendendo estar elegante, pusera meu lindo vestido de fustão branco, sucesso absoluto em Goiânia, mas totalmente impróprio para o clima de São Paulo, tiritava de frio e de emoção. Mas ainda me lembro de algumas pessoas que naquela noite estavam naquela sala: uma moça de pele muito lisa e de cabelos grisalhos. Era Dina Lisboa, que vestia seu largo e confortável casacão xadrez; um rapazinho magro, de topete alto, excitado, caminhava de um lado para o outro. Era Marcos Jourdan, que irradiava alegria e animação; outro rapaz, também magro, tinha um ar cansado e irônico. Era Sérgio Sampaio, que tentava desenhar Maria Lúcia, graciosa mocinha que posava para ele encarapitada numa banquetta alta; outro rapaz baixinho, de cara enfezada, encostado à parede, lia um grosso livro em inglês e olhou para mim por cima dos óculos e através da franja rebelde que lhe caía na testa. Era Luis Furquim. Do outro lado do salão vi dois moços lindos que conversavam. Um deles era meio parecido com Bob Hope, mas era mais bonito e tinha belíssimos olhos azuis. Era Armando Pascoal e o outro era Leonardo Villar... Aí vi chegar uma moça que, para mim, saíra da capa de uma revista de modas. Ela trajava um *tailleur* de veludo azul-marinho, usava sapatos de saltos muito altos, luvas, bolsa e chapéu... Era Liana Duval, num de seus dias de elegância... Aí, começaram a chegar os professores: primeiro o Dr. Décio de Almeida Prado, alto, distinto e (me pareceu) distante. Depois, dona Chinita Ullmann, de passos largos, muito corada, de olhos muito azuis, risonha e alegre; a seguir, o prof. Luiz Contier, que me pareceu tímido, carregando livros debaixo do braço; depois, dona Madalena Lébeis, majestosa, seu rosto lindo parecia saído de um camafeu; ela trajava largo vestido preto com gola e punhos de pele. Aí chegou Paulo Mendonça, cuja idade regulava com a dos alunos. Ele veio acompanhado de sua também jovem e loura esposa, Vera. Eram o casal mais bonito que já vira até então. Aí vi o Dr. Alfredo pela primeira vez. Ele caminhou para o meu lado, arregalou um pouco os olhos azuis, corou, estendeu-me a mão, pigarreou e disse: — "Venha cá. Vamos conversar". E estamos conversando até hoje...

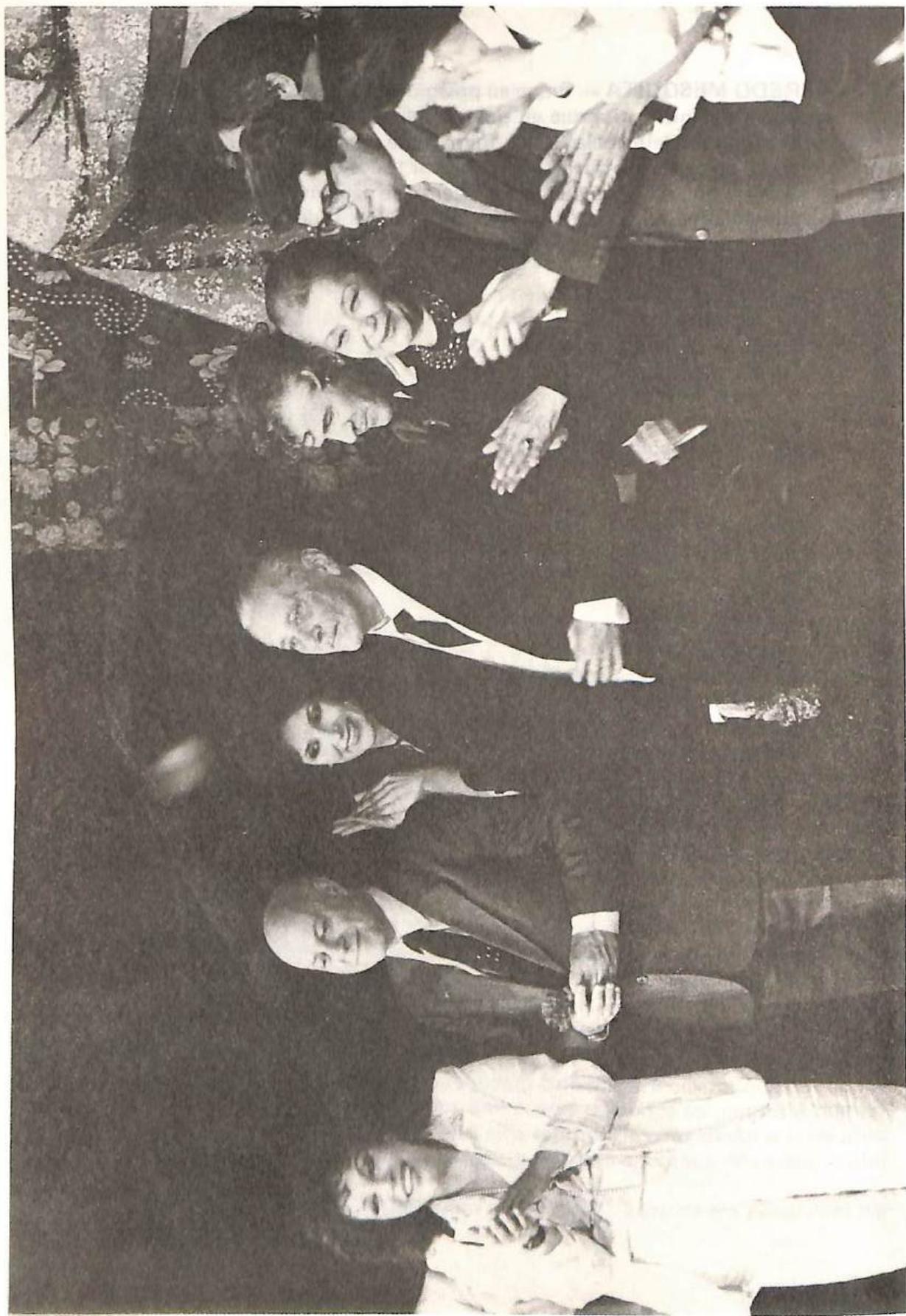
Dr. Alfredo, o senhor não fez apenas uma escola para atores. O senhor deu a todos nós, seus ex-alunos, uma nova família que, a partir desta noite, pode se chamar a família dos cravos vermelhos. Tudo isso só enriqueceu nossa maneira de ver e de viver a vida. Muito obrigada!

APRESENTADOR 1 (L.S.) – 1948-1968. Nesses vinte anos quantos fomos? Alunos, professores, técnicos, diretores, camareiros, copeiros, secretárias... Quantos? Nomear a todos seria impossível. Fácil, no entanto, o reconhecimento. Dispersos ao longo desses anos, desse tempo e desse espaço que nos separam de nossa primeira visão, quando, como hoje, nos encontramos, percebemos em nós o sinal deixado pela velha escola. Na maneira de falar, no uso de certas expressões, os 'pois é...' das traduções de Esther Mesquita, os 'sim, Antônia' com que o mestre negava aceitar nossos argumentos, na nova forma, que aprendemos, de ver e de viver a vida, mas sobretudo na ponta de orgulho, que não podemos disfarçar, de termos de alguma forma participado da grandeza de sua causa.

JUCA DE OLIVEIRA – Dr. Alfredo, coube a mim a responsabilidade e a honra, em nome dos ex-alunos da Escola de Arte Dramática, de saudá-lo nessa homenagem. O que me parece notável nessa reunião é que ela não representa uma festa nostálgica, apenas isto, para rememorar fatos do passado. Eu acho que o fato fundamental desse momento é lembrar que nas últimas entrevistas que o senhor tem concedido à imprensa, para alegria de todos os seus alunos, o senhor demonstra a mesma inquietação daquele jovem artista que fundou, em 1948, a melhor escola de arte dramática deste país. Há o seu perfeito diagnóstico sobre a crise da cultura contemporânea, a sua perfeita visão sobre as manifestações das experiências mais avançadas, essa grandeza e essa humildade que o senhor teve de reconhecer a chama da criação, mesmo quando ela se antagonizava com seu ponto de vista. Isso apenas demonstra que o senhor representa hoje a pujança de um artista absolutamente em evolução e cuja contribuição à arte deste país não pode, absolutamente, cessar. Esse teatro brasileiro, que nós estamos enxergando hoje, que tem resistido como o heroísmo das coisas eternas, esse teatro brasileiro, que nós sentimos desfalcado de tantos talentos, que nos últimos anos acabaram sendo compelidos a se transferir dos palcos para os estúdios de televisão, esse teatro não pode prescindir da sua participação. Nós fomos ensinados pelo senhor que a função do teatro é romper os mitos, abrir novos caminhos, criar novos modelos de cultura e não se deixar enganar pela mediocridade. O senhor nos conduziu até os palcos pelas suas mãos e nessas mãos é que hoje depositamos a nossa gratidão. Dr. Alfredo, nós agradecemos a sedução desse mago que nos enlouqueceu com magia e beleza, que nos condenou à vida eterna nas personagens dos poetas de todos os tempos e que nos acorrentou para sempre a este palco onde reproduzimos o sonho e onde ativamos a chama das paixões, para que nunca se perca a fantasia. Muitíssimo obrigado, Dr. Alfredo.

(Música "Nós somos todos do jardim da infância", cantada em coro, com palmas ritmadas por toda audiência.)

DR. ALFREDO MESQUITA — O que eu posso dizer depois de tudo isso? Agradecer é pouco. A única coisa que eu posso dizer é o seguinte: pelo que vocês vêm, tudo o que foi feito pela Escola foi pago de uma maneira régia, culturalmente falando, pelos alunos que aqui estão e por todos os outros que não puderam vir. São eles que me acompanham e dizem que não envelheci tanto quanto pode sugerir a minha idade. Eu devo isso talvez a eles todos que me impedem de envelhecer e de ter ainda amor à vida.



Noite Alfredo Mesquita, em 07.10.85. Ruthinéa de Moraes, Benedito Miragaia, Cleo Ventura, A. Mesquita, Juca de Oliveira, Floramy Pinheiro, Lauro César Muniz e Ilka Marinho Zanotto. Arq. O Estado de S. Paulo. Agência Estado.

4. DOCUMENTAÇÃO



Os que fizeram a EAD

CORPO DOCENTE

CURSO DE INTERPRETAÇÃO

Ademar Guerra – Interpretação
Aída Slon – Expressão Corporal
Alberto D'Aversa – Interpretação
Alberto Guelman – Psicologia
Alfredo Mesquita – Preparatório / Drama / Comédia
Alice Pincherle – Dicção
Antonio Gonçalves da Silva – Português
Antunes Filho – Interpretação
Cacilda Becker – Comédia
Cândida Teixeira – Mímica / Interpretação
Carlos Cotrim – Esgrima
Chinita Ullmann – Mímica
Clóvis Garcia – História do Teatro
Décio de Almeida Prado – História do Teatro / Estética do Teatro
Desi Kegl Bogner – Interpretação
Donald Robinson – Drama
Dorothy Leirner – Expressão Corporal
Elizabeth Patrícia Eagles – Mímica
G. Thomaz – Drama
Gianni Ratto – Drama
Gilda de Mello e Souza – Estética
Gilda Müller – Expressão Corporal
Giles Gaston Granger – Estética
Guilherme de Almeida – Estética da Língua Portuguesa
Haydée Bittencourt – Mímica / Movimentação / Interpretação
Heleny Guariba – Interpretação
Hugo Mattos – Esgrima
Isabelle de Lima – Improvisação
Ítalo Bianchi – Publicidade Teatral
Kitty Bodenheimer – Ginástica / Dança
Lavínia Viotti – Ritmo
Leila Coury – Português / Mitologia
Leontil Tymoszczenko – Maquilagem
Lourival Gomes Machado – Estética
Luís Contier – Francês
Luís de Lima – Drama
Luiz Nagib Amary – Interpretação
Magdalena Lébeis – Dicção / Impostação da Voz
Maria José de Carvalho – Coros / Dicção / Impostação da Voz

Maurice Vaneau – Interpretação
Mílton Baccarelli – Francês / Interpretação
Mylène Pacheco – Dicção
Nilo Scalzo – Estética da Linguagem
Olga Navarro – Interpretação
Paulo Mendonça – História do Teatro
Pedro Balazs – Psicologia
Renata Pallottini – História do Teatro Brasileiro
Roberto Freire – Psicologia do Ator
Ruggero Jacobbi – Drama
Ruy Nogueira – Interpretação

Sábato Magaldi – História do Teatro / História do Teatro Brasileiro
Sara Perissinotto – Comédia
Sérgio Rovito – Expressão Corporal
Silnei Siqueira – Interpretação
Tatiana Braunwieser – Ritmo
Therezinha Aguiar – Interpretação
Vera Janacopulos – Impostação
Yanka Rudska – Expressão Corporal
Yolanda Leite – Francês
Ivette Barbe – Francês

CURSO DE CENOGRAFIA

Alberto D'Aversa – História do Teatro
Anatol Rosenfeld – Estética
Carlos Jacchieri – Cenografia
Carlos Sobriño – Cenografia
Cellina Rubino – Geometria
Clóvis Garcia – História do Teatro
Dora Ferreira da Silva – História da Arte
Flávio Império – Cenografia
José Carlos Proença – Cenografia
Luiz Kupfer – História da Arte
Myriam de Castro Andrade – História da Arte
Walter Zanini – História da Arte
Zilá Branco Weffort – História da Civilização

CURSO DE DRAMATURGIA E CRÍTICA TEATRAL

Alberto D'Aversa – História do Teatro
Alfredo Mesquita – Estudos de Textos
Anatol Rosenfeld – Estética
Augusto Boal – Dramaturgia
Clóvis Garcia – História do Teatro
Décio de Almeida Prado – Introdução à Crítica

Eudinyr Fraga – História do Teatro
Heleny Guariba – Dramaturgia
Jacó Guinsburg – Crítica Teatral
Pedro Balazs – Psicologia
Vilém Flusser – História do Espetáculo

CURSOS PARALELOS

Aída Costa – Teatro Romano
Adolfo Celi – Estudos de Textos Teatrais
André Rougon – Teatro Francês
Diogo Pacheco – Apreciação Musical
Eduardo Bizzarri – Teatro Italiano
Jean Santoni – Teatro Francês
Kyra Stivins – Teatro Inglês / William Shakespeare
Luciano Salce – Técnicas de Ensaio
Marcel Marceau – Mímica
Marlise Meyer – Teatro Francês
Maurice Vaneau – Interpretação
Paul Sylvestre – Teatro Francês
Robert Fink – Teatro Inglês / William Shakespeare
Sérgio Cardoso – Maquilagem
Stanley Richards – Dramaturgia
Ziembinski – Interpretação psicológica da gênese da personagem

ALUNOS FORMADOS PELA EAD

CURSO DE INTERPRETAÇÃO

1948 - 1950 – Celeste Jardim, Moná Delacy, José Renato, Armando Pascoal, Odilon Nogueira, Marcos Jourdan, Xandó Batista, Leonardo Villar, Francisco Arisa.

