

Notas da História do Ensino Superior de Teatro em Porto Alegre: Memórias de Profissionais Egressos da UFRGS entre 1960 e 1973

Notes on the History of Theater Higher Education in Porto Alegre: Memories of Professionals Graduated from UFRGS Between 1960 and 1973

Juliana Wolkmer

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil
E-mail: jwolkmer@yahoo.com.br

Vera Lúcia Bertoni dos Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil
E-mail: bertonica@gmail.com

Resumo

O artigo propõe-se a refletir sobre a história do ensino de teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tendo por base registros memoriais da trajetória acadêmica de seis profissionais formados no Curso de Arte Dramática (CAD)/Departamento de Arte Dramática (DAD) no período compreendido entre os anos de 1960 e 1973. Através da metodologia da História Oral, são produzidos, organizados e analisados depoimentos obtidos por meio de entrevistas, que revelam diferentes aspectos da formação em teatro na universidade.

Abstract

The article proposes to reflect on the history of theater teaching at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), based on memorial records of the academic trajectory of six professionals trained in the Dramatic Art Course (CAD)/Art Department Drama (DAD) in the period between 1960 and 1973. Through the methodology of Oral History, testimonies obtained through interviews are produced, organized and analyzed, which reveal different aspects of theater training within the university.

Palavras-chave

Formação em Teatro. Memória. História Oral.

Keywords

Theater Training. Memory. Oral History.

Introdução

Este artigo apresenta parte dos resultados de uma investigação¹ acerca da história do ensino de teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no período compreendido entre os anos de 1960 e 1973, que se desenvolve a partir de entrevistas com egressos do Curso de Arte Dramática, Centro de Arte Dramática (ambos identificados pela sigla CAD²) e Departamento de Arte Dramática (DAD).

As entrevistas deram origem a relatos memoriais que, relacionados ao contexto histórico e político de formação acadêmica de cada um dos entrevistados e organizados com base na metodologia da História Oral, possibilitam refletir sobre as bases da formação em teatro nessa Instituição de Ensino Superior brasileira, lançadas num período historicamente turbulento, no qual a liberdade de expressão é ameaçada por ações coercitivas como a censura e as perseguições políticas.

Os teóricos Jose Carlos Sebe Meihy e Fabíola Holanda definem a metodologia da História Oral como “um conjunto de procedimentos que se inicia com a elaboração de um projeto e que continua com o estabelecimento de um grupo de pessoas a serem entrevistadas” (MEIHY; HOLANDA, 2007, p. 15). Nessa perspectiva, um projeto de trabalho relacionado à metodologia da História Oral prevê:

[...] planejamento da condução das gravações com definição de locais, tempo de duração e demais fatores ambientais; transcrição e estabelecimento de textos; conferência do produto escrito; autorização para o uso; arquivamento e, sempre que possível, a publicação dos resultados que devem, em primeiro lugar, voltar ao grupo que gerou as entrevistas (MEIHY; HOLANDA, 2007, p. 15).

1 Vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a investigação deu origem à Dissertação de Mestrado *intitulada Formação em Teatro na UFRGS (1960-1973): Memórias de Tempos de Ousadia e Paixão* (2017), da autoria de Juliana Wolkmer, orientada pela Profa. Vera Lúcia Bertoni dos Santos.

2 Entre os anos de 1957 e 1965, a sigla CAD correspondia ao Curso de Arte Dramática; já entre os anos de 1967 e 1969, passa a corresponder ao Centro de Arte Dramática, que em 1970 é denominado Departamento de Arte Dramática, DAD, sigla atual.

Considerados esses procedimentos metodológicos, elaborou-se o projeto de pesquisa, cujo objetivo central era identificar práticas e teorias que influenciaram a formação em teatro da UFRGS, com vista a refletir sobre o ensino de teatro e suas transformações geracionais. A partir de entrevistas realizadas com um roteiro de questões do tipo semi-estruturado foram selecionadas e organizadas narrativas que dialogam com importantes e diversificadas questões relacionadas à pedagogia teatral. Para a historiadora Selva Guimarães Fonseca:

As narrativas orais não são apenas fontes de informações para o esclarecimento de problemas do passado, ou um recurso para preencher lacunas da documentação escrita. Aqui, ganham relevância as vivências e as representações individuais. As experiências dos homens, constitutivas de suas trajetórias, são rememoradas, reconstruídas e registradas a partir do encontro de dois sujeitos: narrador e pesquisador. A história oral de vida constitui uma possibilidade de transmissão da experiência via narrativas (FONSECA, 1997, p. 39).

