

ARMANDO SERGIO DA SILVA

MEMORIAL

SÃO PAULO

1991

ARMANDO SERGIO DA SILVA

MEMORIAL

Apresentado ao concurso
para provimento de um
cargo de Professor
Assistente junto ao
Departamento de Artes
Cênicas da Escola de
Comunicações e Artes da
Universidade de São
Paulo, na disciplina
Interpretação Teatral.

São Paulo

1991

1. Dados pessoais

Nasci em São Paulo, em 27 de janeiro de 1946, filho de Armando da Silva e Benedicta Cardoso da Silva. Casado com Rosemary Muniz Silva, tenho três filhos: Leandro Sérgio Muniz da Silva, com 20 anos; Sandro Sérgio Muniz da Silva, com 17 anos e Ana Cândida Muniz da Silva, com 13 anos.

Sou portador dos seguintes documentos de identificação:

1. Cédula de Identidade RG nº 3.362.639, expedida pelo Serviço de Identificação da Secretaria de Segurança Pública de São Paulo, em 5 de maio de 1981;
2. Título Eleitoral nº 307.191.701-83 - 74ª Zona - Seção - 0001
3. CIC nº 245678258-53

2. Ponderações Iniciais

Eis uma situação, dramaticamente, interessante! Devo fazer um memorial circunstanciado, em que sejam comprovados os trabalhos publicados, as atividades realizadas pertinentes a esse concurso e demais informações que permitam a uma banca examinadora a avaliação de meus méritos para ocupar um cargo de Professor Assistente de Interpretação Teatral no Departamento de Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Consulto meus diabos e meus anjos e concluo que a sinceridade deverá ser exemplar em uma situação dessas e, para ser sincero, devo dizer (escrever) que, para a formação de um homem de teatro, tão importante quanto os títulos universitários, tradicionalmente

ênfatisados neste tipo de concurso, situam-se alguns fatos e atividades quotidianas, aparentemente corriqueiras, mas que demonstram ser a formação de um professor-artista iniciada muito antes de qualquer estudo específico. Na verdade, ela começa no momento em que tomamos consciência do mundo sensível que existe dentro e fora de nós mesmos.

Acredito existir um modo específico de experimentar a vida que nos leva para o caminho da expressão artística. No meu caso, penso que isto foi marcante, como tentarei demonstrar.

O estudo do teatro foi o ponto necessário para que eu me transformasse em um professor-artista, ou um artista-professor.

Como artista, creio ter aprendido a mergulhar no mistério da vida e dos sonhos humanos e, como professor, acredito ter aprendido a refletir sobre esse mergulho, a fim de que hoje possa proporcionar aos jovens estudantes de teatro o conhecimento de procedimentos específicos que os ajudem a representar, de maneira artística e exemplar, as ações humanas. Exerço o meu ofício "torcendo" para que esses jovens possam mergulhar nos mistérios da vida, de maneira mais profunda e completa daquela que eu consegui.

3. O Teatro na Infância

A primeira obra de arte de que eu me recordo, talvez aos três ou quatro anos de idade, é a de uma negra alta, forte e rechonchuda, estendendo roupas brancas em um varal. O seu canto é agudo, suave...navioso.

Ainda me lembro de que todos, à mesa, paravam de fazer ruídos e

ficavam, em silêncio, ouvindo Izabel cantar, fantasticamente, ao pôr do sol. Meus pais tinham mais o que fazer, mas eu não, eu podia ser sempre um espectador privilegiado enquanto brincava no quintal. À noite, eu me aninhava no seu colo macio e dormia. Ela não me contava histórias, mas cantava suavemente nos meus ouvidos, enquanto me embalava calmamente. Izabel um dia sumiu, não sei quando nem porque. Talvez tenha ido inspirar outra família.

Ao lado das brincadeiras e jogos excitantes que a vida proporcionava nas ruas e quintais de Mogi das Cruzes, posso dizer que minha infância foi, artisticamente falando, quase que totalmente musical.

Morava conosco uma tia que possuía uma coleção fabulosa de discos. No centro da sala existia uma vitrola grande que quase nunca vi desligada. Havia discos de todo o tipo, mas os que me fascinavam, verdadeiramente, eram os de ópera. Os de Gino, Becchi, Gigli e Caruso. É interessante pensar que a ópera me seduzia sob dois aspectos: a voz forte do cantor, que aos poucos eu fui aprendendo a imitar, e o ritmo que me contagiava o corpo.

Eu tinha visto, não sei onde, um tio maestro reger a pequena banda da cidade e aquilo também havia-me chamado a atenção. Com um pedaço de pau na mão eu passava horas e horas regendo óperas, no meio da sala. Os adultos tentavam me imitar, mas nenhum deles conseguia a minha **performance**. Eu tinha o tempo todo para ensair, eles não.

Lembro-me de que, com minha batuta, eu conseguia demonstrar as filigranas de harmonia e de ritmo das óperas. Incrível, mas eu

dominava uma técnica bastante pessoal aos cinco ou seis anos de idade em virtude de uma repetição disciplinada.

A pré-escola, que naquela época chamava-se Jardim da Infância, não me marcou muito. Lembro-me apenas de umas enormes freiras censurando-me porque não sabia desenhar bolas redondas o suficiente no meu caderno de caligrafia. Minha letra, até hoje, é péssima. Talvez se eu tivesse treinado...

Um dia estava eu, lá na sala, cantando e as pessoas, paravam de fazer o que estavam fazendo e ficavam me olhando. No dia seguinte minha mãe começou a me mostrar às amigas e parentes, inclusive aos meus primos que sempre, nesses momentos de cantoria, arregalavam os olhos como se eu fosse um extra-terrestre.

Logo minha mãe me arrastou para a casa do tio maestro, que tentou me ensinar canto. Eu, entretanto, ficava aborrecido ao fazer toda aquela escala musical; achava mais interessante ficar imitando os cantores. Esta espécie de falta de disciplina talvez tenha sido a responsável pelo primeiro vexame artístico de minha vida.

Nas audições caseiras, de amigos e parentes, eu cantava um repertório simples. Lembro-me, particularmente, de **Pequeno Jornaleiro** (Olha a noite! Eu sou um pobre jornaleiro. Que não tenho paradeiro. Ai de quem vive assim!) Um dia, entretanto, me levaram para cantar na Rádio Marabá, a única emissora da cidade. Escolhi, ou escolheram, a ópera **Estrada do Bosque**. O regional entrou e eu entrei também, só que em uma oitava acima. Fiasco total, desafinei nos agudos. Meus pais tinham avisado a cidade inteira; talvez o único ausente ao pé do rádio tenha sido o meu tio maestro.

desistiu do intento logo nos primeiros ensaios.

Lembranças de teatro mesmo, quero dizer de atores representando ações dramáticas, tenho muito poucas na minha infância. Um cirquinho de lençóis que sempre acontecia na casa de um amiguinho e uma peça a que assisti num salão. Da peça inteira, só me lembro de uma cena de moleques, talvez criados, escondidos sob uma mesa. Meu teatrinho, eu fazia em casa para uma única espectadora, uma mineira muito risonha do interior, que cozinhava para a família. Quando meus pais não estavam em casa, à noite, ela sentava-se na poltrona da sala e eu fazia do tapete o meu palco. Eram cenas de pura ação exibicionista, como quedas desastradas ou mortes violentas. Aquela mineira, dona Maria, foi o melhor público que já tive. Emocionava-se e ria a valer durante a noite inteira.