1949 - 1951 – Dina Lisboa, Benedito Corsi, Eduardo Bueno, Geraldo Mateos.

1950 - 1953 – Floramy Pinheiro, Rosires Rodrigues, Armando Pedro, Emílio Fontana, J. Henrique De Carli.

1951 - 1954 – Dione de Paula Rosa, Flora Basaglia, Jorge Andrade, Jorge Fischer Jr., Maria do Carmo Bauer, Maria Magdalena Diogo, Sara Perissinotto.

1952 - 1955 – Bertha Zemel e Gustavo Pinheiro.

1953 - 1956 – Alceu Nunes, Cândida Teixeira, Eduardo Waddington.

- 1954 - 1957 – Cecília Carneiro, Francisco Cuoco, Francisco Martins, Maria José Campos Lima, Míriam Mehler, Néilson Xavier, Orlando Duarte.
- 1955 - 1958 – Dorothy Leirner e Ruthinéa Moraes.
- 1956 - 1959 – Assumpta Perez, Lúcia Mello, Odavlas Petti, Rosana Casoli, Sérgio Albertini.
- 1957 - 1960 – João José Pompêo, Jane Hegenberg, Maria Lysia C. Araújo, Marlene Alves de Almeida, Mílton Baccarelli.
- 1958 - 1961 – Ivonnete Vieira, Myriam Muniz, Ilka M. Zanotto, Sérgio Mamberti, Sylvio Zilber, César Romanelli, Ruy Nogueira, Silnei Siqueira.
- 1959 - 1962 – Ademir Rocha, Aracy Balabanian, Carlos Eugênio M. de Moura, Edgard Gurgel Aranha, Gilberto de Nichele, Luiz Nagib Amary, Nílson Damange, Ricardo de Lucca.
- 1960 - 1963 – Cláudia Gennari, Mônica Pacheco e Chaves, Vânia Santana, Lourdes de Moraes, Eloy de Araújo, Roberto Bueno de Azevedo.
- 1961 - 1964 – Creusa Carvalho, Teresa de Almeida, Yara Amaral, Rodrigo Santiago, Paulo Villaça, Benedito Silva, Afonso Gentil, Luiz Serra.
- 1963 - 1965 – Aracy Souza Sobrinha, Neusa Chantal, Celso Nunes, Jesus Padilha.
- 1964 - 1966 – Alberto Guzik, Dionísio Amadi, Francisco Solano, Gabriela Rabelo, Luiz Carlos Arutim, Sônia Guedes, Zanoni Ferrite.
- 1965 - 1967 – Analy Álvarez, Bruna Fernandes, Cecília Maciel, Dilma de Mello, Thomaz Perri, Umberto Magnani, Antônio Petrin, Aníbal Guedes, Antônio Natal, Josias de Oliveira, Crayton Sarzi, Alexandre Dresler, Juan de Dios Fabra, Júlio César Costa.
- 1966 - 1968 – Mariclaire Brant, Célia Olga Benvenuti, Maura Arantes, Lilita de Oliveira Lima, Maria Antonieta Penteado, Isa Kopelmann, Bri Fiocca, Cláudio da Veiga Lucchesi, Osley Delamo.
- 1967 - 1969 – Anamaria Furquim, Ney Latorraca, Cléo Ventura, Célia de Lima, Esther Góes, Jandira Martini, Joaquim Marques, Lúcia Carvalho, Tereza Teller, Paulo Hesse, Neide Derito.

1968 - 1970 — Antônio L. Januzelli, Carlos De Simone, Carlos Alberto Soffredini, Dora Heller, Edna Falchetti, Eliana Rocha, Isabel Torres, Isadora de Faria, João Batista Acaiabe, João Luiz de Oliveira, Maria Alice Costa, Cristina Pereira, Eugênia de Domênico, Maria Hilma, Sérgio Rossetti, Tereza Pinheiro, Vicente De Lucca, Walter Cruz, Walter Franco.*

CURSO DE CENOGRAFIA

1960 - 1961 — Sarah Féres, José Armando Ferrara, Laudo Olavo Dalri, Maria Rita Bordallo, Myriam de Castro Andrade, Luiz Amatuzzi.

1961 - 1962 — Nestor Soriano e Victor Malheiro.

1962 - 1963 — José Carlos Proença e Norberto Módena.

1963 - 1965 — Luiz Gonzaga Diogo.

1964 - 1966 — Anna Guthemberg.

1965 - 1967 — Mary Yoshimoto, Dalton Assef, Derly Marques, Carmélio Gagliano Júnior.

CURSO DE DRAMATURGIA

1961 - 1962 — Lauro César Muniz, Renata Pallottini, José Eduardo Mauro, Luiz Carlos Cardoso.

1962 - 1963 — Eudinyr Fraga e Maria Rita Bordallo.

1964 - 1965 — Aroldo L. Macedo, Lindolf Bell, Lúcia Ayres Netto de Godoy, Maria José Pupo Nogueira, Myrian Rezende de San Juan, Moisés Baunstein.

1966 - 1967 — Nanci Fernandes.

CURSO DE CRÍTICA TEATRAL

1961 - 1962 — Maria Thereza Vargas.

1962 - 1963 — Divina Salles da Silva.

* As duas últimas turmas iniciaram seus estudos ainda na Av. Tiradentes, sob a direção de Alfredo Mesquita.

1963 - 1964 — Abrão Frost e Violette Amary.

1964 - 1965 — Fernando João Botti e Jorge Dieter Held.

1966 - 1967 — Sylvia Queirolo e Sylvio T. Leite.

FUNCIONÁRIOS

BIBLIOTECÁRIOS

Beatriz Berrini, Celeste Jardim, Eduardo Bueno, Fádua Féres, Haydée Panini, Ilza Machado Kawall, Madalena M. de Azevedo, Margarida Froti, Maria Amélia T. Barreto, Maria José Campos Lima, Maria Lúcia de Pádua Fleury, Maria Thereza Vargas, Mariza Ferreira Brogiolo.

CONTADOR

Oswaldo G. Almeida.

TÉCNICOS

João Wilson Sabiá e Luiz Gonzaga F. de Mattos.

RESPONSÁVEL PELO GUARDA-ROUPA

Maria Parra e Sara Perissinotto.

SERVIÇOS DE LIMPEZA, COZINHA, SERVIÇOS ESCOLARES

Benedito Faustino, Benedita Claro, Clotilde Viadana, Elvira Miguel Peron, Helena Guimarães, Helena P. Rodrigues, José Moreira Siqueira, Magdalena Silva, Maria Miguel, Odacira Faustino, Osório Ferreira, Rosa Silvano.

SECRETÁRIOS

Eugênia S. de Hegenberg, Geraldo Mateos, Haley Moraes, Heloiza Portella, Ilka Brunilde Laurito, João Bosco Lodi, Maria Thereza Gregori, Maria Thereza Vargas, Maria de Toledo Cruz, Wadih Jubran.

ADMINISTRAÇÃO

Enedina L. Mesquita.

Repertório

- 1950 – *Dias felizes*, de Claude-André Puget. Dir.: Alfredo Mesquita.
O malandro, de Ferenc Molnár. Dir.: Alfredo Mesquita.
Os pássaros, de Aristófanos. Dir.: Alfredo Mesquita.
O casamento forçado, de Molière. Dir.: Alfredo Mesquita.
Quadrilha, pantomima de Alfredo Mesquita, baseada na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Dir.: Alfredo Mesquita.
O julgamento, de Franz Kafka. Dir.: Alfredo Mesquita.
- 1951 – *O demorado adeus*, de Tennessee Williams. Dir.: José Renato.
A exceção e a regra, de Bertolt Brecht. Dir.: Alfredo Mesquita.
Palavras trocadas, adaptação de Alfredo Mesquita. Dir.: Alfredo Mesquita.
Um imbecil, de Luigi Pirandello. Dir.: Alfredo Mesquita.
- 1952 – *Viagem feliz de Trenton a Camden*, de Thornton Wilder. Dir.: Donald Robinson.
O inventário, de Jacques Prévert. Dir.: Alfredo Mesquita.
À margem da vida, de Tennessee Williams. Dir.: Alfredo Mesquita.
A sina do barão, de João Bethencourt. Dir.: José Renato.
Heffeman, de Alfredo Mesquita. Dir.: Alfredo Mesquita.
Seu Bob'le, de George Schehadé. Dir.: Alfredo Mesquita.
Auto de fé, de Tennessee Williams. Dir.: Alfredo Mesquita.
A falecida senhora sua mãe, de Georges Feydeau. Dir.: Alfredo Mesquita.
Quando a lua nascer, de Lady Gregory. Dir.: Emílio Fontana.
- 1953 – *Ressonâncias*, de A. Gerstenberg. Dir.: Donald Robinson.
O viajante sem bagagem, de Jean Anouilh. Dir.: Alfredo Mesquita.
Porta aberta, de Adelina Cerqueira Leite. Dir.: Alfredo Mesquita.
O escriturário, mimodrama de Luís de Lima, baseado em Melville. Dir.: Luís de Lima.
- 1954 – *Os dous ou o inglês maquinista*, de Martins Pena. Dir.: Luís de Lima.
O dileitante, de Martins Pena. Dir.: Alfredo Mesquita.
A família e a festa na roça, de Martins Pena. Dir.: Alfredo Mesquita.
A mulher engaiolada, de P. S. Langlin. Dir.: Emílio Fontana.
Jeu. Anônimo medieval. Dir.: Jorge Fischer Jr.
D. Rosita, a que ficou solteira, de Frederico García Lorca. Dir.: Alfredo Mesquita.
A descoberta do Novo Mundo, de Morvan Lebesque. Dir.: Luís de Lima.

- 1955 — *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Dir.: Alfredo Mesquita.
O anúncio feito à Maria, de Paul Claudel. Dir.: Alfredo Mesquita.
O negrinho do pastoreio, de Zora Braga. Dir.: Chinita Ullmann.
- 1956 — *O médico volante*, de Molière. Dir.: Gianni Ratto.
Oswaldo e Zenaide, de Jean Tardieu. Dir.: Cândida Teixeira.
A história da EAD, de Francisco Martins. Dir.: Francisco Martins.
Grande desgosto, de Georges Courteline. Dir.: Cândida Teixeira.
As três irmãs, de Anton Tchekhov. Dir.: Alfredo Mesquita.
O demônio familiar, de José de Alencar. Dir.: Gianni Ratto.
O isqueiro, de Lygia Fagundes Telles. Dir.: Alfredo Mesquita.
Esta noite estou só, de André-Paul Antoine. Dir.: Alfredo Mesquita.
Jacques ou a submissão, de Eugène Ionesco. Dir.: Gianni Ratto.
- 1957 — *Quatro pessoas passam enquanto as lentilhas cozinham*, de Stuart Walker. Dir.: Míriam Mehler.
Entrada proibida, de Francisco Martins. Dir.: Francisco Martins.
Os apaixonados pueris, de F. Crommelinck. Dir.: Alfredo Mesquita.
A bilha quebrada, de Kleist. Dir.: Alberto D'Aversa.
Só eles sabem, de Jean Tardieu. Dir.: Alfredo Mesquita.
Escurial, de Michel de Ghelderode. Dir.: Roberto Freire.
- 1958 — *Teatro cômico*, de Carlo Goldoni. Dir.: Olga Navarro.
O rosário, de De Roberto. Dir.: Olga Navarro.
Ubu Rei, de Alfred Jarry. Dir.: Alfredo Mesquita.
Quarto de empregada, de Roberto Freire. Dir.: Mílton Baccarelli.
- 1959 — *A devoção à cruz*, de Calderón de la Barca. Dir.: Alfredo Mesquita.
O marinheiro, de Fernando Pessoa. Dir.: Cândida Teixeira.
Pranto por Ignacio Sánchez Mejías, de García Lorca. Dir.: Maria José de Carvalho e Aída Slon.
O mal-entendido, de Albert Camus. Dir.: Alfredo Mesquita.
A família do colecionador, de Carlo Goldoni. Dir.: Alberto D'Aversa.
Senhoras da alta, de Georges Feydeau. Dir.: Alfredo Mesquita.
- 1960 — *A tempestade*, de William Shakespeare. Dir.: Alfredo Mesquita.
O inspetor de fadas, de José de Barros Pinto. Dir.: Alfredo Mesquita.
Frei Luís de Sousa, de Almeida Garrett. Dir.: Haydée Bittencourt.
Desabamento no Ramal Norte, de Ugo Betti. Dir.: Alberto D'Aversa.
Na festa de São Lourenço, de José de Anchieta. Dir.: Alfredo Mesquita.
- 1961 — *Bodas de sangue*, de F. García Lorca. Dir.: Alberto D'Aversa.
O castiçal, de Alfredo de Musset. Dir.: Alfredo Mesquita.
Os persas, de Ésquilo. Dir.: Alfredo Mesquita.
Cena em quatro, de Eugène Ionesco. Dir.: Alfredo Mesquita.
Sarapalha, de Guimarães Rosa, em adaptação de Renata Pallottini.
Dir.: Alberto D'Aversa.