Os egressos do CAD/DAD entrevistados na pesquisa foram: a atriz e professora Alba Rosa dos Santos (1941-2019), nascida na cidade gaúcha de Passo Fundo, e que frequentou o Curso de Arte Dramática desde 1961, formando-se em 1964; o artista bonequeiro Antônio Carlos Cardoso de Sena, nascido em Porto Alegre (1941), e aluno do CAD entre 1960 e 1962; a atriz, professora e historiadora Maria Luiza Filipozzi Martini, natural de Porto Alegre (1945), e aluna do CAD de 1966 até 1969, egressa do Curso de Formação de Atores; o professor e agente cultural Hamilton Dias Braga, nascido em Bagé/RS (1941), ingressante no DAD no ano de 1970, formado nos cursos de Direção Teatral e de Licenciatura em Arte Dramática, respectivamente em 1972 e 1973; a atriz e professora de teatro porto-alegrense Suzana Saldanha, formada nos cursos de Direção Teatral e de Licenciatura em Arte Dramática do DAD, concluídos em 1970 e 1972, respectivamente; e o músico e ator Léo Vitor da Rosa Ferlauto, natural de Porto Alegre (1946), que frequentou o Curso de Formação de Atores do DAD entre 1970 e 1972.

A escolha dos entrevistados buscou a diversidade com relação ao período de formação (entre as décadas de 1960 e 1970), a habilitação no Curso de Teatro (Interpretação, Direção ou Licenciatura) e

o gênero. Além da preferência por profissionais que desenvolveram uma carreira profissional relacionada ao teatro.

Para a elaboração deste texto, foram selecionados alguns dados referentes a uma das categorias emergentes da pesquisa, que compreende os princípios e os procedimentos de ensino adotados pelos professores do Curso de Teatro da UFRGS, entre os anos de 1960 e 1973. Os títulos a seguir trazem algumas notas que possibilitam refletir acerca de cinco aspectos relacionados a essa categoria, tais sejam: o perfil e as práticas pedagógicas dos docentes das disciplinas teóricas do Curso; a ênfase no trabalho vocal; a interpretação teatral como prática desafiadora; a perspectiva de intercâmbio permanente do Curso com agentes e eventos externos à UFRGS, a exemplo dos profissionais e grupos de teatro atuantes na Porto Alegre de então; e a relação de parceria estabelecida entre os sujeitos da aprendizagem.

Um rol de intelectuais e muita leitura

Um primeiro aspecto a destacar para a compreensão dos princípios e procedimentos metodológicos dos docentes do Curso de Teatro da UFRGS mencionados nas entrevistas, foi levantado a partir das impressões individuais dos entrevistados em relação aos seus mestres.

Rosa relata que, durante o seu período de formação no CAD, os professores, por se tratarem, em sua maioria, de importantes intelectuais da época, costumavam ser “endeusados” por grande parte dos estudantes. Como exemplos, a entrevistada identifica os nomes de Ângelo Ricci, docente responsável pela disciplina de **História da Literatura Teatral**, considerado uma sumidade na sua área; e de Guilhermino César, reconhecido palestrante e especialista no campo da História do Teatro Português e Brasileiro, que, mesmo não tendo sido professor de Rosa, é destacado por ela como um importante referencial à sua formação acadêmica.

Ao rememorar os professores do CAD, Martini conta que o seu primeiro ano de Curso foi um pouco decepcionante, visto que os estudantes calouros não tinham aulas com os professores considerados mais interessantes, como Dionísio Toledo, que ministrava a disciplina de **Literatura Dramática**, Gerd Bornheim, responsável pela disciplina de **Teoria do Espetáculo**, destacado como um excelente professor pelos demais entrevistados, e o já citado Ângelo Ricci. A fala de Martini endossa a de Rosa sobre a projeção e a fama de alguns professores como inte-

lectuais respeitados dentro e fora da Universidade.

Os entrevistados relatam que o exercício da leitura era bastante exigido pelos docentes das disciplinas teóricas, com destaque para o estudo dirigido e minucioso de textos dramáticos de autores gregos antigos, tanto de tragédias, como de comédias, e também para os textos de dramaturgos brasileiros. Martini recorda que o professor Toledo costumava acompanhar seus alunos até a livraria Sul Brasileira, localizada no centro da cidade de Porto Alegre, para que eles não apenas adquirissem os livros indicados na sua disciplina, mas aprendessem a buscá-los nas estantes da livraria. Ela lembra que, naquela época, a opção mais indicada era adquirir os livros, visto que não existia a reprodução digital de cópias, e a alternativa era datilografar os textos numa matriz e mimeografar folha por folha.

Segundo os entrevistados, a formação no CAD exigia também a busca de textos alternativos, considerados complementares aos conteúdos desenvolvidos em sala de aula. Martini relata que a biblioteca da Faculdade de Filosofia da UFRGS, que era a mesma do Curso de Letras, dispunha de um amplo acervo de títulos de interesse aos estudos da comunidade do CAD. Já Rosa, que no seu relato assume não ter sido “muito adepta dos estudos”, lembra de entregar-se ao prazer da leitura:

Naquela época tinha a revista *O Cruzeiro*³ e tinha uns contistas, cronistas maravilhosos. Eu adorava, tinha uns quatro, eu não lembro o nome deles, mas eu comprava aquela revista que era cara na época. Eu gostava e era um prazer ler aquilo. Os professores impunham para a gente ler *O Cruzeiro*, mas impor as coisas para mim não adianta absolutamente nada, me convidar para fazer é uma coisa, impor é outra (ROSA, 2016, s/p grifo nosso).