Poucos possuem a sorte de ter uma mãe bibliotecária do município. A biblioteca estava instalada em um prédio alugado, um casarão colonial autêntico, com um quintal enorme, típico do interior, cheio de folhagens e árvores frutíferas. Durante a maior parte da minha infância, era ali que eu ficava durante todas as tardes. Sozinho eu explorava o mundo fantástico do quintal, mergulhava nos livros, mergulhava no sentido literal da palavra. Meu primeiro contacto com os livros foi sensorial. Eram pilhas de livros velhos, outras de livros novos, que eu abraçava, cheirava, mordia. Quando aprendi a ler, devorava as histórias da secção infantil. Lembro-me, particularmente, das desventuras aventurosas de um papagaio chamado de Globi e, logicamente, de toda a coleção de Monteiro Lobato. O cotidiano da minha infância dividiu-se entre o casarão e os jogos na praça em frente da escola primária. No casarão, um contacto físico e sensorial com

livros, e na praça, o esforço físico e intelectual para vencer meus amigos durante os jogos. Acho que aprendi muito cedo que não existe muita diferença entre a reflexão e a ação, entre o estudo e a vida, entre o pensar e o fazer.

Da escola primária ficaram apenas os carinhos de algumas professoras, um honroso segundo lugar no diploma e uma menina bonita que se sentava na segunda carteira.

4. O Teatro na Juventude

A passagem do curso primário para o ginásial provocava, naquele tempo, uma mudança radical em nosso comportamento. Para começar havia o difícil exame de admissão. A tradição confirmava que, dali em diante, podíamos apossentar as calças curtas e usar as compridas. Com terno caqui, camisa branca e gravata preta, parecíamos pequenos adultos.

Quando sai de casa e me dirigi ao Instituto de Educação Dr Washington Luís o centro de irradiação cultural social e esportiva da cidade senti que minha vida, ritualisticamente estava-se modificando.

Se a escola primária passou-me em brancas nuvens, a secundária transformou-se em um vendaval de prazeres.

Das aulas não tenho muito o que dizer; dizendo apenas que os professores eram muito rígidos e tradicionais e que a filosofia reinante era a do ensino intelectualizado e elitista. O currículo incluía duas línguas vivas (o francês e o inglês) e uma língua morta (o latim). Aulas entretanto, eram aulas e nós fomos condicionados a pensar que ali não era um lugar de diversão e

Depois do fiasco, entrei para a **Cruzada Eucarística**, menos por religião e mais porque o ambiente era pleno de atividades interessantes para um garoto. Espectador privilegiado, pude observar de perto, dos bastidores, todo o ritual fantástico da Santa Missa. Assistir à paraventação luxuosa dos padres antes do ofício de domingo. Olhar de perto e atentamente, enquanto todos abaixavam as cabeças, o momento solene da consagração da hóstia, para mim, até hoje, o instante onde o padre mais acredita na encarnação de Jesus Cristo. O Sangue e o Corpo se materializando enquanto os sinos soavam eram momentos maravilhosos demais para uma criança.

Minha "carreira artística" continuou na Igreja. Minha mãe, depois do trauma da rádio, entusiasmou-se novamente e mandou confeccionar um lindo figurino. Lembro-me apenas de um palquinho, apertado, iluminado por luzes muito coloridas e um senhor, de óculos, com um acordeão nos bastidores. A diretora de cena era uma beata, muito magra, chamada Inês. Recordo-me vestido de príncipe com uma túnica amarelada de cetim enfeitada com galões azuis. Ao meu lado, uma linda garota, vestida de camponesa. De mãos dadas, cantávamos em dueto: "Que fazes aqui, linda camponesa, cabeça baixa, triste a pensar!" Ao que ela respondia: "Tenho a esperança, desde criança que ainda um dia se realizará!"

O sucesso do **show** animou frei Inácio a ensaiar conosco uma peça. Deu-me um livretinho, escrito em português de Portugal, do qual eu deveria decorar as falas do **Corcunda**. Pela primeira vez eu vi um texto de teatro e, confesso, não gostei. Teatro era muito mais complicado do que cantar. O padre, coitado, acho que

prazer, mas sim um **intermezzo** de obrigação e disciplina. Deixávamos o prazer para depois que batia a sineta e, nos pátios e corredores, vivíamos intensamente.

No final dos cinquenta e início os sessenta, os tempos eram de grande liberdade. Praticamente toda a atividade cultural, esportiva e social era programada e comandada pelos próprios alunos, através do **Grêmio Estudantil**, uma das primeiras instituições abolidas pela ditadura militar, exatamente por sua eficácia aglutinadora.

Eu permanecia na escola, praticamente em **R.D.I.D.P** (tempo integral). Muitos jogos, bailes, namoros e a melhor fanfarra do Brasil, de que eu muito me orgulho de ter sido o corneteiro-mor.

Nas trilhas do teatro, o mais importante foi o fato de que eu e alguns colegas resolvemos fazer um movimento cultural para usufruir do grande auditório (600 lugares) da escola.

"Bolávamos" e executávamos, aos sábados, um espetáculo de variedades (quantas variedades, desde monólogos até números instrumentais), chamado de **Programa Estudantil**. Eu participava da criação, era um dos alunos da **Escolinha de Grupo** e gostava de dublar o Elvis Presley de quem eu imitava, também, a exagerada expressão corporal, incluindo sua famosa pelvis ondulante de que, segundo, não sei quem, acho que foi Paulo Francis, nasceu uma parte da esquerda, pós-64, no Brasil.

Aos poucos a atividade cultural e, mais especificamente, a artística foi-me envolvendo até chegar ao ponto que eu decidi mudar do curso científico para o clássico. Esperavam que eu fosse engenheiro, mas contentaram-se com o advogado, que além do

médico, eram os três profissionais dignos naqueles tempos. Naquela época eu nem pensava em estudar teatro. Interessante é que a professora de psicologia aplicou-nos um teste vocacional e eu, com medo de desembocar na engenharia, tentei forçar as respostas para o lado do direito. Fiquei um pouco confuso quando a professora leu os resultados: meu teste deu atividade artística, "na cabeça". Evidentemente eu sonhava com o aspecto teatral do direito, o Tribunal do Jôri ou coisa que o valha.

Cursinho preparatório para a Faculdade de Direito em São Paulo. Descoberta eletrizante da capital com sua vida cultural infinitamente superior à da minha cidade. As sessões da Cinemáteca, os concertos no Teatro Municipal, os bares perto da Maria Antonia e, principalmente o **Teatro de Arena**. Eu já havia visto o **Teatro Oficina**, que levava **Os Pequenos Burgueses**, de Gorki, em Mogi das Cruzes, e havia ficado bastante impressionado. Entretanto, aquela forma de expressão teatral num palco semi-circular, que incluía músicas e poemas, feita pelo jovem elenco do **Arena** de São Paulo, me deixou apaixonado. Eu e meus amigos do **Programa Estudantil** viramos "tietes" do Guarnieri, Lima Duarte, Marília Medalha, David José, Isaias Almada etc. Ficamos tão entusiasmados que resolvemos fundar um grupo de teatro amador a que demos o nome de **Teatro Experimental Mogiano**. **Arena Conta Zumbi** talvez tenha sido o maior choque cultural de toda a minha vida. Hoje eu entendo, perfeitamente, o motivo de tanto entusiasmo. Em primeiro lugar o grupo paulistano fazia um teatro de contestação que ia, diretamente, ao encontro de nossas ideologias e, mais importante, a fórmula **Arena** (que mais tarde iria desembocar no **Sistema Coringa**), era, além de criativa, muito

mais fácil de ser assimilada por um grupo de jovens sem preparo aprofundado da técnica de interpretação. Bastava termos vozes afinadas, assumir os **gestus** das personagens, dizer as falas com entusiasmo e sinceridade (que por sinal não nos faltava) e poderíamos fazer um teatro semelhante, levando-se em conta as proporções), ao que de melhor se produzia, cenicamente no país.