- 1962 – *A história do zoológico*, de Edward Albee. Dir.: Paulo Mendonça.
Tio Vânia, de Anton Tchekhov. Dir.: Alberto D'Aversa.
Macbeth, de William Shakespeare. Dir.: Alfredo Mesquita.
O exercício da justiça, de Renata Pallotini. Dir.: Renata Pallottini.
Presépio na vitrina, de Roberto Freire. Dir.: Silnei Siqueira.
Eduardo e Agripina, de René Obaldia. Dir.: Paulo Villação.
- 1963 – *O delator*, de Bertolt Brecht. Dir.: Paulo Mendonça.
Lição de botânica, de Machado de Assis. Dir.: Rodrigo Santiago.
A promessa, de Bernardo Santareno. Dir.: Afonso Gentil.
Os construtores do império ou o Schmurz, de Boris Vian. Dir.: Alfredo Mesquita.
O quarto, de Harold Pinter. Dir.: Desi Bogнар.
La pazzia senile, de A. Banchieri. Reg.: Klaus Dieter Wolff. Dir.: Alfredo Mesquita (espetáculo realizado em conjunto com o Madrigal Ars Viva).
Artimanhas de Scapino, de Molière. Dir.: Maurice Vaneau.
Farsa de Inês Pereira, de Gil Vicente. Dir.: Maria José de Carvalho.
Auto da barca do inferno, de Gil Vicente. Dir.: Maria José de Carvalho.
O entremez do juiz dos divórcios, de Cervantes. Dir.: Maria José de Carvalho.
Pedreira das almas, de Jorge Andrade. Dir.: Alfredo Mesquita.
- 1964 – *O refém*, de Brendan Behan. Dir.: Desi Bogнар.
Da arte de bem governar, de John Arden. Dir.: Desi Bogнар.
- 1965 – *O dileitante*, de Martins Pena. Dir.: Alfredo Mesquita.
Caiu o ministério, de França Júnior. Dir.: Alfredo Mesquita.
Na Vila de Vitória, de José de Anchieta. Dir.: Alfredo Mesquita.
Os meirinhos, de Martins Pena. Dir.: Alfredo Mesquita.
Auto da alma, de Gil Vicente. Dir.: Maria José de Carvalho.
O velho da horta, de Gil Vicente. Dir.: Alfredo Mesquita.
Quem tem farelos?, de Gil Vicente. Dir.: Maria José de Carvalho.
- 1966 – *O veredicto*, de Mírian San Juan. Dir.: Alfredo Mesquita.
Somos todos do jardim da infância, de Domingos de Oliveira. Dir.: Silnei Siqueira.
- 1967 – *Paiol velho*, de Abílio Pereira de Almeida. Dir.: Ruy Nogueira.
A mentira, de Nathalie Sarraute. Dir.: Alfredo Mesquita.
Este ovo é um galo, de Lauro César Muniz. Dir.: Silnei Siqueira.
- 1968 – *O burguês fidalgo*, de Molière. Dir.: Alfredo Mesquita.
A sonata dos espectros, de A. Strindberg. Dir.: Alfredo Mesquita.
Dorotéia, de Néilson Rodrigues. Dir.: Heleny Guariba.
A incelença, de Luiz Marinho. Dir.: Ruy Nogueira.

O relicário, de Coelho Neto. Dir.: Maria José de Carvalho.
O visitante, de Hilda Hilst. Dir.: Teresa Aguiar.
O rato no muro, de Hilda Hilst. Dir.: Teresa Aguiar.
As alegres comadres de Windsor, de Shakespeare. Dir.: Alfredo Mesquita.

Além dos espetáculos incluídos no que se chamou de 'repertório da EAD', foram realizadas também no decorrer desses vinte anos outras apresentações sob a responsabilidade de diretores-convidados, alunos e professores. Muitos desses espetáculos serviram mesmo para os exames de drama e comédia.

- 1951 — *Um rapaz apressado*, de Eugène Labiche. Dir.: Alfredo Mesquita.
A carteira, de Octave Mirbeau. Dir.: Alfredo Mesquita.
Visita de pêssames, de José Renato. Dir.: Alfredo Mesquita.
- 1952 — *O médico e a morte*, de Heltai. Dir.: G. Thomas.
Alô, alguém lá, de William Saroyan. Dir.: Donald Robinson.
A personagem quem é?, de José Renato. Dir.: José Renato.
O abrigo, de Alfredo Mesquita. Dir.: Alfredo Mesquita.
Retrato de Madona, de Tennessee Williams. Dir.: Armando Pascoal.
- 1953 — *Mãe e filha*, de Alfredo Mesquita. Dir.: Alfredo Mesquita.
O dia seguinte, de Luís Francisco Rebelo. Dir.: Luís de Lima.
- 1954 — *Escola de viúvas*, de Jean Cocteau. Dir.: Alfredo Mesquita.
- 1955 — *Um capricho*, de Alfred de Musset. Dir.: Gianni Ratto.
- 1956 — *Havia recepção no castelo*, de Jean Tardieu. Dir.: Cândida Teixeira.
Um gesto por outro, de Jean Tardieu. Dir.: Odlavas Messias Petti.
Desejos contidos, de Susan Glaspell e George Cram Cook. Dir.: Nélon Xavier.
A jarra vazia, de Bárbara Parker. Dir.: Sara Perissinotto.
Noite divertida, de Alfred Gehri. Dir.: Sara Perissinotto.
Propriedade interdita, de Tennessee William. Dir.: Carlos Van Schmidt.
O bule de prata, de Lúcia C. Mello. Dir.: Nadyr Cesarino.
O casamento, de Ruthinéa Wilches. Dir.: Ruthinéa Wilches.
Como você quiser, de Mário Lago e José Wanderley.
- 1957 — *Pela janela*, de Georges Feydeau. Dir.: Maria José Campos Lima.
Em casa de La Fontaine, de Sacha Guitry. Dir.: Orlando Duarte.
A procura do direito, de Bertolt Brecht. Dir.: Nélon Xavier.
Ariana, minha irmã, de Bertolt Brecht. Dir.: Cecília Carneiro.
O guarda do túmulo, de F. Kafka. Dir.: Samuel Penido.
Se os homens jogassem cartas como as mulheres, de Geroge S. Kaufman. Dir.: Francisco Cuoco.

- Enganado, espancado e satisfeito*, de A. Casona. Dir.: Mílton Baccarelli.
Ladrão roubado, de Antônio Carlos R. da Fonseca. Dir.: Antônio Carlos R. da Fonseca.
A farsa do mestre Pathelin. Dir.: Paulo Paturalsky.
Quarto escuro, de Tennessee Williams. Dir.: Carlos Von Schmidt.
Noite horrenda, de Nancy Smith. Dir.: Odavlas Messias Petti.
As azeitonas, de Lope de Rueda. Dir.: Haydée Bittencourt.
O importante é a peça, de H. Simpson e M. Havey. Dir.: Haydée Bittencourt.
Os cegos, de Michel de Ghelderode. Dir.: Cândida Teixeira.
Já fomos assim, de Arthur Adamov. Dir.: Cândida Teixeira.
Os da mesa 10, de Oswaldo Dragun. Dir.: Alberto D'Aversa.
O menino de Moony, de Tennessee Williams. Dir.: Alberto D'Aversa.
Prólogo para uma tragédia moderna, de Ugo Betti. Dir.: Alberto D'Aversa.
- 1958** — *Conversação sinfoneta*, de Jean Tardieu. Dir.: Cândida Teixeira.
Retrato de uma Madona, de Tennessee Williams. Dir.: Dorothy Leirner.
O telescópio, de Jorge Andrade. Dir.: Cândida Teixeira.
Os enganos, de Lope de Rueda. Dir.: Sara Perissinotto.
Auto da barca do inferno, de Gil Vicente. Dir.: Milton Baccarelli.
- 1959** — *O artigo 330*, de Georges Courteline. Dir.: Assumpta Perez.
O tamborim de veludo, n.º do séc. XV. Dir.: Lúcia Mello.
O salão de automóvel, de Eugène Ionesco. Dir.: Sérgio Albertini.
Abandonada, de Max Maurey. Dir.: Milton Baccarelli.
Esquina cor de cinza, de Antônio R. de Marco. Dir.: César Romanelli.
Os dois padeiros, de Bertolt Brecht. Dir.: Odavlas Petti.
Os cegos, de Michel de Ghelderode. Dir.: Aristógiton Piovesan.
Maroquinhas Fru-Fru recebe uma serenata, de Maria Clara Machado. Dir.: João Cândido G. de Barros.
O dever do médico, de Luigi Pirandello. Dir.: Luiz Nagib Amary.
Já fomos assim, de Arthur Adamov. Dir.: Cândida Teixeira.
Upa senhor Dão, de Michel de Ghelderode. Dir.: Alfredo Mesquita.
Recital García Lorca. Dir.: Maria José de Carvalho e Aída Slon.
Lituânia, de Rupert Brook. Dir.: Alberto D'Aversa.
As preciosas ridículas, de Molière. Dir.: Milton Baccarelli.
- 1960** — *A casa à beira do lago*, de Hugh Mills. Dir.: Alfredo Mesquita.
Missa do galo. Adapt. de Machado de Assis por Maria Lysia C. de Araújo. Dir.: Alberto D'Aversa.
A culpa de ser homem, de Wolfgang Altendorf. Dir.: Alberto D'Aversa.
Cavalgada para o mar, de J. M. Synge. Dir.: Cândida Teixeira.
O cigano, de Martins Pena. Dir.: Alfredo Mesquita.
Alô, alô... (uma 'ionescada') de M. Lysia de Araújo. Dir.: Ilka Zanotto.

- 1961 – *No lugar marcado pela cruz*, de Eugene O'Neill. Dir.: Paulo Mendonça.
Óleo, de Eugene O'Neill. Dir.: Alberto D'Aversa.
Rumo a Cardiff, de Eugene O'Neill. Dir.: Alberto D'Aversa.
O defunto, de René Obaldia. Dir.: Alfredo Mesquita.
O baleiro, de Anna Bonnacci. Dir.: Alfredo Mesquita.
Oswaldo e Zenaide, de Jean Tardieu. Dir.: Cândida Teixeira.
Pic-nic no front, de Arrabal. Dir.: Silnei Siqueira.
Jornada de Gotr e Gam ao redor da fonte de Spur, de Edgard G. Aranha. Dir.: Edgard G. Aranha.
O testamento do cangaceiro, de Francisco de Assis. Dir.: Silnei Siqueira.
- 1962 – *Turismo em si bemol*, de Edgard Gurgel Aranha. Dir.: Antônio Carlos Foz.
Nízia Figueira e sua criada. Adapt. do conto de Mário de Andrade, por Maria Rita Bordallo. Dir.: Carlos Eugênio Marcondes de Moura.
Um pedido de casamento, de Anton Tchekhov. Dir.: Luiz Nagib Amary e Aracy Balabanian.
O demorado adeus, de Tennessee Williams. Dir.: Cândida Teixeira.
- 1963 – *As mulheres confundidas*. Adapt. de Antônio Carlos Foz, de anônimo medieval. Dir.: Antônio Carlos Foz.
Lição de botânica, de Machado de Assis. Dir.: Rodrigo Santiago.
O tambor, n. japonês adaptado por Paul Arnold. Dir.: Cândida Teixeira.
Os caminhos de Deus, de Eudinyr Fraga. Dir.: Alfredo Mesquita.
- 1964 – *O leão*, de Amos Kenan. Dir.: Cândida Teixeira.
O funil, de Jacques Prévert. Dir.: Cândida Teixeira.
O prof. Taranne, de Arthur Adamov. Dir.: Paulo Villaça.
O luar pela janela, de Alfredo Mesquita. Dir.: Alfredo Mesquita.
- 1965 – *O protocolo*, de Machado de Assis. Dir.: Francisco Solano Carneiro da Cunha.
Os três médicos, de Martins Pena. Dir.: Maria José de Carvalho.
O reencontro, de Arthur Adamov. Dir.: Celso Nunes.
O novo inquilino, de Eugène Ionesco. Dir.: Celso Nunes.
O manuscrito, de Moysés Baunstein. Dir.: Celso Nunes.
O ciúme de Barbouillé, de Molière. Dir.: Maria José de Carvalho.
A farsa dos tagarelas, de Cervantes. Dir.: Maria José de Carvalho.
A falecida, de Néelson Rodrigues. Dir.: Antunes Filho.
- 1966 – *O cântico dos cânticos*, de Jamil A. Haddad. Dir.: Dionísio Amadi.
A casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca. Dir.: Alfredo Mesquita.

O novo Othello, de Joaquim Manoel de Macedo. Dir.: Maria José de Carvalho.

A roca de Barberina, de Alfred de Musset. Dir.: Maria José de Carvalho.

A guerra do Cansa Cavallo, de Osman Lins. Dir.: Maria José de Carvalho.

- 1967 — *Joana D'Arc entre as chamas*, de Paul Claudel. Dir.: Cláudio Lucchesi.
Os fuzis da Sra. Carrar, de Bertolt Brecht. Dir.: Dilma de Mello.
Cenas de teatro clássico. Dir.: Mylène Pacheco.
Exercícios de mímica abstrata. Dir.: Cândida Teixeira.

- 1968 — *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre. Dir.: Paulo Hesse.
Viagem que fazem Darro e o Genil até o mar, de Renata Pallottini.
Dir.: João Luiz de Oliveira.
O defunto, de René Obaldia. Dir.: Silnei Siqueira.

Espetáculo especial:

Momentos do teatro ocidental. Cenas de Ésquilo, Gil Vicente, Shakespeare, Antônio Ferreira, Racine, Gonçalves Dias, Martins Pena, García Lorca, Pirandello, Jean Cocteau, Ionesco, Brecht e Jorge Andrade. Prod.: Yara Amaral e Paulo Villaça. Assist. dir.: Paulo Villaça. Coordenação: Yara Amaral. Fig.: Clóvis Graciano, Maria Bonomi e Flávio Império. Execução fig.: Guido Maroni e Maria Parra. Máscaras, adornos e acessórios: Guido Maroni. Ilumin.: Benedito Silva e Ibsen Wilde. Fotos.: Fredi Kleemann. Coordenador da *tournee*: João Rios. Dir.: Maria José de Carvalho.