Uma importante referência citada por Braga é o professor Flávio Loureiro Chaves, que lecionava as disciplinas de *Dramaturgia e Literatura Dramática*:

[...] Chaves foi uma referência muito boa também, porque a gente se sentia numa antiga Universidade inglesa [...] éramos quatro alunos apenas e ficávamos duas ou três

3 Revista lançada no Rio de Janeiro em 1928, com periodicidade semanal, e destacada como a principal revista ilustrada brasileira da primeira metade do século XX, que circulou no país até 1975.

horas percorrendo e discutindo a estrutura de um determinado texto teatral. Era como uma aula particular e o grupo – deixa eu me exibir então – era: o Irion Nolasco, o Antônio Hohlfeldt, o Caio Fernando Abreu e eu⁴ (BRAGA, 2016, s/ p).

O relato de Braga suscita reflexões acerca das relações entre a quantidade de estudantes numa turma e a qualidade da formação acadêmica que nela se processa, ou seja, leva a pensar nos prós e contras do excesso, ou da quantidade reduzida de estudantes em sala de aula.

Outra lembrança de Braga, refere-se a leituras importantes realizadas nas aulas de direção, a exemplo da obra *O teatro e seu espaço* (1970), de Peter Brook⁵, recomendada pelo então professor Luís Artur Nunes. Segundo o entrevistado, a maioria dos professores do curso incentivava a leitura de uma literatura especializada. Além de Brook, Braga menciona ter lido autores como Grotowski⁶, Brecht⁷ e Shakespeare⁸, e relembra uma disciplina teórica que marcou a sua formação:

Eu fiz uma disciplina que se chamava *Estudo da obra de Um clássico do teatro Universal* e eu peguei o García Lorca. O professor era o Luís Artur [Nunes], então a

4 Interessante notar que a maneira como Braga se refere aos integrantes do seu pequeno grupo, revela o seu apreço e respeito pelos três colegas de formação, figuras proeminentes do teatro local, com trajetórias amplamente reconhecidas: Irion Nolasco, diretor e professor de teatro, hoje aposentado da UFRGS; Antônio Hohlfeldt, jornalista, crítico e gestor teatral, professor de literatura, vinculado à Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul (PUCRS), e atual Presidente da Fundação Theatro São Pedro; e Caio Fernando Abreu, jornalista, dramaturgo e escritor, falecido em 1996.

5 Brook (1925) é diretor de teatro e cinema britânico.

6 Grotowski (1933 –1999): diretor de teatro polonês; figura central no teatro do século XX, principalmente no teatro experimental ou de vanguarda. Postula um teatro baseado no trabalho psicofísico do ator, numa abordagem de cunho ritualístico.

7 Bertholt Brecht (1898 -1956): destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX.

8 Shakespeare (1564 –1616): poeta, dramaturgo e ator inglês, considerado o maior escritor do idioma inglês e o mais influente dramaturgo do mundo.

gente trabalhou com uma certa elasticidade o conceitos de clássico. Concordamos os dois que Lorca deveria ser considerado um clássico. Tinha que escrever uma monografia para a licenciatura e eu escrevi sobre a obra do Garcia Lorca naquela época (BRAGA, 2016, s/ p , grifo nosso).

Dos referenciais relacionados ao campo da pedagogia do teatro, Braga lembra do livro *Jogo, teatro e pensamento* (1968), de Richard Courtney⁹, assim como das ideias do Teatro do Oprimido de Augusto Boal¹⁰, e da obra de Viola Spolin¹¹, referências importantes e estudadas ainda hoje no DAD.

Rigor no preparo vocal

Um segundo aspecto que chama atenção nos dados levantados a partir das entrevistas, é que todas elas fazem referência a disciplinas do curso relacionadas à preparação e ao uso da voz como fundamentais nas suas formações, por possibilitarem a construção de um aprendizado para a vida inteira, relevante tanto para a cena como para a saúde dos artistas. Nesse sentido, os depoimentos dão destaque ao trabalho qualificado desenvolvido pelas professoras Charlotte Kahle e Lúcia Mello, que envolvia exercícios posturais, de dicção, aquecimento da voz, respiração e relaxamento.

A professora Kahle era responsável pelas aulas da disciplina de *Técnica Vocal*, cujo conhecimento era aperfeiçoado nas aulas de *Dicção* da professora Mello, segundo Rosa, uma “figura pitoresca”:

Ela [Lúcia Mello] entrava batendo aquele

9 Courtney (1927-1997): ator, pesquisador e professor de teatro inglês, expoente do teatro para a infância e juventude.

10 Boal (1931–2009): diretor e professor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro, uma das grandes figuras do teatro contemporâneo internacional. Fundador do Teatro do Oprimido, que alia o teatro à ação social, suas técnicas e práticas difundiram-se mundialmente, sendo largamente empregadas não só por aqueles que entendem o teatro como instrumento de emancipação política, mas também nas áreas de educação, saúde mental e no sistema prisional.

11 Spolin (1906 –1994): autora, professora e diretora de teatro, considerada por muitos como a precursora norte-americana do teatro improvisacional. Spolin sistematizou os Jogos Teatrais, metodologia de atuação e conhecimento da prática teatral.

sapatinho dela e falando. Todo mundo gostava dela, eu também gostava! A gente dizia: “lá vem a maluca!” Ela mostrava muitas coisas para a gente, de valores, de pesquisa. Ela pesquisou Qorpo Santo¹². Ela dava aula de dicção, mas se metia em tudo que é coisa. E tinha uma alemã que andava perdida por aqui, que deu técnica vocal, a Charlotte [Kahle], ela era excelente e aquilo ficou, foram as coisas que eu valorizei muito (ROSA, 2016, s/ p).