Arregaçamos as mangas e trabalhamos entusiasmados. Antecipando-se, por dois ou três anos, ao próprio Arena, um dos componentes do grupo escreveu, à maneira de **Zumbi**, uma peça sobre Tiradentes que recebeu o título de **Em Tempo de Inconfidência**.

Como ator, lembro-me de que ganhava muitas das falas em virtude da minha voz que, segundo meus amigos, era muita boa.

Estávamos no ano de 1965. Alguns colegas, imagine, foram presos dentro da sala de aula de um curso colegial. Depois de todo o esforço, a peça, pronta para estreiar, foi proibida integralmente, inclusive o título. Acredito hoje que tal proibição radical deva sido feita a "pedido" de algum político local, afinal ela não era assim tão subversiva, penso eu.

Muito jovens para perdermos o entusiasmo, unimos nossas forças e, pouco depois de um mês (entre concepção e ensaios), estreiamos para uma platéia lotada com os jovens e famílias da cidade, um musical chamado **Tem Poesia e Bossa**. Tratava-se de uma colagem feita com poemas, músicas e trechos de **Arena Conta Zumbi**. Aprendemos a nossa lição de "macunaina" e não submetemos o **show** à censura. O público adorou e tudo ficou por isso mesmo.

Eu recitava poemas, cantava e, nos trechos do **Zumbi**, dizia as falas do ator Lima Duarte, bem ao seu estilo o que aliás, me

valeu o cognome de "seu Lima" por um par de anos.

Seguiram-se outros **shows** de que tenho vagas lembranças. Do meu desempenho, tecnicamente falando (se é que eu posso falar assim), só me lembro de muita sinceridade, voz forte e um olhar descarado para a platéia, como se eu falasse para cada um dos espectadores. Aliás essa é uma das lembranças mais vivas, mesmo nos ensaios. Eu tinha também uma estranha mania de ir observar meus colegas de cena, dos bastidores ou da platéia, assim que terminava alguma fala. Recordo-me de que alguns colegas chamavam-me a atenção sobre essa minha fria mania de olhar para a platéia ou de me deslocar para assistir ao desempenho deles. Isso era uma espécie de pecado teatral num grupo onde por exemplo, o choro verdadeiro era aplaudido em cena aberta. Interessante, a esse respeito, é que nós nunca tivemos diretores de cena. Combinávamos as marcas e cada um "virava-se" como podia. Mudamos nossa prática quando o compositor Fernando Lona veio a Mogi para fazer um **show** em conjunto com nosso grupo. Ele e Geraldo Vandré, acabavam de vencer um **Festival de Música Popular** com a música **Porta Estandarte**. Devido à grande responsabilidade do evento, somada ao fato de que aconteceriam apenas dois ensaios, sentimos a necessidade de alguma organização. Talvez em virtude daquela mania de observar os colegas em cena, me nomearam diretor. Àquilo, à primeira vista, me pareceu até um castigo, entretanto logo, à segunda vista, me entusiasmei. Fiz o que pude durante os ensaios. Para falar francamente, não me lembro se fiz qualquer coisa. O espetáculo, entretanto, estreiou sem maiores deslizes. No dia seguinte, alguns componentes do grupo me disseram que haviam gostado da minha coordenação... e foi assim dessa maneira

seca, sem nenhuma poesia ou golpe dramático que eu passei a ensaiar atores e a dirigir espetáculos. Esse fato iria decidir o rumo da minha vida e, sem ele, talvez hoje eu não estivesse escrevendo esse memorial.

Todos concordávamos que era necessário ensaiar um texto completo, uma peça boa com personagens bem desenvolvidos a fim de que pudéssemos dar um salto qualitativo em nosso processo grupal. Entretanto, o que montar? A indicação veio do que chamávamos a "inteligência" do grupo, alguns companheiros dos tempos do Programa Estudantil e que, naquele momento, eram influentes líderes do movimento estudantil em São Paulo. Entristeço-me em pensar que dois deles, Antonio Benetazzo e Sergio Corrêa, no auge da juventude, foram assassinados pelos institutos de repressão.

Caiu-me nas mãos um volume, escrito em Português de Portugal (as nossas traduções sempre são muito demoradas), contendo três peças de um dramaturgo alemão de nome Bertolt Brecht. Segundo aqueles companheiros, a peça que mais refletia a sociedade brasileira, naquele momento, era a segunda no Índice. Abri o livro, a primeira chamava-se **O Julgamento de Luculus**, a terceira **Baal** e a segunda, que deveríamos encenar tinha, o que me pareceu na época, um estranho nome de **A Exceção e a Regra**.

Fui passar as férias no litoral e coloquei o livro na mala. Li a peça junto com alguns amigos músicos, que também estavam por lá e que logo começaram a compor canções para algumas cenas. Eu ia, invariavelmente, à praia, lia o texto e, solitário, imaginava como gostaria que as cenas se concretizassem no palco. Virava as

páginas e ia desenhando esboços de marcações. Cada ator eu representava por uma bolinha desenhada. "Bolei" que os atores faziam os cenários com os seus corpos. Eles deveriam ser o deserto, a cabana, o rio, etc. Pensei em um coro, cúmplice da platéia. Decidi que tudo isso aconteceria num palco nu, com luz branca muito forte e com música ao vivo feita por atabaque, violão e flauta. Imaginei e depois concretizei tudo isso ensaiando em clubes, salas de visitas, garagens e ruas. Eu nunca tinha lido uma linha sobre as teorias de Brecht. Tenho certeza que o meu encontro com Brecht deu-se de maneira bem "brasileira", através da deglutição que fizeram dele as encenações do **Teatro de Arena**. Imaginei muitas coisas, só não imaginei o sucesso que a nossa montagem iria fazer.

Paralelamente a tudo isso eu entrara na Faculdade de Direito da Pontifícia Universidade Católica e para me manter, morando em uma pensão em São Paulo, comecei a trabalhar na Caixa Econômica Estadual. Do meu emprego tenho pouco a dizer, a não ser que era nada estimulante. Ali eu fazia lançamentos em fichas de um arquivo que, quando cheguei, já estava atrasado dez anos. Eu, a todo custo, tentava apenas manter o atraso e fazia, para os funcionários, um "jornaleco" cultural. A Faculdade de Direito valia pelos interessantes contactos e amizades. Lembro-me de que eram meus amigos os dois principais líderes estudantis da época: José Dirceu e Luis Travassos. Os professores eram, ou acabaram por ser, muito famosos: o jurista Washington de Barros Monteiro, Martins de Oliveira que se tornaria secretário Estadual da Segurança Pública, Manoel Ferreira Gonçalves vice-governador do Estado de São Paulo e, o mais conhecido de todos, o ex-

governador Franco Montoro. Eu, entretanto, sentava-me nos fundos da sala e apenas lia peças de teatro durante as aulas, provavelmente muito competentes, ministradas por aqueles mestres. A Faculdade, enfim, era uma obrigação de que eu me desemcubia satisfatoriamente.