Intérpretes: Rodrigo Santiago, Luís Serra, Paulo Villaça, Afonso Gentil, José Cunha, Gil Pereira, Benedito Silva, Roberto Conforti, Tereza de Almeida, Blandina Bibas, Creusa Carvalho.

Este espetáculo foi montado especialmente para a Comissão Estadual de Teatro, da Secretaria de Estado dos Negócios do Governo, dentro do programa de **Popularização do Teatro**. Foi levado nos fins da semana nas seguintes cidades: Campinas, Rio Claro, Piracicaba, São Carlos, Araraquara, Franca, Ribeirão Preto, Rio Preto, Barretos, Santos, Santo André, São José dos Campos, Taubaté, Botucatu, Bauru, Marília e Garça.

Em São Paulo foi levado no Teatro Maria Della Costa em 28 de setembro de 1964.

Referências bibliográficas

Livros:

DHOMME, Sylvain. *La mise-en-scène d'Antoine à Brecht*. Paris, Fernand Nathan, 1959.

EAD – Escola de Arte Dramática de 1948 a 1968: Alfredo Mesquita. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Padre Anchieta, 1985. (Catálogo ilustrado contendo artigos de vários autores.)

JACOBBI, Ruggero. *A expressão dramática*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/INL, 1956.

_____. *Teatro in Brasile*. Bolonha, Cappelli, 1961.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1962.

MESQUITA, Alfredo. *Notas para a história do teatro em São Paulo*. São Paulo, *Revista dos Tribunais*, 1975.

_____. *Depoimento*. In: *Depoimentos II*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/DAC/Funarte/Serviço Nacional de Teatro, 1977.

OLIVEIRA, Juca de. *Depoimento*. In: Khoury, Simon. *Atrás da máscara*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. v. 1.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Martins, 1956.

_____. *Teatro em progresso*. São Paulo, Martins, 1964.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1988.

Teses:

SILVA, Armando Sérgio da. *A EAD do Dr. Alfredo: Uma oficina de atores*. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1987 (Tese de doutoramento em Artes).

Periódicos:

Artigos sobre a EAD:

ANTÔNIO CÂNDIDO. A Escola de Arte Dramática. *O Estado de S. Paulo*, 24 nov. 1956.

A ASSINATURA do Convênio entre o Estado e a EAD. *O Estado de S. Paulo*, 19 maio 1959.

BARROS BELLA, J.J. de. Escola de Arte Dramática de São Paulo: 12 anos de funcionamento. *Folha de S. Paulo*, 7 fev. 1960.

_____. Frei Luís de Sousa, de Garrett, na EAD. *Folha de S. Paulo*, 27 ago. 1960.

BRENDAN Behan apresentado ao público paulista. *O Estado de S. Paulo*, 24 set. 1964.

A CENSURA e o Teatro. *O Estado de S. Paulo*, 21 set. 1958.

COMEMORA hoje a EAD seu 13º aniversário. *O Estado de S. Paulo*, 2 jun. 1961.

CRIAÇÃO do Museu de Cenografia na Escola de Teatro. *O Estado de S. Paulo*, 17 jun. 1964.

DESOCUPADAS ontem as casas em que se instalará a EAD. *O Estado de S. Paulo*, 8 jul. 1960.

DUAS instituições que honram São Paulo, Artes de 30 dias. *Anhembi*, São Paulo, 21 (92) jul. 1958.

DWEK, Tuna. Teatro: uma paixão viva. *Revista Mens Sana*, São Paulo, 1 nov. 1958.

A EAD apresenta Shakespeare hoje à noite. *O Estado de S. Paulo*, 14 dez. 1968.

ENCERROU-SE ontem o ano letivo da EAD. *O Estado de S. Paulo*, 14 dez. 1962.

A ESCOLA de Arte Dramática de São Paulo na Bahia. *O Estado de S. Paulo*, 2 jul. 1950.

ESCOLA de Arte Dramática. *O Tempo*, São Paulo, 23 out. 1955.

ESCOLA de Arte Dramática: dez anos. Artes de 30 dias. *Anhembi*, São Paulo, 31 (91) jun. 1958.

A Comédie Française e a Escola de Arte Dramática de São Paulo. *Anhembi*, 25 (104), jul. 1959.

ESCOLA de Arte Dramática prepara-se para mudar. *Palco + Platéia*, São Paulo, (13), 1972.

A ESCOLA de Teatro ensaia a peça História do Zoológico. *O Estado de S. Paulo*, 18 fev. 1962.

ESCOLA de Teatro: próximo o colapso. *O Estado de S. Paulo*, 19 maio 1967.

A ESTRÉIA desta noite. *O Estado de S. Paulo*, 19 abr. 1950.

FESTEJA DEZESSEIS anos a Escola de Arte Dramática. *O Estado de S. Paulo*, 3 maio 1964.

GARCIA, Clóvis. A Escola de Arte Dramática. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1952.

_____ . A Cia. da Escola de Arte Dramática. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1952.

_____ . Escola de Arte Dramática (I). *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1954.

_____ . Escola de Arte Dramática (II). *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1954.

GERASOLI, Luiz. Arte Dramática em São Paulo. *Diário de S. Paulo*, 5 jul. 1963.

INCORPORADA à USP a Escola de Teatro. *O Estado de S. Paulo*, 25 dez. 1966.

INICIADAS as temporadas do Teatro do Comerciário. *A Gazeta*, São Paulo, 6 fev. 1962.

JACOBBI, Ruggero. A Escola de Arte Dramática. *Folha da Noite*, São Paulo, 27 maio 1952.

MAGALDI, Sábato. Décimo aniversário da EAD. *O Estado de S. Paulo*, 7 jun. 1958. (Suplemento Literário).

_____. Escola de Arte Dramática. *O Estado de S. Paulo*, 2 jul. 1966. (Suplemento Literário).

_____ & VARGAS, Maria Thereza. Cem anos de Teatro em São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, 10 jan. 1976. Suplemento do Centenário (55) : 6.

MATEOS, Geraldo. Arte dramática. *Rio*, Rio de Janeiro (195/196): 128-129, set/out. 1955 (Número dedicado a São Paulo).

MENDONÇA, Paulo. Atuais. Teatro de 30 dias. *Anhembi*, São Paulo, 20 (59), out. 1959.

MESQUITA, Alfredo. Uma Escola de Arte Dramática em São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, 27 abr. 1948, 8 maio, 1948.

NOVOS atores nascem hoje para o teatro. *Diário da Noite*, São Paulo, 6 dez. 1968.

PACHECO, Mattos. Ronda. *Diário da Noite*, São Paulo, 25 abr. 1950.

ESPERANDO Godot no TBC pelos alunos da EAD. *Diário da Noite*, São Paulo, 31 ago. 1955.

PIONEIRA no Brasil. Escola de Arte Dramática de São Paulo. *A Gazeta*, São Paulo, 20 jul. 1962.

POETISA em duas peças em cartaz. *O Estado de S. Paulo*, 10 dez. 1968.

O PROFESSOR estrangeiro. *O Estado de S. Paulo*, 15 mar. 1953.

SITUAÇÃO dramática em Escola de Teatro. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 fev. 1966.

TEATRO Brasileiro de Comédia e Escola de Arte Dramática. Artes dos 30 dias. *Anhembi*, São Paulo, 31 (93) ago. 1958.

TEATRO do Comerciário. *O Estado de S. Paulo*, 6 fev. 1952.

TEATRO de Arena. *O Estado de S. Paulo*, 19 mar. 1954.

O TEATRO e a Prefeitura. *O Estado de S. Paulo*, 7 jul. 1960.

TRINTA e um novos alunos admitidos na EAD. *O Estado de S. Paulo*, 24 fev. 1968.

ZANINI, Ivo. Pela primeira vez no Brasil vai ser levado à cena um mimodrama. *O Tempo*, São Paulo, 3 nov. 1953.

ZANOTTO, Ilka M. A Escola de Arte Dramática, o esforço de um homem. *O Estado de S. Paulo*, 28 abr. 1973.

Críticas:

ABRAMO, Athos. Esperando Godot. *O Tempo*. São Paulo, 15 set. 1955.

ANDRADE, Horácio Esperando Godot no TBC. *Diário Popular*, São Paulo, 8 set. 1955.

ATUAIS (Esperando Godot). *Anhembi*, São Paulo, 20 (59), out. 1955.

DONA ROSITA. Teatro de 30 dias. *Anhembi*, São Paulo, 19 (57) ago. 1955.

O ESCRITURÁRIO. Teatro de 30 dias. *Anhembi*, São Paulo, 13 (37), dez. 1953.

EXAMES na Escola de Arte Dramática. Teatro de 30 dias. *Anhembi*, São Paulo, 5 (14), jan. 1952.

EXAMES na Escola de Arte Dramática. Teatro de 30 dias. *Anhembi*, São Paulo, 9 (27), fev. 1953.

EXAMES na Escola de Arte Dramática. Teatro de 30 dias. *Anhembi*, São Paulo, 13 (38), jan. 1954.

FARO, Fernando. *O malandro (Liliom)*. *Jornal de S. Paulo*, 30 abr. 1950.

FESTIVAL Martins Pena. Teatro de 30 dias. *Anhembi*, São Paulo, 14 (42) maio 1954.

NOTICIÁRIO. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1951.

A Escola de Arte Dramática. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1952.

_____. Retrospecto de 1951 (I), *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1952.

GARCIA, Clóvis. A Cia. da Escola de Arte Dramática. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1952.

_____. À margem da vida. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1952.

- _____ . Mr. Bob'le. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1952.
- _____ . O Escriturário. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1953.
- _____ . Escola de Arte Dramática (I). *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1954.
- _____ . Escola de Arte Dramática (II). *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1954.
- _____ . Festival Martins Pena. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 15 maio 1954.
- _____ . D. Rosita. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1954.
- _____ . A descoberta do Novo Mundo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1955.
- _____ . Os exames da EAD. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1955.
- _____ . Esperando Godot. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 17 set. 1955.
- _____ . Os exames da Escola de Arte Dramática de São Paulo, *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1956.
- _____ . Duas peças pela EAD. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1956.
- _____ . Os exames da EAD. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1957.
- GIOVANNINI, Luiz. Labiche, Pirandello e Molière no Cultura Artística. *Diário da Noite*. São Paulo, fev. 1952.
- JACOBBI, Ruggero. Esperando Godot. *Folha da Noite*, São Paulo, 20, 21 jul. 1955.
- MENDONÇA, Paulo. Molière pela EAD. *Folha de S. Paulo*, 28 jan. 1968.
- MIRANDA, Nicanor. *Liliom*. *Diário de S. Paulo*, 28 abr. 1950.
- _____ . Esperando Godot. *Diário de S. Paulo*, 10, 11 e 13 set. 1955.
- O.C, *O malandro*. *Correio Paulistano*, 23 abr. 1950.
- O.N, *Liliom* pela Escola de Arte Dramática. *A Gazeta*, São Paulo, 26 abr. 1950.
- OLIVEIRA RIBEIRO, Neto. Nízia Figueira, sua criada. *Folha de S. Paulo*, 12 dez. 1962.

PACHECO, Mattos. Esperando Godot. *Diário da Noite*, São Paulo, 8 set. 1955.

PILLA, Flávio. Esperando Godot. *Última Hora*, São Paulo, 13 set. 1955.

PRADO, Décio de Almeida. Dias felizes. *O Estado de S. Paulo*, 3,7 e 13 maio 1950.

_____. A exceção e a regra. *O Estado de S. Paulo*, 28 out. 1951.

PRADO, Décio de Almeida. Heffeman. *O Estado de S. Paulo*, 14 set. 1952.

_____. Seu Bob'le. *O Estado de S. Paulo*, 2 dez. 1952.

"Seu Bob'le". *Anhembi*, São Paulo, 9 (25), dez. 1952.

SILVEIRA, Miroel. Esperando Godot. *Folha da Manhã*, São Paulo, 24 set. 1955.

TEATRO de Arena no Clube Israelita — Escola de Arte Dramática. *Anhembi*, São Paulo, 4 (12-13), nov. 1951.

UBU REI. Artes de 30 dias. *Anhembi*, São Paulo, 33 (97), dez. 1958.

UM RAPAZ APRESSADO. (Um imbecil, O casamento forçado). *Anhembi*, São Paulo, 6 (16), mar. 1952.

V.A. A lenda de *Liliom*. *Folha da Manhã*, São Paulo, 22 abr. 1950.

Programas:

CELI, Adolfo. *A Escola de Arte Dramática de S. Paulo na noite de São João*. Arsênico e Alfazema. São Paulo, Teatro Brasileiro de Comédia, 1949.

GALVÃO, Patrícia. O anúncio feito a Maria. Santos, Associação dos Universitários Santistas, 1955.

MESQUITA, Alfredo. *Escola de Arte Dramática de São Paulo*. Arsênico e Alfazema. São Paulo, Teatro Brasileiro de Comédia, nº 3, ago. 1949.

NOTAS SOBRE OS PROGRAMAS APRESENTADOS — *O veredicto/Somos todos do jardim da infância*. São Paulo, Teatro Itália, 1967.

UBU REI. Santos, Teatro Independência, 1958.

Catálogos:

EAD – Alfredo Mesquita/48-68. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Padre Anchieta, 1985. (Catálogo ilustrado contendo artigos de vários autores.)

Ainda sobre Alfredo Mesquita e a EAD, consultar:

MESQUITA, Alfredo. A última homenagem ao homem que fez da vida uma expressão de arte. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 25 nov. 1986.

ANTÔNIO CÂNDIDO. Alfredo e nós. *O Estado de S. Paulo*, 13 dez. 1986. *Cultura* (339):4.

ENGER, Jaqueline. As marcas deixadas pelo Dr. Alfredo, homem de teatro. *O Estado de S. Paulo*, 22 nov. 1987. (Caderno 2.)

FAGUNDES TELLES, Lygia, Heffeman, não me abandone! *O Estado de S. Paulo*, 14 dez. 1986. (Caderno 2.)