É interessante refletir sobre os comentários de Rosa a respeito de Mello: ao que parece, os estudantes tinham grande admiração pela professora, não apenas pela competência do seu trabalho, mas pelo seu jeito diferente. A caracterização do seu comportamento no relato de Rosa – “ela se metia em tudo” – dá a entender que Mello era uma professora curiosa, interessada e comprometida, que investia em conhecimentos para além da sua especialidade, no caso, as aulas de dicção, em prol de uma relação mais aproximada com os seus alunos.

O trabalho de Mello é destacado também no depoimento de Sena, que rememora os exercícios vocais e de dicção que tinha que realizar em casa, além do trabalho de pesquisa que a professora desenvolvia sobre a obra do dramaturgo Qorpo Santo, em parceria com o amigo e colega Anibal Damasceno Ferreira, grande incentivador de Sena para montar as peças do genial autor gaúcho.

Também lembrado em diversos depoimentos, o trabalho da professora Kahle é reconhecido por Martini como fundamental à aprendizagem da consciência corporal e ao uso criterioso da voz. As palavras da entrevistada dão a dimensão da importância conferida à professora na sua formação:

Eu aprendi a usar o meu aparelho respiratório, que aliás era frenético, porque eu era asmática [...] a Charlotte nos deu essa base. Ela era terrível, pegava a gente e os rapazes ficavam indignados, porque tinham que colocar um lápis na boca e repetir: menino mole, menino mole” [risos]. Porque tu não canta razoavelmente sem ter uma boa abertura da boca e tinha uns outros exercícios que eles [os rapazes] fugiam desesperadamente também (MARTINI, 2017, s/ p).

Martini refere-se ao seu entendimento em relação ao uso do diafragma, construído por ela nas aulas de Kahle, através de exercícios parecidos com os que as mulheres realizam na hora do parto; e lembra de quanto teve que treinar para cantar na *Ópera dos Três Vinténs* (1928) de Brecht, na qual interpretava a personagem Poly, uma das protagonistas. A entrevistada refere-se à alta exigência imposta por Kahle em relação ao trabalho vocal, que demandava bastante técnica por parte dos atores da montagem. Segundo Martini, mesmo os colegas com mais dificuldades e mais resistentes, acabaram se superando e se rendendo aos desafios propostos pela professora.

Na opinião de Ferlauto, muitos estudantes não gostavam das aulas da professora Kahle justamente em função do excesso de atividades técnicas que eram solicitados a cumprir. Ele lembra que, logo na primeira aula, Kahle causou perplexidade na sua turma, ao anunciar aos estudantes que eles aprenderiam a falar as vogais: ela “pegava letra por letra, a formatação de cada letra, e fazia muitos trabalhos com frases, dizer várias vezes, até ficar bem claro” (FERLAUTO, 2017, s/ p). Só no decorrer do processo é que os alunos compreendiam que o seu desejo era ensinar os futuros atores a falar no palco, que é muito diferente do falar na vida real a professora: “no palco tem que falar de outro jeito, e tem que parecer natural, é uma arte maravilhosa e complicada” (FERLAUTO, 2017, s/ p).

O entrevistado relata outro importante procedimento didático realizado pela professora Kahle, que, no início do ano letivo, solicitava a cada aluno que escolhesse um pequeno texto para gravar, e depois, no final do ano, que repetisse a gravação, o que possibilitava acompanhar a evolução do processo de cada estudante com relação à dicção:

[...] ela [Kahle] levou ao final da temporada a gente lá para casa dela [...] e tinha o equipamento de gravação lá. O primeiro texto que eu gravei não se entendia cinquenta por cento, e eu me achando com uma dicção maravilhosa. O segundo texto, sim, era de uma clareza absoluta (FERLAUTO, 2017, s/ p).

Convém destacar a presença de Ferlauto em relação ao trabalho vocal desenvolvido no CAD por ocasião da montagem do espetáculo *Ópera dos três vinténs*. Com apenas 23 anos de idade, ele foi incumbido das funções de diretor musical e pianista do espetáculo, recebendo plenos poderes do di-

12 José Joaquim de Campos Leão (1829-1883), conhecido como Qorpo Santo: dramaturgo, poeta, jornalista, tipógrafo e gramático gaúcho, considerado um dos precursores do Teatro do Absurdo.

retor da montagem, Luiz Paulo Vasconcellos, para ensaiar os colegas que cantariam e, assim, acabou colaborando para a ampliação dos conhecimentos de técnica vocal e canto dos estudantes do CAD daquele período. Ferlauto explica como enfrentou o desafio:

Eu desenvolvi toda uma técnica intuitiva de fazer as pessoas cantarem. Tinha algumas atrizes que nunca tinham cantado, apavoradas. Eu me lembro que uma delas me disse assim: 'Eu não vou conseguir Léo', e eu disse que o verbo não era conseguir, que o verbo era cantar. Nós temos uma data marcada e precisamos cantar até essa data (FERLAUTO, 2017).