A direção de **A Exceção e a Regra** obteve um sucesso para que um jovem de dezenove anos não est^ava preparado. Dentro de um movimento amador que, por aqueles tempos, era muito rico e intenso, o **Teatro Experimental Mogiano**, com tal montagem, acabou por se tornar um conjunto dos mais respeitados. A minha direção obteve o prêmio maior em todos os certames de que participamos: na capital, em São Carlos, na final estadual e no festival promovido pela A.T.A. do Rio de Janeiro. Paschoal Carlos Magno enviou-nos um telegrama, bem ao seu estilo, exigindo **A Exceção e a Regra** no Festival Nacional de Teatro Estudantil, que se realizaria no Rio de Janeiro.

Fomos também convidados a fazer uma curta temporada no teatro Maria Della Costa e ali, qual não foi minha surpresa quando, na platéia, sentaram-se, além do governador Laudo Natel, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. Os dois últimos, meus principais ídolos na época, assistiram a minha primeira montagem...era dose para me deixar completamente eufórico.

Incomodava-me, contudo, uma ignorância total a respeito do teatro. Perguntavam-me sobre o processo de direção e eu só podia responder superficialmente ou através de evasivas. No Rio de Janeiro, um repórter radiofônico indagou-me se eu havia aprendido técnicas de interpretação no **Actors' Studio** e aquilo soou-me como

um palavrão. Hoje eu noto que o próprio repórter mal sabia do que estava falando.

A interpretação dos atores era de certa maneira, distanciada, pois em virtude do meu despreparo para dirigir-los, acabaram por representar a si mesmos incorporando características básicas de cada personagem.

Cada um deles "virou-se" como pode. Toda a minha direção concentrou-se nas idéias esquemáticas que concebi desenhando nas areias do litoral. Eu pensava comigo mesmo que o teatro não podia ser esta coisa tão simples...e não podia mesmo.

As consequências das minhas contradições aconteceriam mais cedo do que eu podia imaginar. Dar-se-iam na minha segunda direção, quando encenei **O Drama de Canudos**, um texto escrito por Milton Feliciano de Oliveira, o mesmo que tivera proibida sua peça sobre Tiradentes. A concepção do autor era, a meu ver, muito interessante e pertinente. **A Guerra de Canudos** foi escrita num tom de tragédia, ao estilo grego, com coro e tudo o mais.

Cenas de grandes monólogos, outras de violência e algumas de lirismo exagerado exigiam dos atores um desempenho compatível e de difílima execução.

Confesso que sofri como poucas vezes na vida. Eu pedia, gritava, exigia, espelhava e implorava para que os atores fizessem o que eu imaginava das cenas, que por sinal eram lindas, plasticamente falando. Havia uma procissão de beatos que entrava pela platéia, muitas máscaras criativas e um sol maravilhoso projetado na rotunda.

Eu, contudo, acabava de descobrir na prática, no sofrimento, na ousadia irreverente e irresponsável de minha juventude que o

teatro não era quase nada sem o trabalho aprofundado do ator. O espetáculo até que não se constituiu em um desastre total, mas da platéia, eu entendia que a técnica de interpretação deveria ser algo muito complexo para ser esquematizado, tão pobremente, por aquelas bolinhas desenhadas em um papel.

5. O Estudo do Teatro

O prêmio Governador do Estado incluía uma bolsa para estudar teatro durante quatro anos. Pena não existir mais tal incentivo para os jovens do nosso teatro pois. Para se ter uma idéia de que a bolsa significava, a quantia mensalmente a mim destinada superava, em muito, a que eu ganhava como funcionário da Caixa Econômica, para qual, de bom grado, dei adeus. Novos e belos horizontes abertos, mais que depressa corri até a Rua Tiradentes, onde funcionava a Escola de Arte Dramática de São Paulo. Atendeu-me uma senhora, chamada Maria Thereza Vargas, hoje grande pesquisadora do teatro brasileiro, que me frustrou ao dizer que a E.A.D. jamais formou diretores. Aconselhou-me a procurar uma possível escola, que provavelmente seria fundada, no âmbito da Universidade de São Paulo, chamada de Escola de Comunicações Culturais.

Fiz um vestibular às pressas e acabei por conseguir ser um dos alunos da primeira turma daquela faculdade² que nós, hoje, chamamos de **E.C.A.**

No primeiro ano básico senti uma certa estranheza no fato de assistir às aulas junto com futuros jornalistas, relações públicas, cineastas, bibliotecários etc.

Eram aulas de informação geral como: Línguas, Cultura Brasileira, Teoria de Comunicação e Estética. Eramos todos, alunos e professores, cobaias numa escola fundada às pressas. Hoje, como professor, imagino o que não devem ter passado aqueles meus queridos mestres dando aulas numa faculdade que já funcionava sem ter definidos os seus objetivos. Alfredo Mesquita concedeu-me, aliás, uma entrevista, pouco antes do seu falecimento, quando me segredou que jamais assistira a tamanho disparate como a implantação daquela unidade acadêmica.

Acho que, apesar de tudo, o básico foi proveitoso para mim que procurava conhecimentos de cuja falta me ressentia durante a fase amadora.

Lembro-me, particularmente, das polêmicas aulas de Estética ministrada pela professora Lupe, do professor Virgílio (ainda nosso colega), fazendo-nos interpretar a História, dos professores Carrato, Nelly Camargo, Dino Preti, Izidoro Bliknstein, dentre tantos.

A turma grande se dividia nas aulas de Introdução à especialidade escolhida. Eramos, mais ou menos, uma dezena de alunos assistindo às aulas de teatro do professor Alfredo Mesquita. Ele nos contava, de maneira deliciosa, a arte cênica: os autores mais importantes, os diretores, os cenógrafos, sem descartar algumas "fofocas" sobre os bastidores do teatro brasileiro e seu incrível encontro com Jean Genet, em Paris.

Para a nossa turma, tudo era novidade e eu sentia ali um grupo muito forte, principalmente nos debates. Recordo-me de uma loira muito alta chamada Ingrid Dormien, uma senhora **eurudita**, a Miriam Garcia Mendes, um rapaz de olhos muito vivos chamado José Possi,

a suave Marina Picolli e outros que acabaram por desistir do curso.

Logo descobri que ali também não teria o curso de direção teatral e antevi que faria uma escola eminentemente teórica.

Sem maiores desenganos, eu e minha turma aproveitamos o que foi possível e o que pudemos, daquele curso cuja **excelência**, aos poucos, descobrimos.