GUZIK, Alberto. Com a EAD, a formação de grandes atores. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 24 nov. 1986.

LEMBRANÇAS que ficam. *O Estado de S. Paulo*, 25 nov. 1986. Depoimentos: Geraldo Mateos, Néelson Xavier, Aracy Balabanian, Ney Latorraca, Juca de Oliveira, Irene Ravache, Dina Sfat, Décio de Almeida Prado, Cleyde Yáconis, Flávio Rangel, Antônio Cândido, Zé Celso.

MENDONÇA, Paulo. O teatro segundo Alfredo Mesquita. *Folha de S. Paulo*, 4 dez. 1986.

A MORTE de Alfredo Mesquita. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24 nov. 1986.

MOSTAÇO, Edécio. Morrem Sadi Cabral e Alfredo Mesquita. *Folha de S. Paulo*, 24 nov. 1986. (Ilustrada.)

PRADO, Décio de Almeida. Os vários Alfredo. *O Estado de S. Paulo*, 13 dez. 1986. *Cultura* (339):5.

RANGEL, Flávio. Alfredo Mesquita. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 dez. 1986.

SCALZO, Nilo. Referência obrigatória. *O Estado de S. Paulo*, 25 nov. 1986.

THOMPSON, Cecília. Um adeus para dois amigos. In Recado. *O Estado de S. Paulo*, 27 nov. 1986 (Caderno 2.)

ZANOTTO, Iika M. Morre Alfredo Mesquita, um pioneiro do teatro. *O Estado de S. Paulo*, 25 nov. 1986.

ZUCCOLOTTO, Alfredo. Os contos paulistas. *O Estado de S. Paulo*, 13 dez. 1986. *Cultura* (339):15.



Dias felizes, de Claude-André Puget. Dir. de A. Mesquita, 1950. Na foto: Marcos Jourdan, Monah Delacy, Armando Pascoal, Maria Lúcia, Celeste Jardim, Léo Villar. Foto: Fredi Kleeman / Arq. EAD.



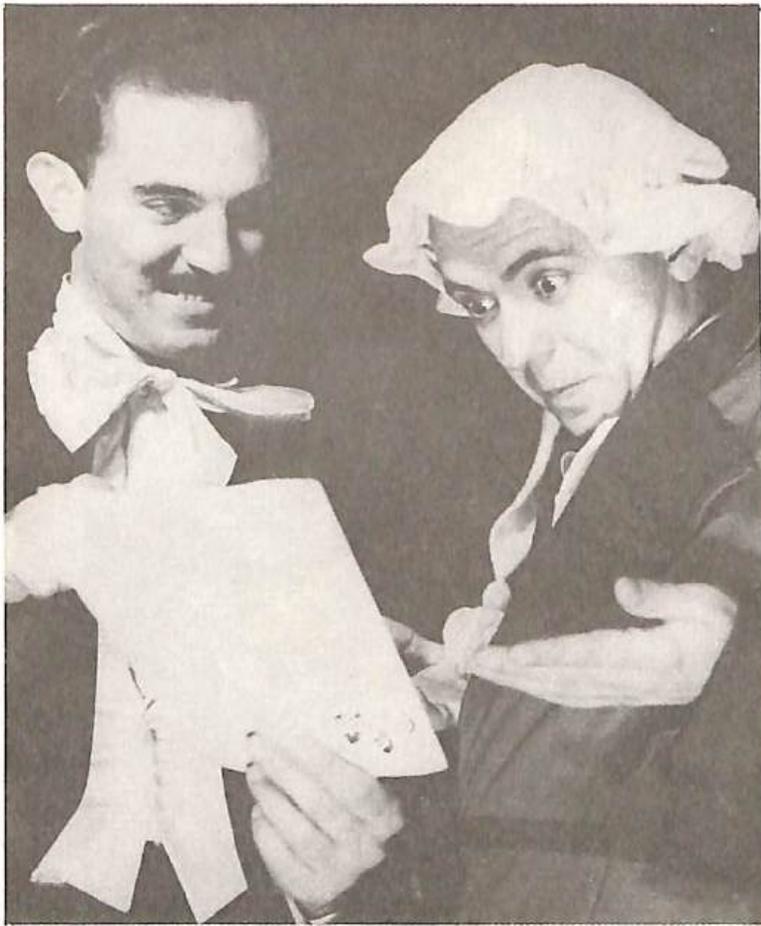
Liliom (O malandro), de Ferenc Molnár. Dir. de A. Mesquita, 1950. Na foto: Monah Delcacy, José Renato e Celeste Jardim. Foto: Fredi Kleeman / Arq. Multimeios - CCSP.



O casamento forçado, de Molière. Dir., cenogr. e fig.: A. Mesquita, 1950. Arq. Multimeios - CCSP.



Palavras trocadas, de Alfredo Mesquita. Direção do autor, 1951. Na foto: Rosires Rodrigues, Dina Lisboa, Duflío de Fabricius, Monah Delacy. Foto: Armando Pascoal / Arq. Odilon Nogueira.



Um rapaz apressado, de Eugène Labiche. Dir. de A. Mesquita, 1951. Na foto: H. H. de Carli e Sérgio Hingst. Arq. EAD.



O viajante sem bagagem, de Jean Anouilh. Dir. de A. Mesquita, 1953. Na foto: J. H. de Carli, Maria do Carmo Bauer e Floramy Pinheiro. Arq. EAD.



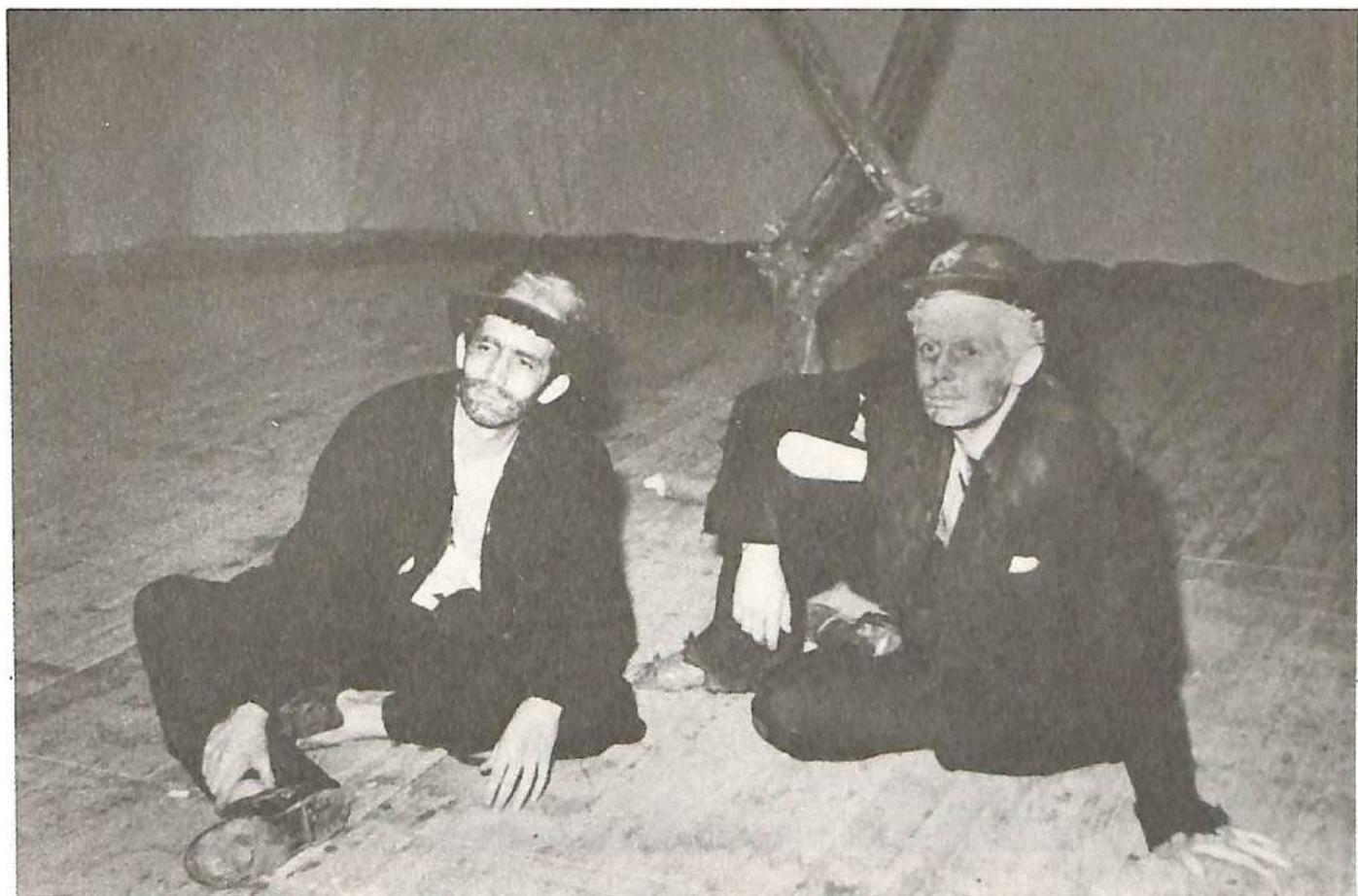
Uma mulher engaiolada, de P. S. Langlin. Dir. de Emílio Fontana, 1954. Na foto: E. Fontana e Maria do Carmo Bauer. Arq. EAD / Multimeios - CCSP.



O diletante, de Martins Pena. Dir. de A. Mesquita. Festival Martins Pena, 1954. Na foto: Gustavo Pinheiro, Jorge Andrade e Isaías Raw. Foto: Norberto Esteves / Arq. Gustavo Pinheiro / Arq. Multimeios - CCSP.



D. Rosita, a solteira, de García Lorca. Dir. de A. Mesquita, 1954. Na foto: Sara Perissinotto, Bertha Zemel e Thereza Cardoso. Arq. EAD.



Esperando Godot, de Samuel Beckett. Dir. de A. Mesquita, 1955. Luiz Eugênio Barcellos e Emanuelle Corinaldi. Arq. EAD.



As três irmãs, de A. Tchekhov. Dir. de A. Mesquita, 1956. Na foto: Cândida Teixeira, Glória Sampaio e Cecília Carneiro. Arq. EAD.



Jacques ou a submissão, de Eugène Ionesco. Dir. de Gianni Ratto, 1956. Na foto: Francisco Martins, Míriam Mehler, Sérgio Albertini, Maria José Campos Lima e Cecília Carneiro. Arq. Alfredo Mesquita.



Os apaixonados pueris, de F. Crommelinck. Dir. de A. Mesquita, 1957. Na foto: Néilson Xavier. Arq. EAD.



O Teatro Cômico, de Carlo Goldoni. Dir. de Olga Navarro, 1958. Na foto: Solano Faria, Lúcia Mello e Milton Bacca-relli. Foto: Galeão Coutinho / Arq. EAD.



A devoção à cruz, de Calderón de la Barca. Dir. de A. Mesquita, 1959. Na foto: Milton Baccarelli, Sérgio Albertini, Assumpta Perez, Odlavas Petti, J. J. Pompeo e J. H. de Carli. Foto: Herrera / Arq. Assumpta Perez.



A família do colecionador, de Carlo Goldoni. Dir. de A. Mesquita, 1959. Na foto: Milton Baccarelli e Rosana Casoli. Arq. EAD.



A tempestade, de Shakespeare. Dir. de A. Mesquita, 1960. Na foto: César Romanelli e Jane Hegenberg. Arq. EAD.



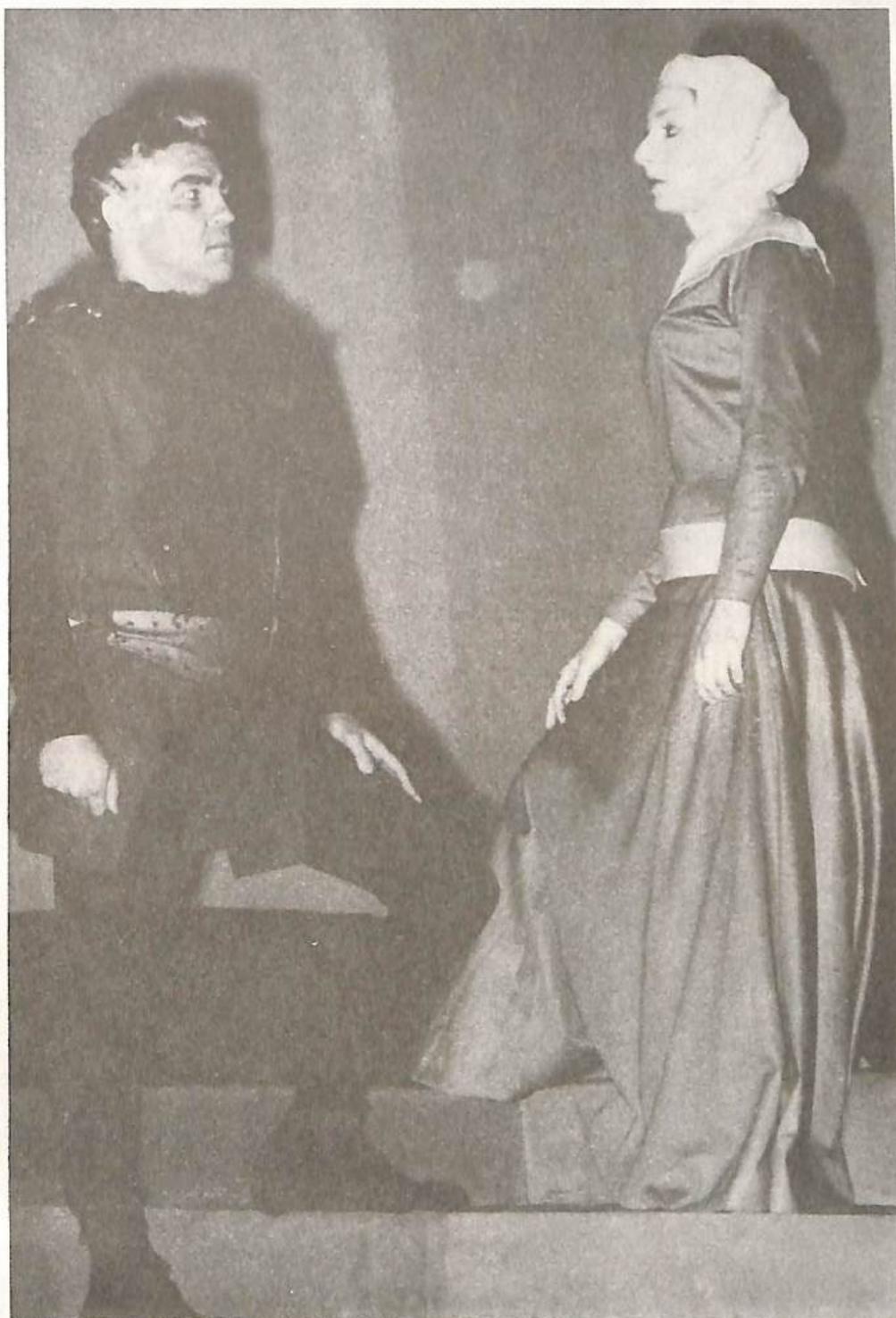
O cigano, de Martins Pena. Dir. de A. Mesquita, 1960. Na foto: Ricardo de Luca, Alice Barini, Aracy Balabanian e Mônica Pacheco e Chaves. Foto: Joaquim / Arq. EAD.