Ferlauto recorda que, no princípio do processo de montagem da Ópera, a professora Kahle não acreditava que o trabalho dele à frente dos ensaios pudesse dar certo. Como estudiosa e apreciadora da obra de Brecht, a professora questionava a capacidade do jovem músico realizar um trabalho vocal consistente junto aos atores, também em formação; e, intimidado, ele chega a pedir a ela que não acompanhasse os ensaios sob sua regência. Mas o excelente resultado do espetáculo demonstrou o contrário. Ferlauto recorda ainda hoje da emoção que sentiu quando, logo após a estreia da Ópera, recebeu os cumprimentos comovidos de Kahli, tendo o seu trabalho reconhecido pela mestra.

Na consulta e análise documental feitas pela pesquisadora às atas de reunião dos professores do CAD/DAD, localizadas no AHIA, fica evidente o alto grau de exigência dos docentes com relação à técnica vocal dos estudantes do curso. Existem muitos registros de alunos que eram reprovados por não terem alcançado um desempenho vocal satisfatório, o que denota que as encenações teatrais da época valorizavam, de forma enfática, o texto dramático.

Interpretação teatral como arte do desafio

No que se refere a conhecimentos práticos no campo da interpretação teatral, disciplina que constitui a base dos currículos dos Cursos do CAD/DAD, os relatos dos entrevistados trazem informações que merecem destaque especial neste trabalho, na medida em que apontam aspectos importantes sobre uma pedagogia de ensino de teatro. Nesse campo, os professores Fausto Fuser e Maria Helena Lopes ganham destaque nos relatos dos entrevistados, por demonstrarem uma preocupação real e dedicada diante das particularidades de cada estudantes.

As aulas desses professores são lembradas como momentos potenciais à criação de dispositivos para que os estudantes fizessem as suas próprias descobertas de forma precisa. Os depoimentos levam a entender que essa precisão estaria relacionada à sensibilidade de compreender o indivíduo como tal e à generosidade de auxiliar no seu desenvolvimento de modo a colaborar, e não a manipular.

Ministrante da disciplina de **Interpretação** no período de formação de Rosa e Sena no CAD, o professor Fuser é citado com muita admiração pelos dois ex-alunos, que lembram alguns procedimentos didáticos das suas aulas. Eles lembram que Fuser utilizava a análise de texto para a composição das personagens, que, a partir de estudos individuais dos alunos, deveriam adquirir postura próprias e vozes específicas. Além do estudo textual, outro procedimento exigido dos atores em formação era a observação das pessoas nas ruas, que possibilitava a eles coleta de material para a “descoberta” dos personagens:

O Fausto era um excelente professor [...] Ele dizia: “O ator tem que observar!”. Naquela época tinha bonde e num sábado ele colocou um aluno para me seguir e eu tinha que ir de bonde e observar algumas coisas e depois voltar para contar [...] Ele mandava a gente pegar um texto que nos atraía e daí tinha que falar de algum personagem. Como é que eu entendi, o que eu faria parecido com esse personagem, umas coisas assim, que a gente ia pensando, fazendo, fantasiando, sonhando, mas não era só dizer, tinha que fazer, tinha que ter a postura física, criar a voz, fazer nascer a personagem. E aí mostrava na aula como a gente via aquela personagem [...] Depois que eu sai, porque a gente aprende realmente depois que a gente sai, daí que eu: ‘Ah, tá!’ Depois que eu fui entender, fui entendendo, foi caindo as fichas (ROSA, 2016, s/ p).

As frases finais desse excerto da entrevista de Rosa evidenciam uma tomada de consciência da atriz em relação aos efeitos tardios dos ensinamentos de Fuser, que levam a pensar numa aprendizagem duradoura, residual, acionada e ressignificada ao longo da sua importante trajetória.

Sena destaca que a disciplina de Interpretação ministrada por Fuser era a única na qual os estudantes representavam de fato. O entrevistado não lembra propriamente das atividades específicas desenvolvidas em aula, mas recorda que “[...] além da

necessidade de aprender, era uma satisfação fazer a aula. Então os exercícios eram muito bem aceitos e disso a gente lembra melhor” (SENA, 2016, s/ p).

Assim como os entrevistados Rosa e Sena mencionam o professor Fuser como a referência das aulas de Interpretação do seu tempo de CAD/DAD, Martini, Saldanha, Braga e Ferlauto mencionam a professora Maria Helena Lopes, descrita pelos entrevistados com verdadeira devoção, traduzida em adjetivos como: “fantástica”, “maravilhosa” e “deusa”. Essas descrições apaixonadas e esse tipo de comentário exacerbado por parte dos entrevistados em relação à figura de Lopes e à sua competência artística e pedagógica podem parecer exagero, mas coincidem com muitos depoimentos sobre ela, fornecidos por indivíduos com os quais ela conviveu como professora, no CAD/DAD, e como diretora de teatro:

A Maria Helena [Lopes] era uma das pessoas mais inteligentes que eu já convivi e de uma sensibilidade impressionante, uma visão de conjunto e de detalhe. Conseguia ter uma visão do conjunto, do indivíduo e da precisão. O tipo de observação que ela fazia em relação à interpretação [...] Os comentários que ela fazia, o tipo de cuidado que ela tinha com o aperfeiçoamento daquilo que a pessoa estava fazendo (BRAGA, 2016, s/ p).