Desfilaram pela nossa sala os mais incríveis e competentes mestres. Sábato Magaldi nos embasbacava com o seu conhecimento e a sua maneira apaixonada de transmitir a história do teatro. Clovis Garcia, sempre nos apoiando pedagogicamente enquanto nos revelava as possibilidades do espaço cênico. Miroel Silveira nos ensinava o teatro brasileiro que ajudou a construir nos tempos modernos. Na cadeira de Dramaturgia, grandes dramaturgos brasileiros: o saudoso Jorge de Andrade, Lauro Cezar Muniz e Renata Pallottini que quase descobriu em mim um dramaturgo ajudando-me a escrever uma peça **Marcelo e Marcela** encenada por Alberto Guzik na Escola de Arte Dramática de São Paulo. A elegância e a erudição do decano de nossos críticos, o professor Dêcio de Almeida Prado. Anatol Rosenfeld, dos poucos cuja transcrição das aulas transformava-se, sem nada acrescentar, em brilhantes artigos escritos. Jacó Guinsburg que nos inflamava as consciências a ponto de discutirmos, horas e horas, os problemas da estética teatral. O amigo Jacó que, naquele momento eu mal sabia, seria o meu tutor acadêmico e me ajudaria a escrever dois livros sobre o teatro brasileiro.

Ao lado de tudo isso, dentro e fora da Universidade, o

movimento estudantil nos conscientizava a respeito das mudanças fundamentais por que precisava passar a nossa sociedade. Enchiamos de coragem e de esperanças.

Amadurecíamos. Cercava-nos, também, um teatro profissional dos mais criativos que o país já viu: o **Arena**, **Oficina**, o **Living Theatre**, as experiências de Victor Garcia etc.

Como aluno de crítica, eu acompanhava todo esse movimento e escrevia para a revista de teatro chamada **Palco + Platéia**. Destes escritos destaco uma cobertura completa do Festival Nacional de Teatro Amador em São José do Rio Preto e uma entrevista com Cacilda Becker (não publicada), quando me deslumbrei com a sua disciplina e intuição no processo de composição da personagem **Estragon**, de **Esperando Godot**.

Nos primeiros anos, tinha problemas de redação, descobertos por Sábato Magaldi e, ao término, a satisfação de ter sido minha crítica, sobre **O Interrogatório** de Peter Weiss, escolhida, pelo próprio Sábato, como exemplo a ser publicado no **Jornal da Tarde**.

Em resumo, eu posso dizer, sem qualquer sombra de dúvida, que sem a ECA eu não teria sido. Aprendi ali, juntamente com minhas experiências de direção teatral, muitas lições. Entendi que o teatro não deve ser dividido, compartimentado, em teoria, prática ou educação.

Percebi que os grandes homens de teatro possuem discursos teóricos extremamente lúcidos a respeito de suas práticas. Senti que, sem os conceitos teóricos aprofundados, jamais poderia, no futuro, ensinar procedimentos metodológicos que levassem a práticas livres, conseqüentes e criativas.

Antevi que estava colhendo os elementos necessários para a

função que hoje exerço. Decidi que poderia me dedicar a esta difícil, mas fascinante, tarefa de ajudar os atores.

O Curso de Direito ficava cada vez mais distante dos meus planos. Terminei-o mais por obrigação do que por satisfação. Minha família perdia um advogado e ganhava um homem de teatro.

6. A experiência no Secundário

Em 1969, estando por findar o prazo de validade de minha bolsa de estudos, aceitei trabalhar provisoriamente como professor^{de} Arte Dramática no Ginásio Industrial Presidente Vargas. Naquele tempo, um professor secundário podia, com seu salário, sustentar uma família. Era o que eu e minha atual mulher necessitávamos para nos amarmos em paz. No fim do ano me casei.

A experiência como professor de ginásio foi também interessante, não tanto pelas aulas de **teatro educação**, que eram rotineiras, mas sim pelo fato de que o diretor da escola resolvera incentivar a formação de um grupo teatral que contaria com a presença dos alunos mais adiantados. Rapidamente, tive que desenvolver procedimentos metodológicos que fizessem com que os garotos e garotas, na faixa dos quinze aos dezessete anos, se mantivessem no palco representando personagens. No início, algumas máscaras simples mas que acabaram por evoluir para escolhas bem mais complexas.

Devorei e apliquei, durante os anos em que ministrei aulas ali, uma espécie de adaptação do **Sistema Stanislavski**; que hoje penso ser muito próximo da técnica de Viola Spolin. Eu fazia e refazia as propostas do mestre russo até conseguir com que os exercícios

atingissem a essência do jogo teatral puro, de maneira que atores pudessem improvisar as cenas das peças sem se prenderem em demasia, ao texto dramático.

Confesso que devo ter cometido alguns pequenos crimes em nome de Stanislavski mas confesso, também, que alguns resultados apareceram, como pode-se perceber pelo repertório que conseguimos apresentar ao público da cidade: **Somos Todos do Jardim da Infância**, de Domingos de Oliveira (1969); **O Santo Milagroso**, de Lauro Cezar Muniz (1970); **Conferência Ilustrada**, com trechos de Esquilo, Eurípedes; Teatro Medieval Anônimo, Shakespeare, Lorca, Brecht, Strindberg e Ionesco (1970); **O Auto da Compadecida** de Ariano Suassuna (1971) e **As Casadas Solteiras**, de Martins Pena (1972); além dos infantis **Pluft, o Fantasminha** e **A bruxinha que era Boa**, de Maria Clara Machado.

Dos dez ou doze alunos do **Teatro do Ginásio Industrial**, dois conseguiram passar pelo difícil exame de admissão da Escola de Arte Dramática de São Paulo. Um deles não concluiu o curso e o outro é, hoje, um ator profissional, chama-se Flávio Dias.

7. A Carreira Universitária - 1ª Fase.

Em 1970, formei-me em ambas as Faculdades e continuei lecionando no Ginásio Industrial aprofundando ali procedimentos que facilitassem o trabalho de atores iniciantes. Em virtude, contudo, da instalação do curso de Direção Teatral, alguém do setor de Artes Cênicas, acho que foi o professor Clovis Garcia, perguntou-me se eu tinha interesse na carreira universitária. Crédito tão honroso convite ao fato de ter tido uma formação

sistemática, em nível universitário, na própria escola, aliada a uma certa experiência prática desenvolvida desde os dezessete anos. Confesso que não pensei muito. Eu não via no teatro comercial algo que me entusiasmasse. Ao contrário, depois da explosão criativa da década de sessenta, notei algumas montagens apressadas que mais pareciam atos de sobrevivência, puramente financeira. Eu acreditava, isto sim, no desenvolvimento de um trabalho de teatro grupal que, naquele momento institucional, era impossível de se concretizar, principalmente em termos profissionais. Por outro lado, eu imaginava, e ainda imagino, a Universidade como um futuro centro de pesquisas cênicas criativas o que, certamente, faria de uma carreira acadêmica um caminho dos mais promissores em direção aos meus propósitos particulares. A abertura recente do curso de Direção era um sinal inequívoco de que minhas ponderações eram corretas.

Entre para a Universidade de São Paulo, em 1971, como auxiliar de ensino, com doze horas semanais. Lembro-me de que, até então, ninguém se aventurara a encenar algum espetáculo no âmbito da Escola. Hoje tenho a sensação de que a minha carreira, dentro da ECA, confundiu-se com o próprio desenvolvimento do Setor de Teatro. Foi aos poucos que o nosso departamento conseguiu ser uma escola de teatro mais completa e foi também, lentamente, às custas de muitos ensaios e erros que, eu conseguiria, penso, transformar-me em um professor mais seguro e consciente.