Bodas de sangue, de García Lorca. Dir. de A. Mesquita, 1961. Na foto: Míriam Muniz e Ilka Zanotto. Arq. Ilka Zanotto.



O castiçal, de Alfred de Musset. Dir. de A. Mesquita, 1961. Na foto: Silnei Siqueira e Ilka Zanotto. Foto: Y. Komatsu / Arq. Ilka Zanotto.



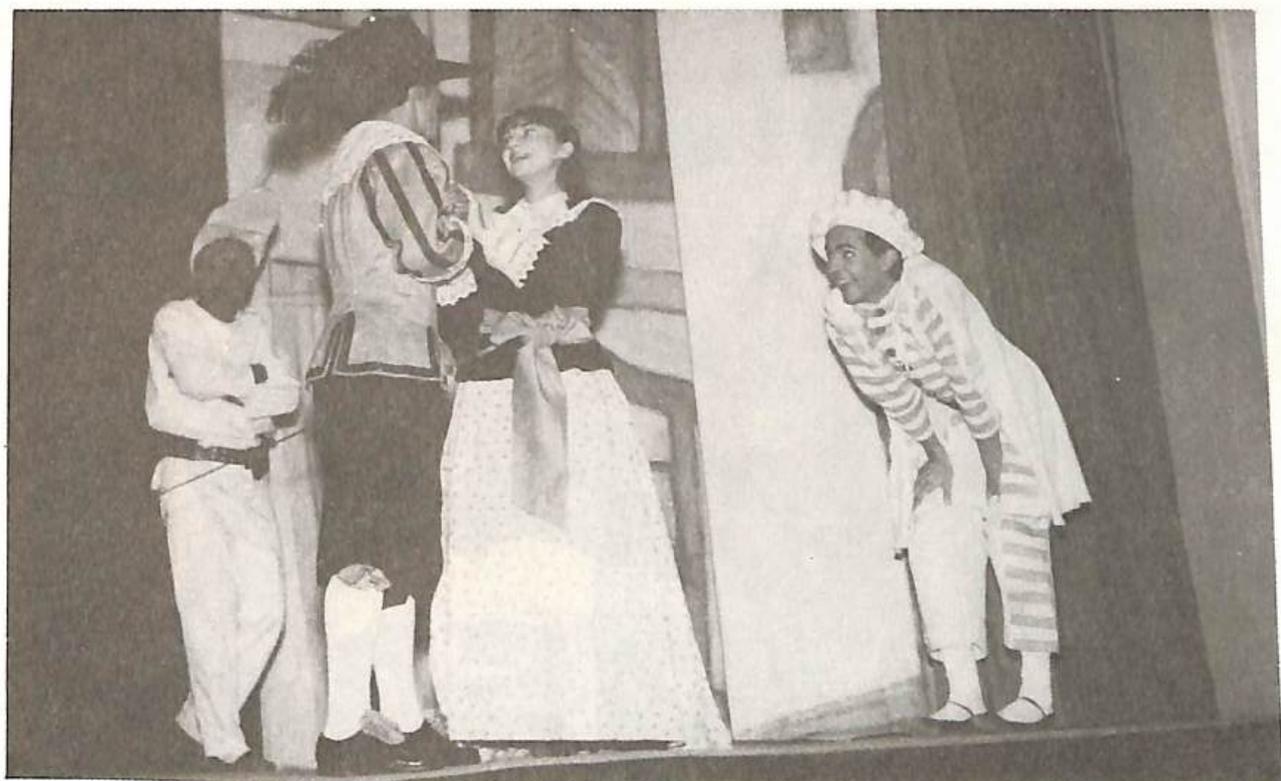
Macbeth, de Shakespeare. Dir. de A. Mesquita, 1961. Na foto: Paulo Mendonça e Aracy Balabanian. Arq. EAD.



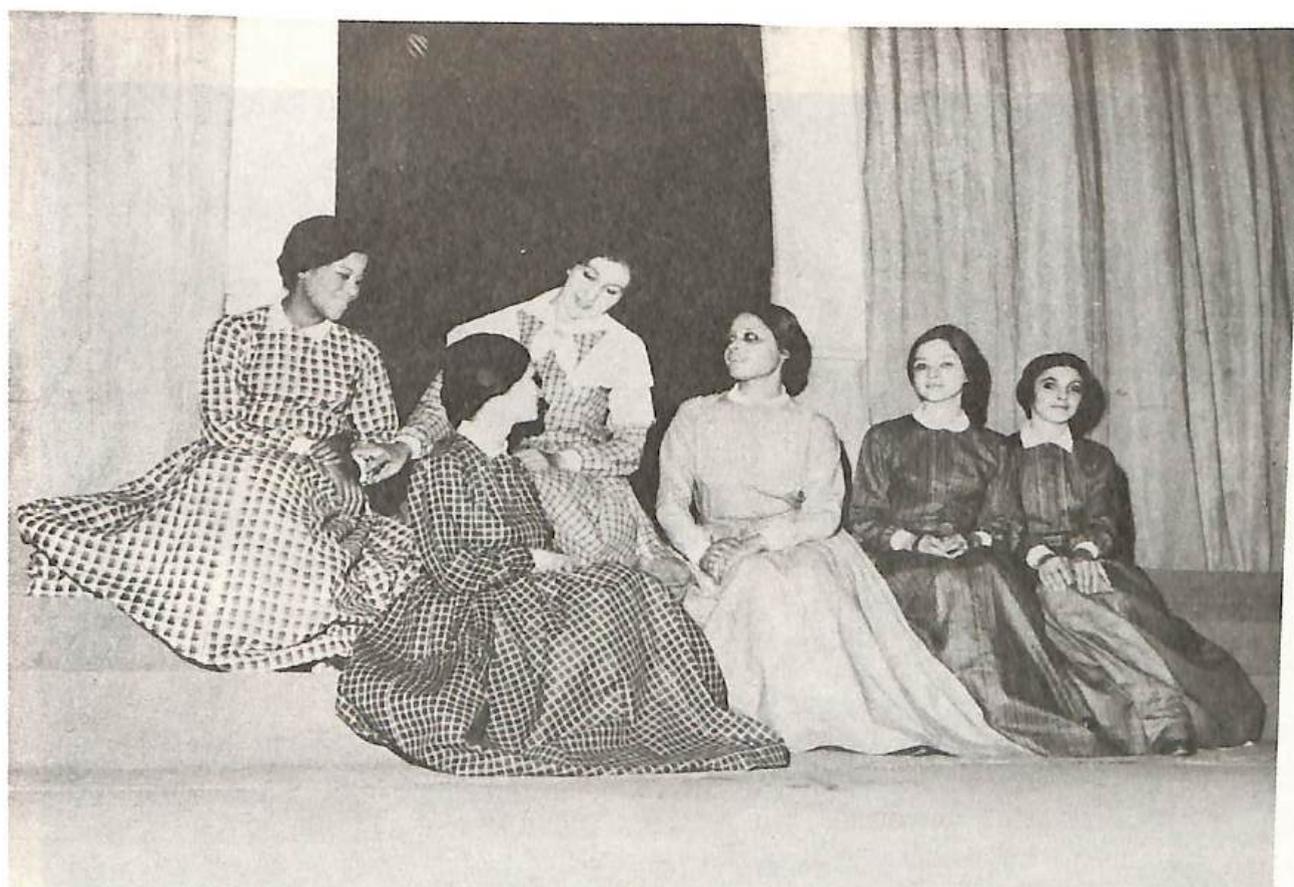
Os construtores do Império, de Bóris Vian. Dir. de A. Mesquita, 1963. Na foto: Eloy de Araújo, Cláudia Gennari e Vanya Santana. Arq. EAD.



O quarto, de Harold Pinter. Dir. de Desi Bogнар, 1963. Na foto: Yara Amaral e Roberto Conforti. Foto: Desi Bogнар / Arq. Multimeios - CCSP.



As artimanhas de Scapino, de Molière. Dir. de Maurice Vaneau, 1963. Na foto: Benedito Silva, Gil A. Pereira, Tereza de Almeida e Rodrigo Santiago. Arq. EAD.



Pedreira das almas, de Jorge Andrade. Dir. de A. Mesquita, 1963. Na foto: Ruth Motta, Cláudia Gennari, Lourdes de Moraes, Blandina Ribas, Tereza de Almeida e Yara Amaral. Arq. EAD.



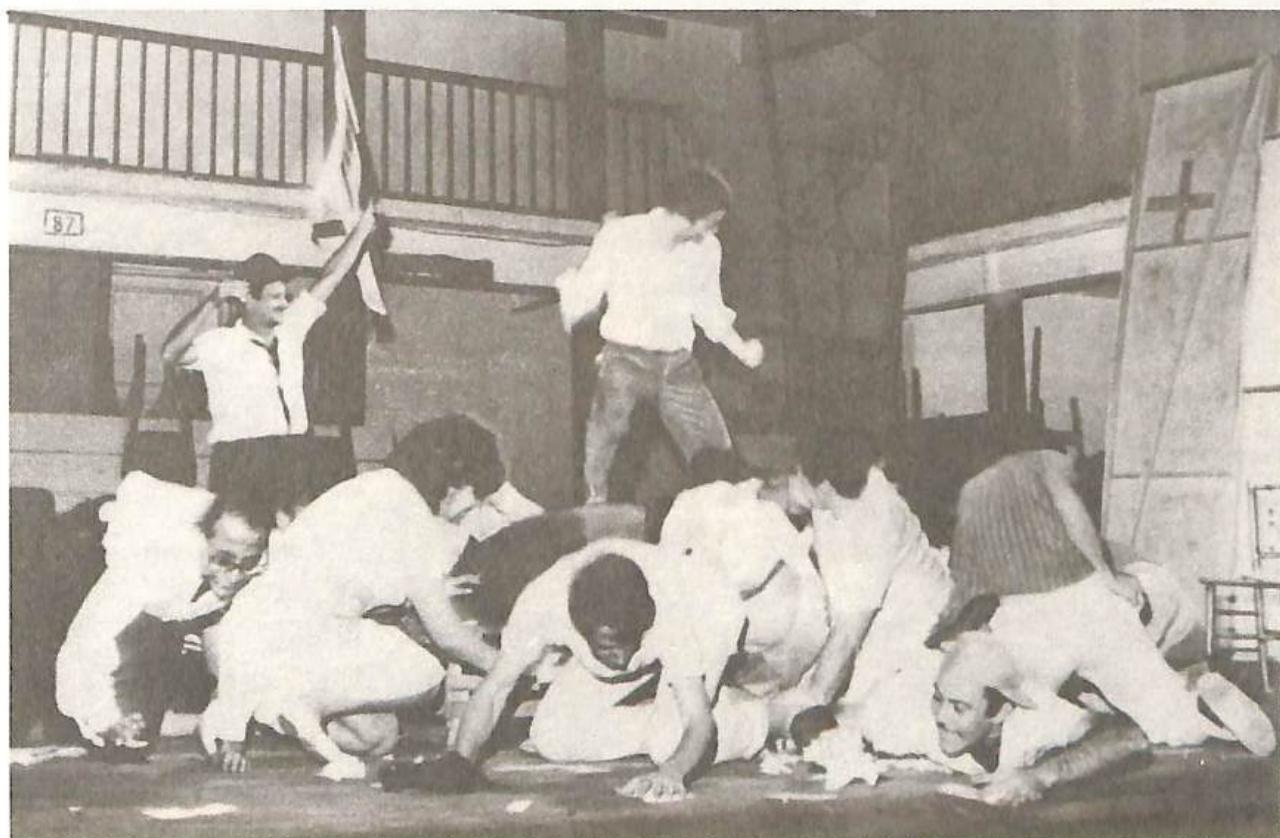
Quem tem farelos?, de Gil Vicente. Dir. de Maria José de Carvalho. Na foto: Aracy Souza e Neusa Chantal. Foto: Derly Marques / Arq. Multimeios - CCSP.



Lição de botânica, de Machado de Assis. Dir. de Rodrigo Santiago, 1963. Na foto: Yara Amaral, Luiz Serra, Blandina Bibas e Creusa Carvalho. Arq. Blandina Bibas.