Martini lembra com admiração da professora, que exigia uma busca de aperfeiçoamento constante:

A Lena [Lopes] dançou muito tempo [...] então ela trabalhava o nosso corpo com muita disciplina, não era dança clássica, mas a disciplina com que ela trabalhava era tão dura e forte como a da dança clássica [...] Uma das primeiras coisas que eu aprendi com a Lena foi o seguinte, se tu fizeres um gesto, assim com o cotovelo grudado no corpo, pode ir embora! O gesto vem do ombro [...] não tem ninguém que passe pela Lena Lopes e fique com o gesto cortado, impressionante! [...] e depois ela vai para Europa fazer o curso com o Lecoq e aí ela volta com tudo, mas aí eu já não fui mais aluna dela, já não estava mais no CAD, já tinha tomado outras direções (MARTINI, 2017, s/ p).

Uma característica de Lopes levantada nos depoimentos é que ela desafiava os limites dos seus

alunos, o que assustava muitos estudantes. Observa-se, nas falas dos entrevistados, a valorização dos professores exigentes com relação a cobrar uma entrega efetiva do aluno ao trabalho, que não se contentavam com um caminho fácil, nem para eles, nem para os seus alunos. Nesses termos, a exigência parece ser compreendida por eles como forma de interesse em relação ao outro, como provocação, como ato pedagógico e político para despertar as consciências e favorecer a aprendizagem.

Acentua-se nos relatos dos entrevistados, o caráter investigativo do trabalho dos docentes do CAD/DAD, que não apenas investigam e analisam a sua ação pedagógica, mas compreendem o processo de conhecimento dos alunos como objeto de estudo, sem detrimento da ação destes como sujeitos desse conhecimento. Os professores lembrados nos depoimentos parecem possuir uma curiosidade aguçada sobre os seus alunos, e tende a agir como propulsor de infinitas possibilidades.

Ainda sobre as aulas de interpretação, Martini, Ferlauto, Saldanha e Braga mencionam o trabalho de uma professora que se destacou por aspectos negativos. Segundo Saldanha, o trabalho, que envolvia o método de Stanislavski¹³, era questionável pela sua condução equivocada, principalmente no que diz respeito ao tratamento dos aspectos psicológicos.

No seu relato, Ferlauto também menciona um episódio ocorrido na aula dessa professora, que desagradou os estudantes:

[...] certa feita [a professora] propôs que a gente fizesse uma ação como se estivesse acordando. Nunca me esqueci disso, porque a maioria de nós acordava e escova os dentes, e ela [a professora] veio contra. Porque não era certo, pois [segundo ela] os dentes são escovados depois do café. (FERLAUTO, 2017, s/ p).

Sem questionar se a professora tinha ou não razão em relação à ordem das atividades matinais, o fato é que ela, mesmo de forma negativa, não ficou isenta de marcar a memória coletiva dos estudantes. Mesmo se tratando de uma experiência considerada negativa, diferentes entrevistados lembraram detalhes das aulas dessa professora. Saldanha, por exemplo, demonstrou muita indignação,

13 Constantin Stanislavski (1863 -1938): ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX.

quando, no decorrer da sua entrevista, percebeu que lembrava com nitidez de diversas passagens de aulas das quais não gostava, e que não conseguia lembrar das aulas de Lopes, professora que admira até hoje. Tais considerações levam a refletir sobre o quanto as experiências negativas nos marcam emocionalmente tanto quanto as experiências positivas, influenciando o processo de ensino-aprendizagem.

Relações de permeabilidade

São muitos os relatos dos entrevistados sobre a relação de permeabilidade que o curso mantinha com agentes de fora da instituição. Nos relatos de Rosa, por exemplo, existem menções a artistas do Rio de Janeiro e São Paulo, caracterizados como modelos a serem seguidos pelos artistas de Porto Alegre. Além da conexão com o sudeste do país, existia, por parte dos artistas cariocas e paulistas, uma espécie de paternalismo em relação aos jovens artistas da capital gaúcha, que iniciavam uma trajetória profissional dedicada ao teatro. Essa relação também colaborou para a formação dos estudantes de teatro, que, dentro do CAD, tinham contato com professores e artistas que vinham ministrar aulas, realizar palestras ou espetáculos. Mas, pelo depoimento de Rosa, é possível constatar que esse espelhamento nos artistas do centro do país não era desprovido de senso crítico:

Teve uma peça que quando eu estava no CAD veio de SP [...] e convidaram a gente para fazer figuração. Foi o primeiro contato que eu tive com o teatro profissional: era eu e um colega, fomos fazer figurantes e explicaram para a gente o que tínhamos que fazer. A gente assistia mil brigas daquele elenco. Era a Ruth Escobar¹⁴ que não pagava e eles não queriam fazer mais. E a gente pensou: 'É esse o teatro profissional?' (ROSA, 2016, s/ p).