Durante os primeiros anos, programei cursos totalmente teóricos. Lembro-me de que na graduação tinha visto, apenas de maneira superficial, o trabalho dos grandes encenadores. Em virtude dos meus interesses pessoais, acabei por estudar, por

conta própria, suas propostas cênicas de que, na época de formado, eu tinha um conhecimento considerável. Tais conhecimentos, contudo, eram insuficientes para a empreitada que me cabia-a de ministrar um curso para alunos que, em grande parte, haviam frequentado junto comigo algumas aulas da graduação. Lembro-me de que passava noites, e até madrugadas, lendo, em língua estrangeira, os livros que usava como bibliografia. Recordo-me de que levava para as aulas pilhas de livros como se fossem âncoras para um conhecimento ainda não totalmente assimilado. Ainda vejo, numa bela manhã, o olhar sorridente e compreensivo do professor Sábato Magaldi, como se demonstrasse já ter passado, algum dia, por situação semelhante.

Acho que iniciei corretamente como, na minha opinião, deveriam começar os auxiliares de ensino, isto é, funcionando à maneira de um aluno mais adiantado coordenando grupos de estudos, através de seminários de que, entretanto, eu participava ostensivamente.

Discutíamos animadamente os Meiningen, Gordon Craig, Stanislauski, Antoine, Meyerhold, Brecht, Artaud, o **Cartel Francês** e até Grotowski. Lembro-me de que a mais feliz descoberta, naquela época, foi o livro **A Obra de Arte Viva**, de Adolphe Appia.

Quanto mais eu estudava e discutia com meus alunos, mais claro se tornava para mim que os principais movimentos cênicos do teatro contemporâneo deram-se a partir de novas propostas de interpretação, de um novo ator. Ao mesmo tempo, eu percebia que os alunos da ECA, em sua maioria, eram muito inteligentes e criativos, mas lhes faltava a prática do ensaiador de atores.

Repetia-se o que acontera comigo nos tempos de **Teatro Experimental Mogiano**: tinham algumas idéias brilhantes que não se concretizariam sem atores devidamente ensaiados. Paralelamente aos estudos teóricos, passei a solicitar, dos alunos de direcção, que fizessem cenas centradas no trabalho do ator e que para tal, usassem a metodologia de Stanislavski. Finalmente, se bem que ainda de maneira tímida, iniciava-se uma atividade prática dentro do departamento.

Lembro-me, em particular de dois exercícios interessantes: um trecho de uma peça de Dias Gomes feito pelo aluno Cacá Rosset e algumas cenas de **Pedreira das Almas**, de Jorge de Andrade, encenadas pelo aluno Iacov Hilel em uma casa colonial.

Nesta época passei a ser, constantemente, convidado para participar de Comissões Julgadoras das finais dos Festivais de Teatro Amador onde, além da tarefa específica, solicitavam-me oferecer oficinas práticas e conferências sobre o encenadores. Participei das finais em Santos (1970), São Carlos (1971), Presidente Prudente (1973) e novamente São Carlos (1976).

Eram tempos de grande humildade por parte de todos os professores que resolveram sentar-se, novamente, nos bancos escolares e estudar pedagogias específicas para melhorar seu desempenho didático no terceiro grau. Recordo-me sentado em uma sala de aula ao lado do saudoso Paulo Emilio Salles Gomes (era um curso para os professores do Departamento de Cinema, Televisão e Teatro) que, levando muito a sério as discussões, exemplificava a nós, mais jovens, a máxima de que "quanto mais conheço, mais tenho dúvidas".

Até 1971, penso que não tínhamos professores doutores no setor

de Teatro (Décio de Almeida Prado pertencia ao Instituto de Letras), porque tivemos que importar um professor para que se iniciassem os cursos de pós-graduação. Inscrevi-me, com um projeto que prometia estudar o "Trabalho do Ator" e fui aceito pelo professor Dr. Fredric M Lillo, de origem americana. Eu, que já havia pertencido à primeira turma da graduação, agora estava, também, na primeira turma de pós-graduação, "malgré" a mim mesmo transformado em "coisa de história". O professor americano me fez ver que eu não tinha a mínima idéia do que significava uma **Metodologia Científica de Pesquisa** e, a duras penas, consegui escrever, ao longo do semestre, minha primeira monografia intitulada "O Aspecto Exterior da Obra de Stanislavski"

No final de 1972, após algumas divergências metodológicas com meu orientador, consegui transferir-me para a tutela do professor Dr. Jacó Guinsburg que acabaria sendo o responsável direto por tudo o que consegui produzir na área teórica. Credito, aliás, a esse emérito mestre a minha permanência, que por algum tempo andou periclitante, na carreira Universitária e, portanto, no Departamento de Teatro do ECA, em virtude de minhas dúvidas, desânimos pessoais e descrença nos caminhos da Universidade. Suas palavras de estímulo, por vezes duras, coadjuvadas pelas dos professores Clovis e Miroel fizeram com que eu renovasse a segurança em minha pessoa e minhas esperanças no ensino Universitário. Fizeram-me ver que a época de incertezas, aprofundadas por uma direção fascista da ECA, seria passageira.

Fazer pesquisa no Brasil é muito complicado como todos nós sabemos. Consegui, a muito custo, um turno de vinte e quatro

horas o quê, na época e ainda hoje, não dá para um professor ter uma vida digna. A partir de 1974, tive que trocar o Ginásio Industrial por empregos em faculdades Particulares que, se me deram um certo alívio financeiro, fizeram, do meu curso de pós-graduação, verdadeira epopéia. Freqüentemente usava as madrugadas e fins-de-semana para preparar meus seminários e monografias.

Por outro lado, no âmbito das faculdades particulares, abriam-se possibilidades para a formação de grupos teatrais, totalmente subvencionados pelas mesmas. Foi assim, que em 1975, eu passei a dirigir um grupo de rapazes e moças muito dedicados, o que resultou em algumas montagens que muito me gratificaram.

Mais ou menos na mesma época, foi iniciado o curso de Interpretação no Setor de Teatro da ECA e eu passei a fazer parte do corpo de professores responsáveis pela matéria.

Seguiu-se aí uma longa fase das mais produtivas, artisticamente falando, na medida em que eu pensava que fazer uma montagem completa de um espetáculo significava a aprendizagem viva e eficiente da técnica de interpretação.

Os alunos também aceitaram, de bom grado, a proposta, visto que muitos deles (em virtude da ausência de um vestibular específico) tinham pouca experiência de teatro e uma certa ansiedade de subir ao palco.

Da minha parte, eu descobri que possuía uma certa facilidade, através de laboratórios, que aos poucos elaborava, de "tirar" (essa era a expressão que eu usava), dos atores, desempenhos razoavelmente fortes. Como eu já afirmei, usei e abusei desse processo durante uma década, tanto nas aulas dentro do setor de teatro, como nos grupos universitários que coordenei. Foi uma

fase em que, na sala, de aula eu me sentia, em primeiro lugar um artista, e um professor secundariamente.

Tenho a certeza de que fui o professor que mais dirigiu espetáculos dentro do setor de teatro. Somando-se as montagens que realizei fora da escola com o grupo universitário, cheguei a encenar quase duas peças por ano, além de orientar várias direções de alunos.

Com o grupo universitário e, portanto fora da ECA dirigi: **Tentativa**, de minha autoria (1976); **Boca de Ouro**, de Nelson Rodrigues (1977); **Galileu Galilei**, de Bertolt Brecht (1984).