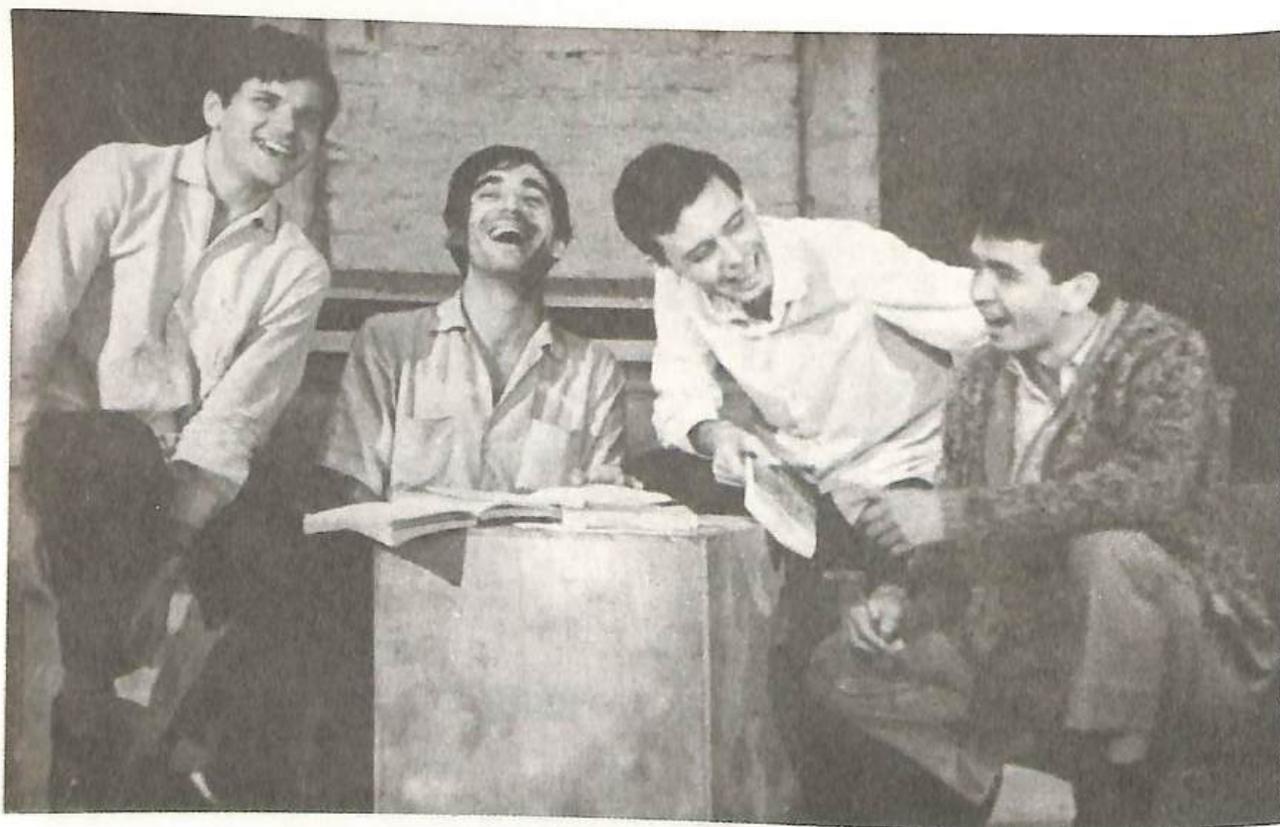
A falecida, de Néilson Rodrigues. Dir. de Antunes Filho, 1965. Na foto, em 1º plano: Alberto Guzik, Neusa Chantal, Aracy Souza e Luiz Carlos Arutim. Ao fundo: Thomaz Perri, Alexandre Dresler, Regina Braga e Cecília Maciel. Arq. EAD.



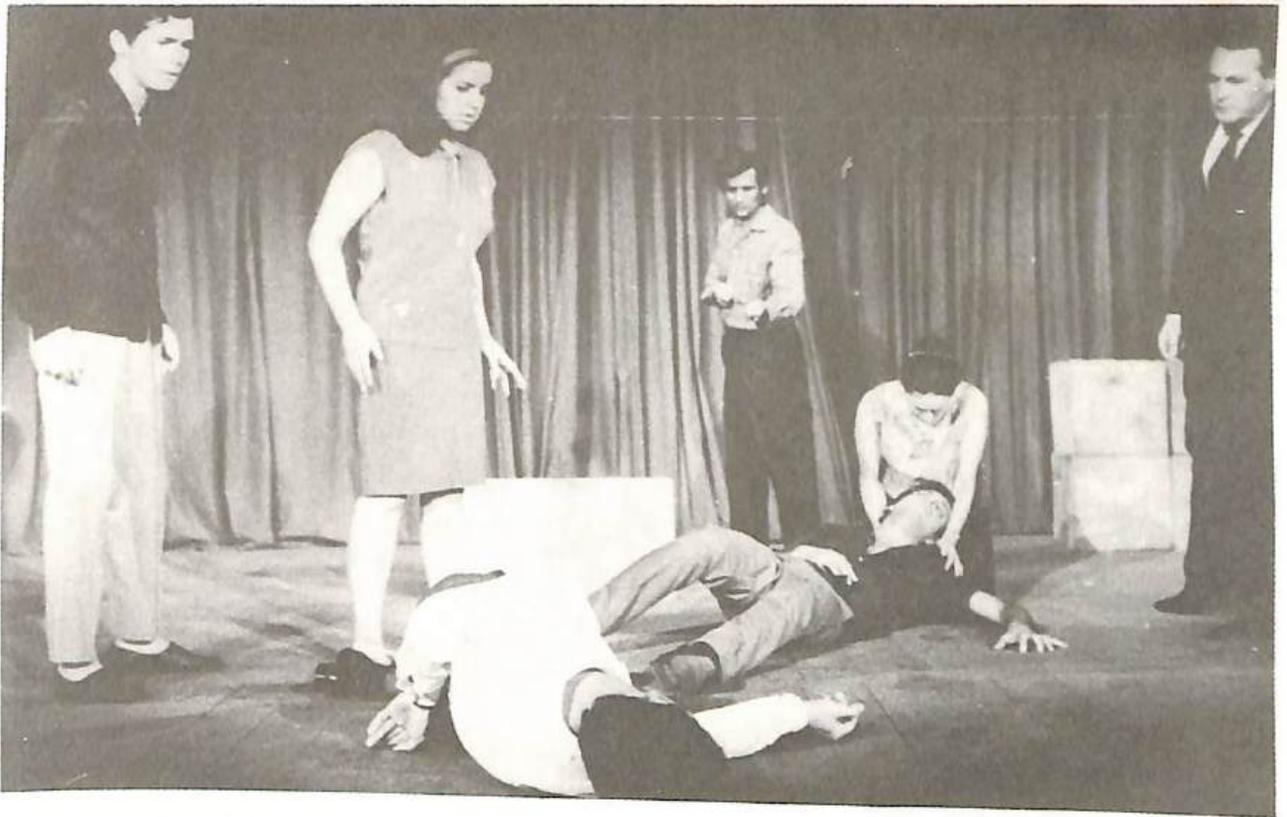
A falecida, de Néilson Rodrigues. Dir. de Antunes Filho, 1965. Foto: Arq. EAD.



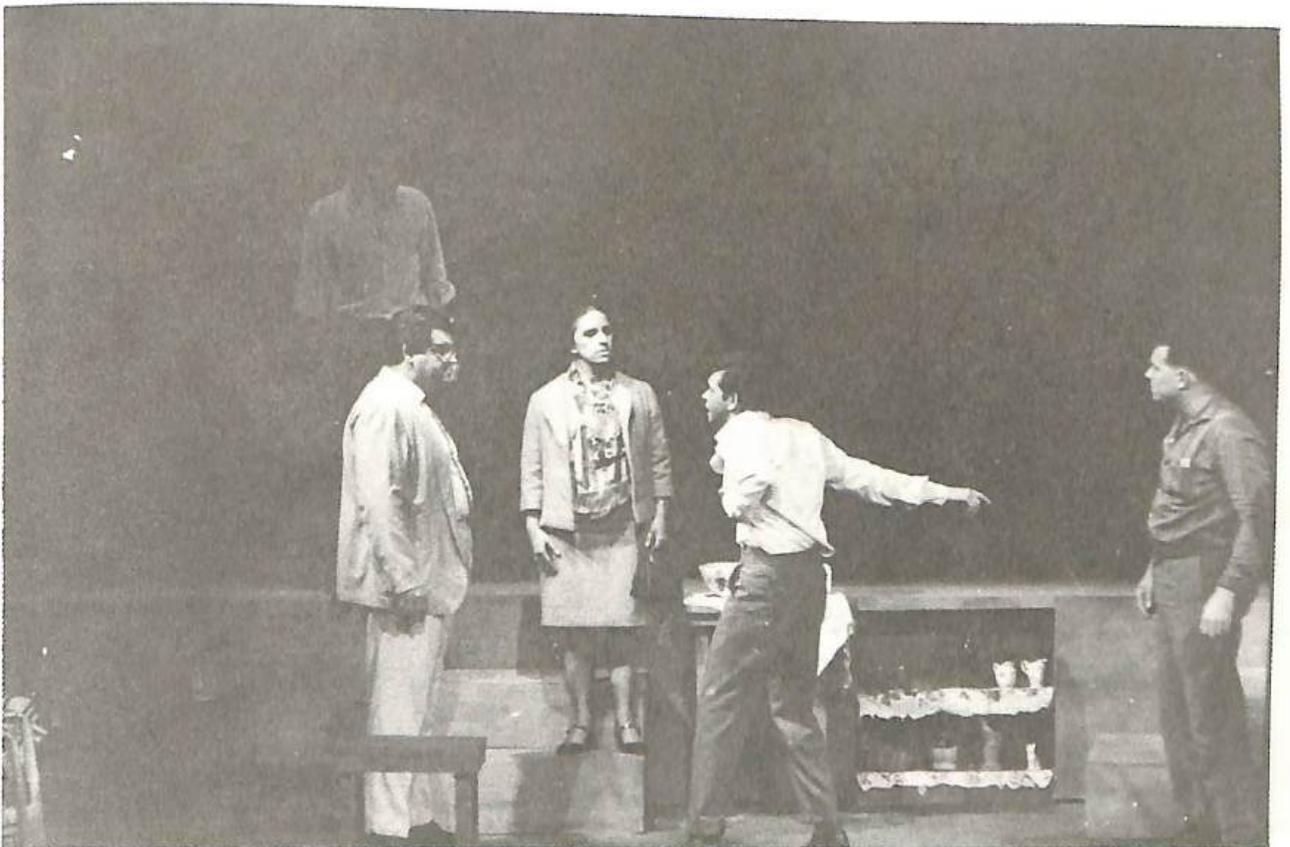
Na Vila de Vitória, de Anchieta. Dir. de A. Mesquita, 1965. Na foto: Zanoni Ferrite, Francisco Solano e Alberto Guzik. Arq. EAD.



Somos todos do jardim da infância, de Domingos de Oliveira. Dir. de Silnei Siqueira. Na foto: Julio César, Antônio Natal, Juan de Dios e Umberto Magnani. Arq. Alfredo Mesquita.



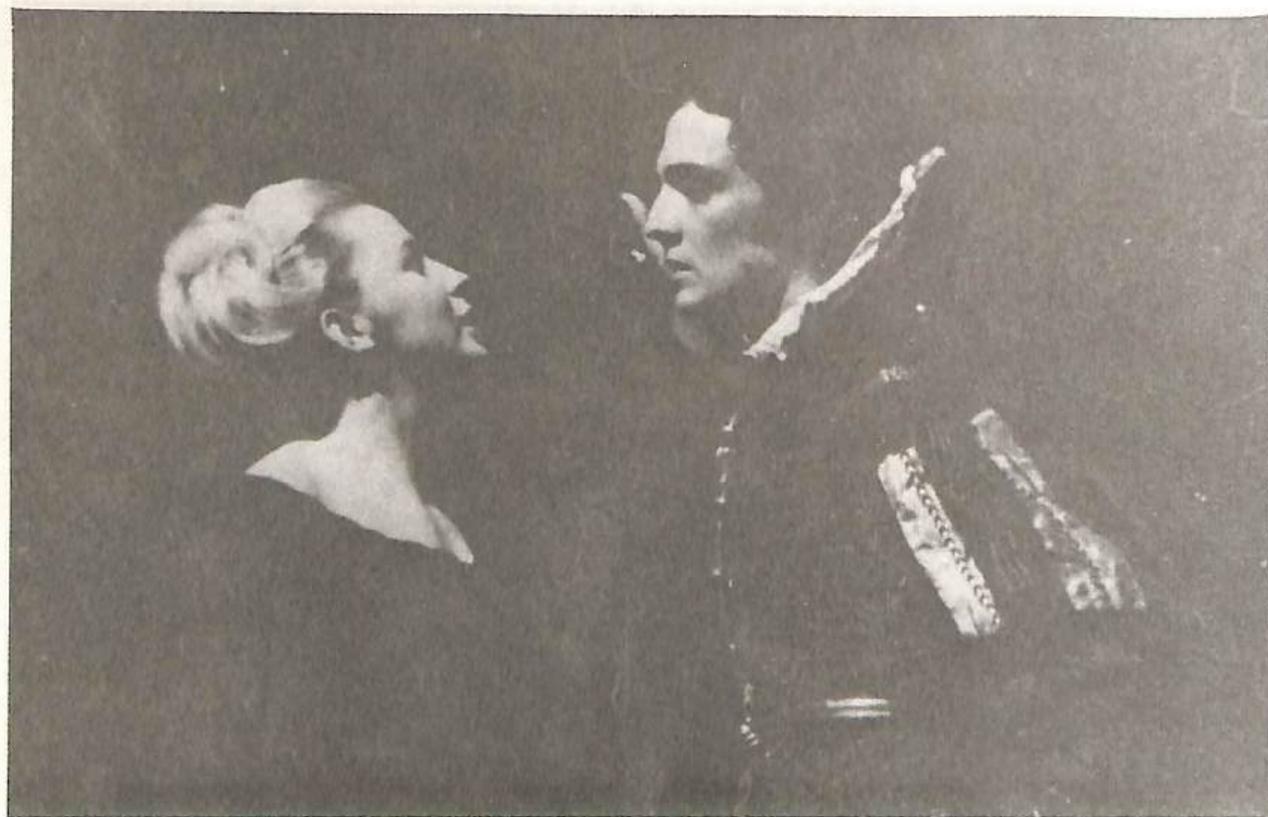
A guerra do Cansa Cavallo, de Osman Lins. Dir. de M. José de Carvalho, 1966. Na foto: Zanoni Ferrite, Analy Alvarez, Alexandre Dresler, Francisco Solano, Aníbal Guedes e Sônia Guedes. Arq. Alfredo Mesquita.



