ABÍLIO CÉSAR NEVES TAVARES

UMA ESCOLA EM CONSTRUÇÃO

Primeiro curso, primeira turma do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP: 1967 – 1970

São Paulo
2013

ABÍLIO CÉSAR NEVES TAVARES

UMA ESCOLA EM CONSTRUÇÃO

Primeiro curso, primeira turma do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP: 1967 – 1970

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Teatro.

Orientador: PROF. DR. JACÓ GUINSBURG

São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Universidade de São Paulo
2013

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

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Tavares, Abilio César Neves
Uma escola em construção: Primeiro curso, primeira turma do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP: 1967-1970 / Abilio César Neves Tavares. -- São Paulo: A. N. Tavares, 2013.
2 v.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Jacó Guinsburg
Bibliografia

1. Teatro 2. Universidade 3. História 4. Ensino 5. Escola I. Guinsburg, Jacó II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: TAVARES, Abílio.
Título: UMA ESCOLA EM CONSTRUÇÃO: Primeiro curso, primeira turma do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP: 1967 – 1970

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr (a): _____ Instituição_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr (a): _____ Instituição_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr (a): _____ Instituição_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr (a): _____ Instituição_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr (a): _____ Instituição_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

RESUMO

TAVARES, Abílio. **UMA ESCOLA EM CONSTRUÇÃO: Primeiro curso, primeira turma do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP: 1967 – 1970.** 2013. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Esta tese resulta da pesquisa efetuada sobre a trajetória do primeiro curso e da primeira turma de Dramaturgia e Crítica do então Departamento de Arte Dramática da Escola de Comunicações Culturais (hoje nomeado como Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP), no período de 1967 a 1970, com o objetivo de identificar, neste momento inaugural, as marcas fundadoras deste curso e desta escola, as quais possam revelar diferentes aspectos de sua construção.

Palavras-Chave:

Teatro – Universidade – História - Ensino – Escola.

ABSTRACT

TAVARES, Abílio. **A SCHOOL UNDER CONSTRUCTION: First course, first class of the Scenic Arts' Department of the School of Communication and Arts from USP: 1967 – 1970.** 2013. Thesis (Doctorate) – School of Communication and Arts from University of São Paulo, São Paulo, 2013.

This thesis is a result of a research about the trajetory of the first course and the first class of Dramaturgy and Critics from the so called Dramatic Arts' Department from the School of Cultural Communication (named nowadays as Scenic Arts' Department [Departamento de Artes Cênicas] of the School of Communication and Arts [Escola de Comunicações e Artes] from USP), during the period of 1967 and 1970, having as a main target identifying, at the inaugural moment, the founding marks of this course and school, which can make possible to reveal it's construction's different aspects.

Keywords:

Theatre - University - History - Learning - School

Chegar é bom.
Chegar juntos, melhor.
Dividir a alegria da chegada com mais outros e outros mais, melhor ainda.

Este é apenas um trabalho sincero.

Para muitos

Para Eleutério,
o “Santico”, meu pai.
homem simples, criado “na roça”,
que sonhava ter um filho “doutor”, médico.
Mal sabia ele que seu sonho talvez pudesse
um dia se dar, por meio de uma coisa chamada Teatro.
Algo que ele nunca viu, sequer ouviu falar,
em seus poucos 37 anos de vida.

Para Jacó,
meu professor.
Que lembra meu pai.

Para minha família.
Majô, Tete, Cado, Tia, Layla.
Porto seguro em qualquer circunstância.

Para Dan
e para Ismires.
Por acreditar. E nos fazerem acreditar, sempre.

Para Eli.
Construtora de uma
casa carinho, onde se deu essa construção.

Para Maria
e todos os professores.
Pela atenção, torcida e vibração.

Para os que ajudaram.
TODOS .
Visíveis e invisíveis.

São Paulo, Junho de 2013.

À
atuação construtora e pioneira de

Sábato Magaldi
Jacó Guinsburg
Renata Pallottini
Clovis Garcia
Miroel Silveira

À
memória sempre presente de

Alfredo Mesquita
Décio de Almeida Prado
Anatol Rosenfeld

À
presença inaugural de

Armando Sérgio da Silva
Ingrid Dormien Koudela
José Possi Neto
Mariângela Alves de Lima
Marina de Simone Piccoli
Miriam Garcia Mendes

À
passagem inquieta de

Jorge Andrade
Lauro César Muniz
Alberto Guzik
Celso Nunes
Flávio Império
Maria Alice Vergueiro

À lembrança constante, mais que afetiva, de Elza Cunha de Vincenzo.

Agradecer é bom.
Ter o que e a quem agradecer, melhor.
Ter muito e muitos mais a agradecer, muito melhor ainda.

Toda gratidão
para

Meu professor, meu orientador e meu querido amigo Jacó Guinsburg, pela paciência, confiança e pela aposta, sempre no risco, há quase trinta anos, desde os intempestivos tempos da graduação.

Maria Arminda do Nascimento Arruda, pelo resgate, respeito, reconhecimento, valorização, confiança, oportunidade e grande incentivo.

Jose Eduardo Vendramini, alvo de minha arrogância a e crueldade juvenil dos tempos de aluno, a quem tive a oportunidade de pedir desculpas e descobrir um amigo, umas das pessoas mais generosas e solidárias que já conheci.

Rosangela Patriota e Armando Sérgio pelas observações e atenção na qualificação

Comissão coordenadora CCPG, em especial ao Profº. Flávio Desgranges

Maria Thereza Vargas, por todas as informações e inspiração

Elizabeth Azevedo e LIMCAC, por toda a pronta colaboração

Ana Portich, Karina Cardoso e Alice Nogueira, ainda pela luta do mestrado.