No setor de Teatro da ECA encenei: **O Porco Ensanguentado**, de Consuelo de Castro (1976); **Woyseck**, de Buchner (1978); **Curso de Amor**, de A.J. Gurney (1980); **Quem Roubou meu Anabela?**, de Ivo Bender (1980); **A Nossa Cara**, dramatologia baseada em **Um Grito Parado no Ar**, de Gianfrancesco Guarnieri (1981); **Zoo Story**, de Edward Albee (1982); **A Noite Alemã**, dramatologia baseada em **Terroros e Misérias do III Reich**, de Bertolt Brecht (1984); **Tragédia das Cariocas**, dramatologia baseada em textos de Nelson Rodrigues (1985); **O Amor dos Quatro Coronéis**, de Peter Ustinov (1986); **A Última Gravação**, de Samuel Beckett (1987); **O Curso de Amor**, de A.J. Gurney (1987).

De todas essas montagens destaco, além de **Galileu Galilei**, que é sempre um desafio para qualquer diretor, os espetáculos dramatológicos. Esse processo—onde um novo texto surge baseado das improvisações dos atores—mostrou-se bastante fértil no que diz respeito ao ensino de teatro universitário e muito rico como proposta estética. Penso, no futuro, em horários extra-

curriculares, retomar essa experiência, no Departamento de Teatro.

Assumi, ainda como Auxiliar de Ensino, por um ou dois anos, importante tarefa quando fui Presidente da Comissão Coordenadora dos Cursos de Teatro, que corresponde hoje ao cargo de chefe de Departamento.

O pós-graduação não tinha (como ainda acredito que não tenha) condições de proporcionar pesquisas aprofundadas a respeito de práticas teatrais, tanto por falta de estrutura material (espaço adequado, atores, etc), como de professores pesquisadores que realizassem tais pesquisas juntamente com seus orientandos.

Novamente aproveitei-me da capacidade teórica do curso, agora de maneira bem mais aprofundada e consequente.

Não tendo ainda condições de realizar uma pesquisa de procedimentos metodológicos a respeito da **praxis** teatral, resolvi estudar o caminho de um grupo que, a meu ver, realizou, de maneira exemplar, tal **praxis**, o **Teatro Oficina**.

A orientação acadêmica feita pelo professor Jacó Guinsburg foi ao mesmo tempo incentivadora e desafiadora.

Quando comentei com alguns colegas sobre o meu intento de pesquisar sobre o **Teatro Oficina**, aconselharam-me a focar a principal montagem ou alguma das fases do referido grupo para a concretização da dissertação de mestrado.

O professor Jacó Guinsburg, entretanto, foi radical. Eu deveria esgotar o tema. O projeto não somente enfocaria toda a história do grupo, como também procuraria analisar criticamente cada uma das montagens e ainda, através de uma reflexão estética, concluir se o grupo paulista havia cristalizado, em sua trajetória, uma

Linguagem teatral própria.

Em outras palavras, o professor amigo me incubia de preencher uma lacuna histórica e crítica de uma das fases mais ricas e polêmicas do teatro brasileiro. Confesso que estremei, mas confesso também que comecei a sonhar, sonho esse que, como já disse, para se concretizar tirou-me muitas noites de sono.

Em 1980, estava eu diante de uma banca composta pelos professores Clóvis Garcia, Décio de Almeida Prado e meu orientador, defendendo uma realidade palpável de quase quinhentas páginas.

Faltaram, nesta banca, professores como Renata Pallottini, Sábato Magaldi, Miroel Silveira etc., pois a dissertação significava parte da gratidão do discípulo que haviam ajudado a lapidar.

José Celso Martínez Correa, não sei como, teve acesso a uma cópia e disse-me, durante um debate no **Teatro de Arena**, que eu havia conseguido compreender exatamente o seu intento artístico durante a aventura do **Teatro Oficina**. Fernando Peixoto, naquele tempo nosso colega no setor de teatro, disse-me o mesmo. Somente essas duas opiniões e eu já me sentiria gratificado com o trabalho.

Um ano depois transformei a dissertação em um livro que foi publicado pela editora Perspectiva, com o título de **OFICINA: DO TEATRO AO TE-ATO**.

Além de outras críticas favoráveis, anda hoje me emociono quando releio o que disse, do livro, o crítico Sábato Magaldi: "pode-se afirmar que **Oficina: do Teatro ao Te-Ato** é fruto dos

cursos de pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, o que os justifica e lhes assegura real utilidade. Livros como o de Armando Sérgio da Silva, aplicados aos numerosos aspectos da realidade cênica brasileira, permitirão que se escreva, um dia, uma verdadeira história do nosso teatro".

Alguns tempo depois, as conclusões, de parceria com o professor Jacó Guinsburg, foram publicadas na Europa, numa revista portuguesa chamada **Nova Renascença**.

Ainda mestre, portanto sem condições legais para tal, ministrei na pós-graduação, um curso sobre o livro, sob a tutela do professor Jacó. Foram muitos os debates de que participei na medida em que o Teatro Oficina, no início dos oitenta, estava sendo muito reavaliado. Destaco apenas a coordenação de um evento chamado **USYNA**, na UNICAMP (1987) onde tive o prazer de debater com grande parte do antigo elenco do **Oficina**.

Meu primeiro livro seria também o responsável pela minha primeira participação de congresso no exterior. Um pesquisador francês, Richard Roux, amante do teatro brasileiro, divulgou **Oficina: do Teatro ao Te-Atto** na Universidade de Marseille da cidade de Aix-en-Provence. Em 1985, recebi um convite formal para uma comunicação no colóquio **Le Théâtre sous la Contrainte**. A Universidade de Mogi das Cruzes, gentilmente, providenciou a minha passagem aérea e lá eu falei, durante aproximadamente uma hora, sobre o tema: **A Irreverência do Teatro Paulista contra a Opressão do Regime Brasileiro nos Anos 60**. Terminada a exposição, tive a satisfação de ver Monsieur Claude-Henri Freches, **Professeur Emérite à L'Université de Provence**, solicitar que os

conferecistas de todos os países se levantassem e aplaudissem a coragem com que o Teatro Brasileiro havia enfrentado a opressão naqueles tempos sombrios. Dois anos mais tarde, minha palestra, foi publicada no livro resultante dos anais daquele congresso.

3. O "Intermezzo" Administrativo

Em 1983, recebi um convite que entendi como irrecusável, após alguma reflexão.

Com a tomada do poder pelas oposições em quase todos os estados e municípios, o prefeito eleito em Mogi das Cruzes convidou-me para ser o Secretário de Cultura.

A cidade do meu coração, onde sempre residi, sempre dominada por Prefeitos autoritários e pouco afeitos às atividades culturais, estagnara-se neste aspecto, praticamente desde os anos 60, com o **Teatro Experimental Mogiano**. Para se ter uma idéia, não havia sequer um conjunto, em qualquer das áreas de expressão artística, produzindo espetáculos ou eventos.