Ao deparar-se com uma realidade diferente da idealizada com relação ao profissionalismo dos artistas paulistas, Rosa passa a ter uma percepção mais realista desses artistas e das dificuldades que também permeavam os seus trabalhos. Rosa relata, que além da grande admiração que existia com relação aos teatros do Eixo Rio – São Paulo, havia uma espécie de endeusamento dos próprios professores do CAD, que eram, em sua maioria, inte-

lectuais de destaque com reconhecimento nacional, vindos da região sudeste do país.

Saldanha menciona os cursos de curta duração ministrados por Eugênio Kusnet¹⁵ no CAD, quando o Curso ainda funcionava no casarão da Avenida Venâncio Aires¹⁶, sua primeira sede. Saldanha cita um exercício específico que ficou marcado em sua memória: ela e o colega Luiz Roberto Damasceno deveriam procurar uma ampola escondida na sala por Kusnet. Conforme a proposta do jogo, a ampola salvaria a vida da mãe de Saldanha, que quando encontrou a ampola, teve um surto de choro. Kusnet, na ocasião, disse algo que marcou profundamente a trajetória de Saldanha como atriz e professora de teatro:

[...] ele disse a grande frase da minha vida, que eu digo para os meus alunos sempre. Ele disse muito delicadamente, 'você é muito talentosa, mas eu quero dizer que talento seca'. E ele tem toda razão, perfeita razão [...] foi fantástico isso, porque esse exercício serviu para mim [...] Talento é trabalho, mais trabalho e mais trabalho (SALDANHA, 2017, s/ p).

Saldanha destaca também o interesse de Kusnet em relação às aulas de teatro que ela desenvolvia intuitivamente na escola que lecionava, a ponto de ele prontificar-se a visitar a escola, conhecer os alunos e ver como era o trabalho que Saldanha realizava junto às crianças. A prática de trazer artistas e professores estrangeiros para ministrarem aulas e cursos era comum.

A arte de aprender com os colegas

Um aspecto marcante nos relatos, que não poderia ficar de fora da reflexão sobre o ensino que se processava no CAD/DAD no período estudado é a relação de coleguismo e parceria estabelecida entre os estudantes. Ferlauto comenta o quanto a observação do trabalho dos colegas contribuiu para a sua formação como ator. A esse respeito, um fato

15 Eugênio Chamanski Kuznetsov (Rússia 1898 – São Paulo 1975): destacado ator de formação stanislavskiana e professor de uma geração de atores entre 1960 e 1970.

16 A primeira sede do CAD localizava-se no bairro Santana, na Avenida Venâncio Aires, número 646. No ano de 1969, a sede do curso é transferida para um casarão localizado na Avenida Senador Salgado Filho, número 340, no Centro de Porto Alegre, onde funciona até hoje.

14 Ruth Escobar (1935) é atriz e importante produtora cultural luso-brasileira.

curioso é que, antes de ingressar no DAD como aluno do curso, Ferlauto, pediu para assistir algumas aulas e ensaios. Ele lembra ter assistido ao ensaio do espetáculo *La pazzia senile* (1598), dirigido pela professora Maria Helena Lopes, e de ficar maravilhado com o elenco da peça e com o trabalho primoroso relacionado ao gesto teatral:

[...] eu ficava atrás, lá no fundo e eu tinha sede de ver como as coisas aconteciam e a Maria Helena era cheia de minúcias, de detalhes [...] então eu aprendi muito vendo essas pessoas, mais do que na própria aula, eu tive esse privilégio de ver a Maria Helena [Lopes] dirigindo, o Luiz Paulo [Vasconcellos] dirigindo [...] a minha formação tem muito a ver com as aulas e com aquilo que eu ouvia, porque eu tinha uma curiosidade exacerbada (FERLAUTO, 2017, s/ p).

Martini também relata o quanto aprendeu com os colegas mais experientes, como Luiz Roberto Damasceno e Vânia Brow:

Tudo que eu fiquei sabendo de teatro na época eu aprendi com os dois, eles já tinham atuado profissionalmente em um grupo interessantíssimo de Porto Alegre, que foi *Os comediantes*. Eram colegas, mas eles eram incríveis, então a troca foi frutífera (MARTINI, 2017, s/ p, grifo nosso).

Damasceno foi mencionado por vários entrevistados como uma referência importante na formação de cada um, assim como Luís Artur Nunes, que costumava viajar muito para o exterior e compartilhava generosamente com colegas e professores novas referências artísticas e pedagógicas da área do teatro. Saldanha menciona o quanto os colegas costumavam se articular de forma coletiva para adquirirem novos conhecimentos, o que novamente leva a pensar na ideia de cooperação, que tanto marca o CAD/DAD da década de 1960 e início da década de 1970:

Nós não esperávamos nada, nós íamos a tudo, nós íamos para Montevidéu, Buenos Aires, têm histórias e mais histórias. Nós íamos para São Paulo para ver o Zé Celso Martinez¹⁷. Nós nos organizávamos, éra-

17 Zé Celso Martinez Corrêa (1937): fundou o Teatro Oficina, em São Paulo, no ano de 1958, sendo um dos diretores e encenadores mais importantes do Brasil.

mos uma elitizinha. A pessoa que abriu muitas coisas para o nosso grupo foi o Luiz Arthur (SALDANHA, 2017, s/ p).