Paiol velho, de Abílio Pereira de Almeida. Dir. de Ruy Nogueira, 1967. Na foto: Antônio Natal, Osley Delamo, Dilma de Mello, Umberto Magnani e Josías de Oliveira. Foto: Derly Marques / Arq. Multimeios - CCSP.



Este ovo é um galo, de Lauro César Muniz. Dir. de Silnei Siqueira, 1967. Na foto: Juan de Dios, Julio César Costa, Dilma de Mello, Bruna Fernandes e Umberto Magnani. Foto: Derly Marques / Arq. Multimeios - CCSP.



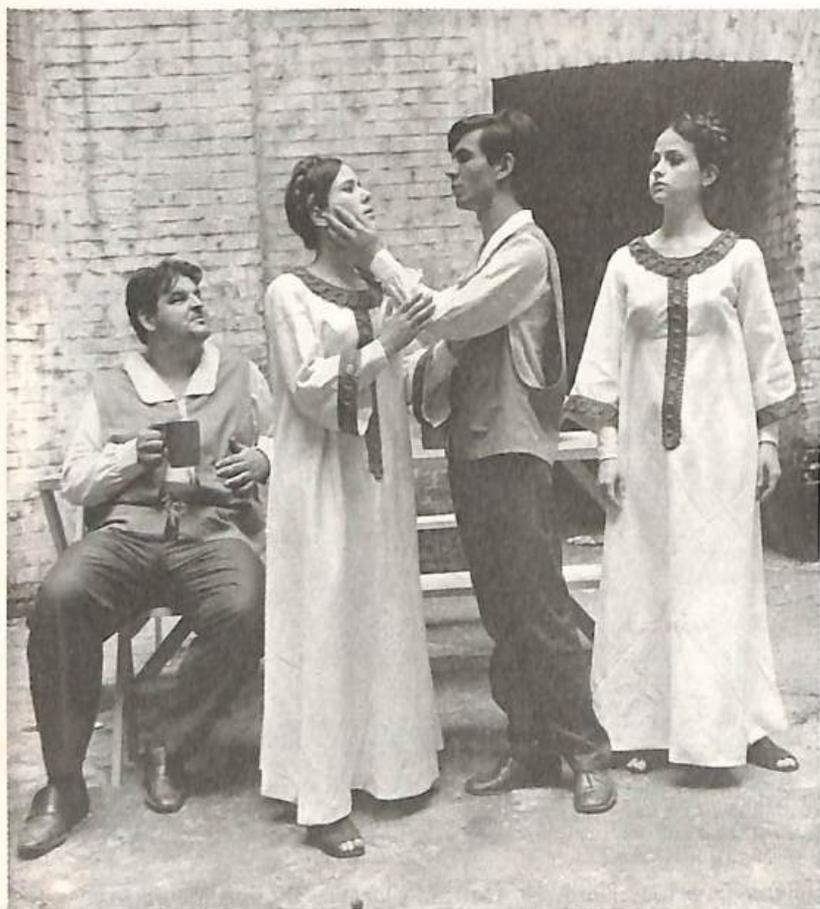
Cenas de Teatro Clássico. Dir. de Mylene Pacheco, 1967. Na foto: Cléo Ventura e Ney Latorraca. Foto: Derly Marques / Arq. Multimeios - CCSP.



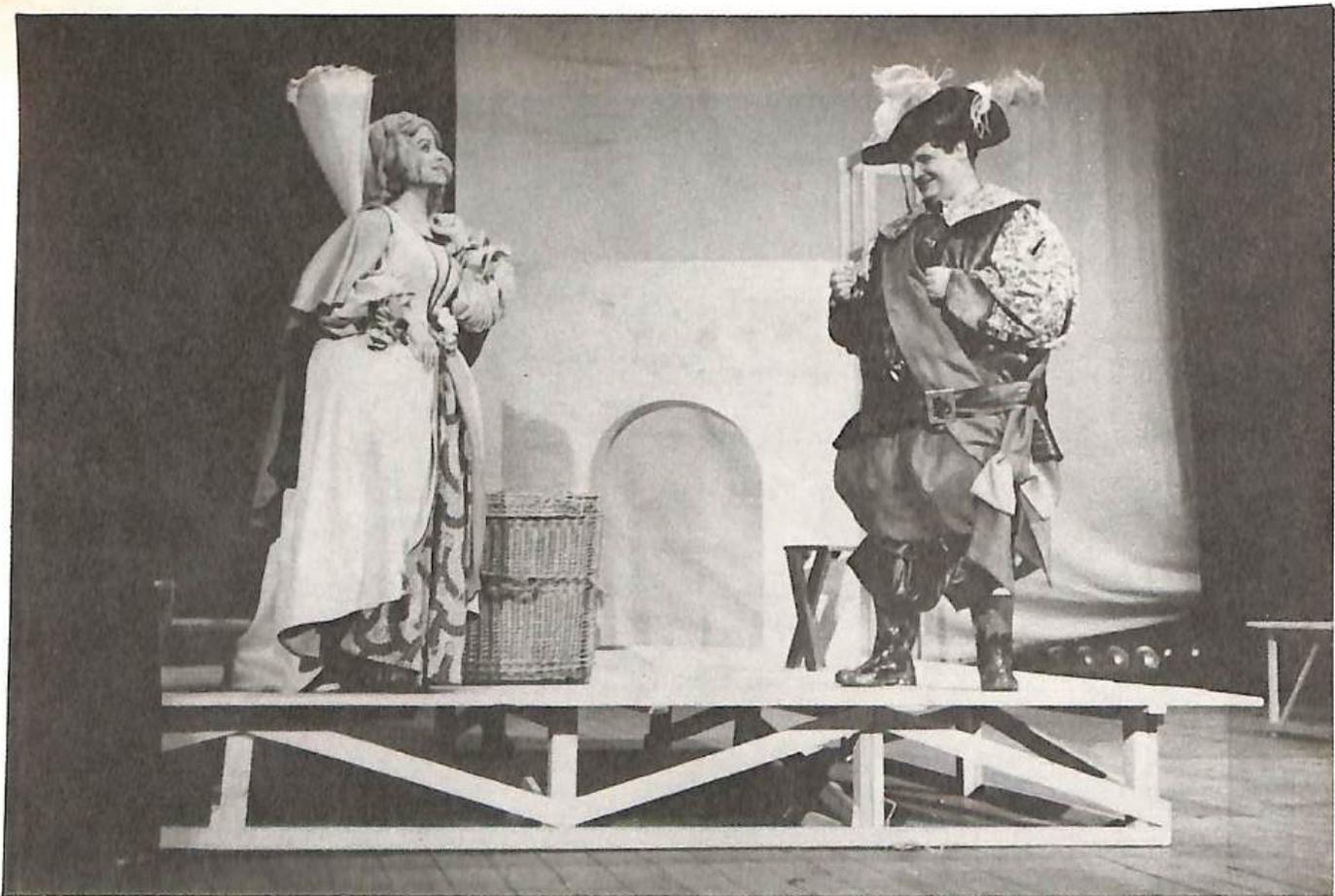
Dorotéia, de Néilson Rodrigues. Dir. de Heleny Guariba, 1968. Na foto: Marieclaire Brandt, Maura Arantes, Lilita de Oliveira Lima, Maria Antonieta Penteadó e Isa Kopelman. Foto: Derly Marques / Arq. Multi-meios - CCSP.



A incelença, de Luiz Marinho. Dir. de Ruy Nogueira, 1968. Na foto: Cléo Ventura, Lúcia de Carvalho, Esther Góes, Célia de Lima, Jefferson del Rios, Paulo Hesse, Cláudio Lucchesi, Jurandir Magalhães. J. Joaquim Marques, J. Carlos Lemes, J. Batista Acaiabe e Eliane Rocha. Arq. Analy Alvarez.



O visitante, de Hilda Hilst. Dir. de Therezinha Aguiar, 1968. Na foto: Osley Delano, M. Antonieta Penteadó, Cláudio Lucchesi e Marieclaire Brandt. Foto: Derly Marques / Arq. Multimeios - CCSP.



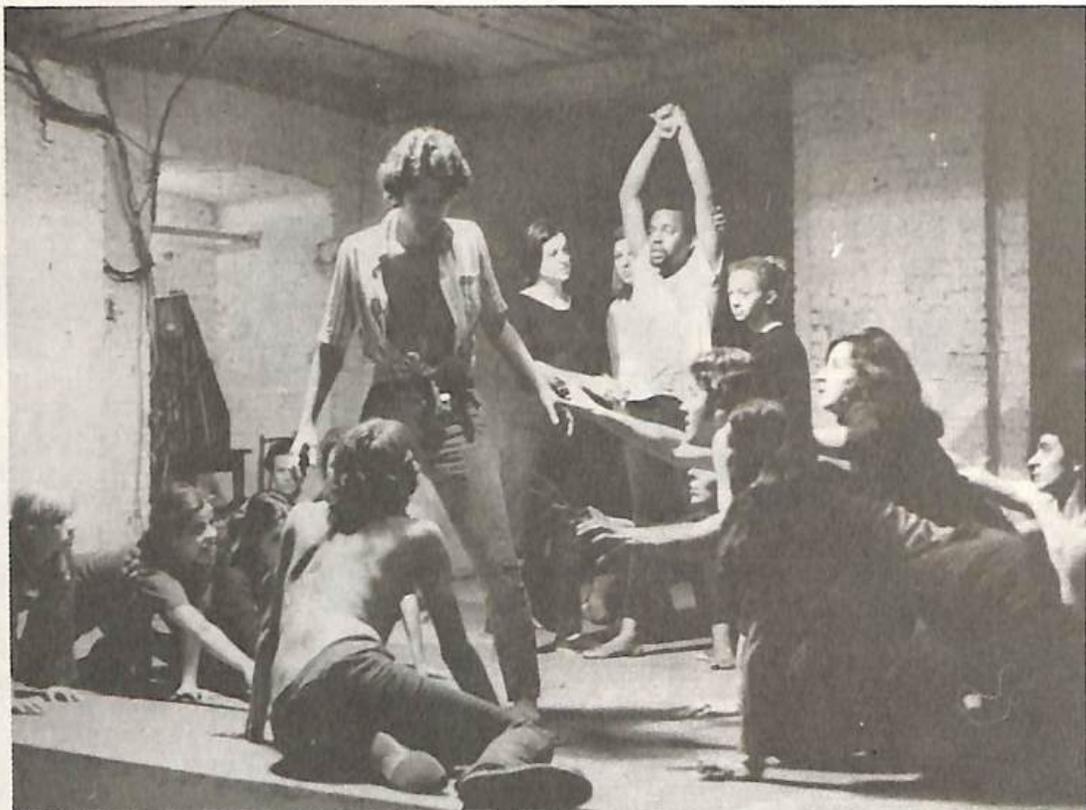
As alegres comadres de Windsor, de Shakespeare. Dir. de A. Mesquita, 1968. Na foto: Marieclaire Brandt e Osley Delano. Foro: Derly Marques / Arq. Multimeios - CCSP.



Entre quatro paredes, de Jean-Paul Sartre. Dir. de Paulo Hesse. Na foto: Marieclaire Brandt e Ney Latorraca. Foto: Derly Marques / Arq. Multimeios - CCSP.



O rato no muro, de Hilda Hilst. Dir.: The-rezinha Aguiar. Cenogr.: Geraldo Jurgensen. Fig.: Cláudio Lucchesi. Na foto: Derly Marques. Arq.: Multimeios - CCSP.



Prometeu acorrentado, de Ésquilo. Dir. de Emílio de Biasi, 1969. Na foto: Cristina Pereira, Edna Falchetti, J. Carlos, Vicente de Lucca, C. A. Soffredini, M. Alice Costa, Dora Heller, João Acaiabe, Maria Hilma, Isadora de Faria, Carlos de Simone e Eliana Rocha. Arq. Maria Hilma.



Pedro Pedreiro, de Renata Pallotini. Dir. de Silnei Siqueira, 1969. Na frente: Lúcia de Carvalho, Marina Picolli, Ney Latorraca, Paulo Hesse, Neide Derito. Ao fundo: Esther Góes, Cléo Ventura, João Luiz de Oliveira, José Possi Neto, Ingrid Dormien e Anamaria Barreto. Arq. EAD.

*Este trabalho foi realizado
pela Imprensa Nacional,
SIG - Quadra 6 - Lote 800
70.604 Brasília, DF,
em setembro de 1989*

Acontecimento que marcou época, a Escola de Arte Dramática é um monumento à parte na história do nosso teatro. Fundada por Alfredo Mesquita em 1948, que dela ficou à frente até 1968, o objetivo principal da EAD era a formação técnica, profissional e artística em diversas categorias, com ênfase numa informação cultural ampla. A atuação da EAD se desenvolveu nos campos teórico e prático, e a ela estiveram ligadas figuras tão importantes quanto Sabato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld, Alberto D'Aversa, Antunes Filho, Ruggero Jacobbi, Cacilda Becker e tantos outros. Nas encenações que realizou, a EAD fez uma ampla escolha de clássicos até modernos como Brecht, Pirandello, Beckett e Lorca. Dela saíram nomes tão famosos como José Renato, Monah Delacy, Leonardo Villar, Jorge Andrade, Nelson Xavier, Aracy Balabanian, Juca de Oliveira, Ney Latorraca, Glória Meneses e muitos outros. Neste *Dionysos*, organizado por Ilka Marinho Zanotto, Mariângela Alves de Lima e Maria Tereza Vargas, encontram-se delineados com clareza e minúcia os principais aspectos da trajetória desse brilhante movimento.

Carlos Miranda
Presidente da FUNDACEN

Capa: *A Mentira*, de Nathalie Sarraute. Dir.: Alfredo Mesquita. Na foto: Bri Fiocca, Lilita de O. Lima, M. Antonieta Penteado, Marielaire Brant, Célia Olga, Antonio Natal, Isa Kopelman, Cláudio Lucchesi. EAD, 1967. Foto: Derly Marques. Arq. Multimeios-CCSP.



Gráficos desde 1808