Eu e a equipe que formei mergulhamos no trabalho de articulação, incentivando as mais diversas áreas culturais e seria, aqui, muito extenso o relato completo do trabalho frente à Secretaria de Cultura. Lembro-me de que foi entregue ao meu sucessor um relatório de doze volumes, com cerca de quinhentas páginas cada um, sobre os eventos e cursos que realizamos na área cultural. Na área de teatro, especificamente, além da promoção de festivais em níveis local, estadual e nacional, proporcionamos aos amadores da cidade inúmeras oficinas que contaram com a coordenação de professores como Clovis Garcia, Antonio Januzzeli, dentre outros. Deixamos a pasta, em 1988, com vinte e três grupos

de teatro amador em plena atividade.

Das referências que recebi pelo trabalho, destaco as seguintes: **Votos de Congratulações** (1984 e 1985) dado pela unanimidade dos Vereadores da Câmara Municipal; **Destaque em Artes** (1984), prêmio oferecido pelo jornal da cidade; **Personalidade Cultural** (1985), prêmio conferido pelo tradicional Centro Mello Freire de Cultura e **Destaque Cultural** (1988) troféu de gratidão oferecido pela Federação de Teatro Amador.

Antes de sair da **Secretaria**, desapropriei o **Casarão do Carmo** - aquele local onde tinha passado os dias de minha infância, junto de minha mãe bibliotecária - e ali instalei um centro cultural completo.

Ainda como secretário Municipal de Cultura recebi, já que de passagem pelo sul da França, um convite de Monsieur Paul Lombard, prefeito de Martignés, para uma conferência. Falei, para uma platéia composta pelos vereadores e autoridades culturais, sobre o tema: **Uma Experiência de Administração Cultural na Grande São Paulo**, enquanto eram projetados slides sobre o meu trabalho. O fato constituiu-se de certa relevância na medida em que foi destaque, com fotos na primeira página do jornal **Le Provençal**, que circula em todo o sul da França. Durante esses seis anos, minha vida na ECA resumiu-se a dar aulas e a escrever uma tese de doutorado.

9. A Carreira Universitária - 2ª Fase

Se minha dissertação de mestrado foi um tributo à criatividade, aos artistas que me haviam contagiado nos meus tempos de

juventude, a tese de doutoramento configurou-se a partir de outras preocupações

Se eu me dedicava ao ensino necessitava estudar, para entender melhor, aquela que havia elaborado a mais completa e conseqüente pedagogia para atores do país. Aquela a quem eu, sem pertanejar, primeiro procurei quando deveria usufruir de minha bolsa de estudos - **A Escola de Arte Dramática de São Paulo**. Sempre orientado pela competência do professor Jacó Guinsburg, durante seis anos pesquisei a instituição até o esgotamento de suas principais fontes, formais e informais.

Finalmente, em meados de 1987, pronta a tese, com o título de **A EAD do Dr Alfredo: Uma Oficina de Atores**, defendi-a perante uma banca composta por: Décio de Almeida Prado, Renata Pallottini, Clóvis Garcia, Dilma de Mello e meu orientador .

Melhor banca teria sido, quase, impossível, pois Décio de Almeida Prado foi coadjuvante de Alfredo Mesquita na fundação da EAD; Renata Pallottini, ex-aluna, ^{professora, Dilma de Mello, ex-aluna,} Clóvis Garcia, seu recente diretor e o Jacó Guinsburg também ali lecionara.

Além do título de **doutor**, da publicação pela EDUSP e de uma nova volta à França, escrever sobre a EAD significou para mim o amadurecimento profissional. Percebi, através de análise dos ensinamentos da EAD, que eu estivera, durante todos esses anos, dividido entre artista e o professor dentro da sala de aula. Entendi, por exemplo, que Alfredo Mesquita havia abdicado de uma carreira de diretor teatral de sucesso, exatamente para proporcionar aos seus pupilos o referido "cartaz".

Antevi que somente poderia ensinar processos adequados de interpretação se afastasse de minhas aulas o artista, ansioso

pela busca de resultados, para encontrar o professor cada vez mais consciente das etapas metodológicas pela quais deveriam passar os alunos. Conformei-me com o fato de que necessitaria procurar outro horário para sede de criação.

Mudei radicalmente o processo pedagógico de minhas aulas, o que me proporcionou um encontro renovado e fascinante com o ensino e, portanto, com o professor mais consciente que existia latente na minha pessoa.

Não precisei seguir o modelo da EAD, mais profissionalizante, mas procurei, a partir de então, desenvolver e aprofundar metodologias de ensino que objetivassem processos de desempenho teatral individuais, portanto, diferenciados. Mostrei, para o ator de nível universitário, a possibilidade de experimentar, através do estudo e da prática das várias propostas metodológicas de desempenho, seus pontos de convergência e de divergência. Vislumbrei, junto com os alunos, a hipótese de se formarem atores com consciência de seus processos metodológicos de interpretação.

Tendo cenas de Shakespeare, como suporte dramático, acabamos alunos e professor, dentro das salas de interpretação, com a divisão entre o fazer e o pensar. Cada aluno-ator, tamanha era a consciência, passou a ser o responsável intelectual por sua própria metodologia de trabalho prático. Cada ator-aprendiz deveria ser capaz de defender, criticamente, a opção de processo criativo.

Tais procedimentos em, sala de aula, os resultados apresentados ao público e os que relatos fiz sobre os mesmos nas reuniões pedagógicas, levaram meus alunos e colegas do Departamento de

Teatro a incentivarem-me na continuidade e aprofundamento dessa hipótese didática.

Passo agora a enumerar fatos e atividades recentes, sem fazer qualquer comentário mais detalhado, decorrentes, na minha opinião, do salto qualitativo pós-doutorado e da nova postura pedagógica:

- Nomeação para a Comissão Seleccionadora de candidatos a docentes, da área prática.

- Convites para participação de várias bancas de qualificação ou de defesa nos níveis de mestrado ou doutorado, sempre que o tema da interpretação seja, de algum modo tratado.

- Procura ou indicação, por parte de meus colegas, para ser o orientador acadêmico, em nível de pós-graduação de pesquisadores (atualmente cinco brasileiros e um estrangeiro) que tenham interesse específico no trabalho do ator.

- Repetição, por três anos consecutivos do curso em nível de pós-graduação sobre as **Metodologias Modernas de Interpretação** com a participação de alguns atores profissionais, como alunos ouvintes.

- Participação de debates variados sobre o tema da interpretação.

- Exposição aos professores e alunos do Departamento de Teatro sobre mudanças qualitativas visando a melhoria dos Cursos de Teatro.

- Definição de um projeto pessoal de pesquisa sobre a **Metodologia para o Ensino de Atores em Nível Universitário.**

- Crença na Universidade, apesar de todos os problemas

burocráticos e financeiros, como um futuro grande centro de pesquisas teatrais criativas.

- Tendência, cada vez maior, para a dedicação exclusiva a fim de que possa realizar projetos de pesquisa também artísticos, dentro do âmbito universitário.

10. Ponderações Finais

A Universidade, com todo o seu ritual, nos prega algumas surpresas. Iniciei esse **memorial** como uma tarefa burocrática desagradável, a fim de que pudesse fazer um concurso público.

Quando o termino, entretanto, descubro que, além de ter me lembrado de fatos sensíveis e determinantes de que esquecera, encontro-me comigo mesmo mais consciente, pleno e tranqüilo. Mais importante, compreendo, através de uma auto-crítica do meu passado, que ainda tenho muito a realizar e, portanto, com o que sonhar...

São Paulo, primavera de 1991.