Como se pode observar nos relatos aqui apresentados, o conhecimento adquirido na universidade não se restringia à sala de aula e aos professores do curso, pois se processava nas relações humanas que se estabeleciam no seu espaço, na forma de como ele era ocupado, nas discussões que tinham lugar nos corredores, nas mesas de bar, no movimento estudantil, na vivência universitária como um todo, em conexão com o movimento teatral da cidade de Porto Alegre.

Considerações Finais

Refletir sobre a formação em teatro no CAD/DAD é um caminho para compreender configurações e complexidades de um todo e suas partes, de forma interligada e contextualizada, com o objetivo de realizar uma leitura mais consistente do passado para conectá-lo ao presente de forma mais consciente, pois:

Aparentemente são nas mudanças, nas passagens, nas rupturas, nos movimentos, nas formas distintas e “novas” de fazer e pensar teatro que a aquilo que chamamos de Pedagogia do Ator foi se engendrando, se disciplinando, se constituindo como um discurso e uma prática verdadeira. Com efeito, ela se insinua nessa transcendência do espetáculo, nesse espaço, nesse *locus*, nesse entre-lugar, na fissura na qual transborda. É o movimento que possibilita a Pedagogia Teatral (ICLE, 2010, p. 8, grifo do autor).

Compreender o passado é um desafio, assim como ativar a memória, considerando a sua constante transformação repleta de significados, que constituem a nossa própria identidade. Ao reativarmos as memórias dos colaboradores entrevistados, reacendemos e revivemos utopias e sonhos de um tempo passado, assim como relembramos hábitos, valores e práticas do cotidiano e projetamos ideais e sonhos para o futuro.

Reativar as memórias de qualquer pessoa é um exercício que exige responsabilidade e cuidado, pois implica estabelecer relações com histórias de vida permeadas pelos mais diversos sentimentos. O passado é representado por aquilo que resta dele. Representar é estar no lugar de novo,

é um apresentar de novo. É a ideia ambígua de presentificar uma ausência, de alcançar a energia vital que move as pessoas, organiza as ideias e dá sentido aos atos. De acordo com o historiador francês Pierre Nora (1993), a memória é o processo vivido, conduzido pelos indivíduos, ou seja, em evolução e suscetível a manipulações; enquanto a história envolve o registro, o distanciamento, a problematização, a crítica e a reflexão.

Trabalhar com a análise de narrativas de histórias de vida é como construir uma ponte entre a memória e a história. São conectadas distintas temporalidades, mas sem perder a ancoragem com o presente, numa leitura do passado a partir de referências atuais. A metodologia de pesquisa da história oral contempla a relação entre o eu e o outro, exigindo um trabalho de mediação, que se dá a partir das experiências dos outros.

Existe uma humanização no processo da história oral que é transformadora, pois, assim como o teatro, a história oral implica olhar o outro, escutar e colocar-se no seu lugar para alcançar uma compreensão mais ampla. Num contexto de crescente crise de identidade individual e coletiva, no qual o sentimento de não-pertencimento é cada vez mais comum, a memória exerce um papel de resistência, pois a sua manutenção preserva a condição humana.

Referências

BRAGA, Hamilton Dias. 75 Anos. Agosto/2016. Entrevistadora: Juliana Wolkmer. Porto Alegre, RS. 16 de agosto de 2016.

FERLAUTO, Leo Vitor da Rosa. 70 Anos. Fevereiro/2017. Entrevistadora: Juliana Wolkmer. Porto Alegre, RS. 26 de fevereiro de 2017.

FONSECA, Selva Guimarães. *Ser Professor no Brasil: História Oral de Vida*. São Paulo: Papirus, 1997.

ICLE, Gilberto. Da Pedagogia do Ator à Pedagogia Teatral: verdade, urgência, movimento. *O Percevejo Online*, [S. l.], v. 1, n. 2, 2010. DOI: 10.9789/2176-7017.2009.v1i2.%p. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/525>.

MARTINI, Maria Luiza Filippozzi. 72 Anos. Janeiro/2017. Entrevistadora: Juliana Wolkmer. Porto Alegre, RS. 17 de janeiro de 2017.

MEIHY, J. C. S. B.; HOLANDA, Fabíola. *História oral. Como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2007.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares, In.: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, 1993.

ROSA, Alba dos Santos. 80 Anos. Setembro/2016. Entrevistadora: Juliana Wolkmer. Porto Alegre, RS. 5 de setembro de 2016.

SALDANHA, Suzana. 72 Anos. Janeiro/2017. Entrevistadora: Juliana Wolkmer. Porto Alegre, RS. 20 de janeiro de 2017.

SENA, Antonio Carlos Cardoso de. 75 Anos. Novembro/2016. Entrevistadora: Juliana Wolkmer. Porto Alegre, RS. 5 de novembro de 2016.

Recebido: 13/04/2022

Aceito: 26/05/2022

Aprovado para publicação: 03/09/2022

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.