Renan Dias, Guilherme, Kleber Goes, , Humberto Rodrigues, Cris Rocha,

Companheiros da Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária da USP, em especial

Nicolau Gregorin, Sonia Grafiete, Perola Ciccone, Vitor Borysow, Margarete,
Rita de Cássa e Euníce Nunes

Pessoal da Pós, em especial a Elaine, Andrea e Miriam

Pessoal da graduação, em especial Carlão, Fernanda e Eliana

Pessoal do CAC, em especial Roby, Zuleika e Josie

Pessoal da EAD, em especial Bertha, Carlos e Roberto

Pessoal da Gráfica Multiofício, em especial Elaine

Pessoal da Editora Perspectiva, em especial Yvone, L'ucia e Ricardo

Maria Lúcia Pupo

Cibele Forjáz

E muito, muito especialmente
Ana Elisa Mello, Giuliana Maria e Luiz Altieri

VOLUME 1

INTRODUÇÃO: DO TERRENO.....03

CAPÍTULO 1 - DAS BASES

- **Uma Casa**
  "EAD do Dr. Alfredo": palavras de quem a viveu.....11

- **Uma Escola**
  EAD de Alfredo Mesquita: 1948 – 1968.....28

- **Um Curso**
  Dramaturgia e Crítica, EAD: 1961 – 1967.....42

CAPÍTULO 2 - DAS FUNDAÇÕES

- **Uma Universidade**
  USP: 1934 – 1937.....63

- **Uma Nova e Outra Escola**
  Escola de Comunicações Culturais: 1966 - 1969
  Escola de Comunicações e Artes : 1970.....79

- **Um "Departamento", um "Setor"**
  Departamento de Arte Dramática: 1967 - 1968
  Departamento de Teatro: 1969
  Setor de Teatro do Departamento de Teatro, Cinema,
  Rádio e Televisão: 1970.....106

CAPÍTULO 3 - DAS PRIMEIRAS CONSTRUÇÕES

- **Um Curso**
  Dramaturgia e Crítica, USP: 1967 – 1970.....137

CAPÍTULO 4 – DAS PRIMEIRAS CRÍTICAS

- **Exercícios Primeiros**:
  Críticas publicadas na Revista *Palco + Plateia, 1970*.....158

CONCLUSÃO – DAS DESCONSTRUÇÕES, RECONSTRUÇÕES.....186

BIBLIOGRAFIA.....191

VOLUME 2 – ANEXOS

CAPÍTULO 1 - DAS BASES

1.1 - Reportagem de página inteira do Jornal *O Estado de São Paulo*, de 02 de julho de 1966, sobre o anúncio de transferência da EAD para USP.....03

1.2 - Cópia de documento sem identificação de autor e de data, elaborado, em algum momento, entre o Decreto de 1966, que prevê a anexação da EAD à USP, e a assinatura da Escritura que a oficializou, em 1968. Este documento indica algumas alternativas para a difícil situação da EAD, quando parecia que a transferência para a universidade não iria mais se concretizar.....09

CAPÍTULO 2 - DAS FUNDAÇÕES

- **Uma universidade**

2.1 - Decreto estadual de Criação da USP, número 6283, de 25 de Janeiro de 1934.....13

2.2 - Lei federal número 5540, de 28 de novembro de 1968 (Reforma Universitária)..... 27

- **Uma nova e outra escola**

2.3 - Capa do Processo RUSP 65. 1. 8185. 1.4. *sobre a designação de uma comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais – escola*, 1965.....41

2.4 - Memorando do reitor Luís Antônio da Gama e Silva, de 19 de março de 1965, com instruções para abertura de processo e elaboração de portaria.....45

2.5 - Portaria GR 148, de 19 de março de 1965 que constitui comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais.....49

2.6 - Ofício do Prof. Julio Garcia Morejón para o reitor Luís Antônio da Gama e Silva, de 07 de abril de 1965.....53

2.7 - Termo de posse da comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais, de 28 de abril de 1965.....57

2.8 - Ofício do Vice-reitor Mário Guimarães Ferri, convidando Eddy de Mattos Pimenta da Gama e Silva para integrar a comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais, de 28 de abril de 1965.....61

2.9 - 4 atas de reuniões da comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais:

- 16/06/1965
- 18/08/1965
- 04/10/1965
- 20/10/1965.....65

2.10 - Carta do ator Carlos Zara em papel timbrado da TV Excelsior, justificando ausência em reunião da comissão de 04 de outubro de 1965, onde estaria substituindo o representante da Associação das Emissoras de Rádio e Televisão de São Paulo. 81

2.11 - 5 documentos elaborados durante a fase de estudos da comissão, entre os meses de março e outubro de 1965, onde aparece a palavra "Artes" no nome da futura escola:

- Minuta da Secção (sic) da comissão especial da **Escola de Arte e Comunicações Culturais**. 28/03/1965
- Ofício do reitor Gama e Silva para Juiz da Vara de Menores, Aldo de Assis Dias, onde se refere à criação de uma **Escola de Arte e Comunicações Culturais**. 07/05/1965.
- Detalhes da capa e primeira página do Anteprojeto de regulamento do Depto. de Jornalismo do **Instituto das Artes das Comunicações Culturais**, elaborado por Eddy de Mattos Pimenta da Gama e Silva. 11/08/1965.
- Detalhe da capa do Anteprojeto de Regimento do Depto. de Biblioteconomia e Documentação do **Instituto das Artes e Técnicas das Comunicações Culturais**, elaborado por Maria Luiza Monteiro da Cunha, Terezine Arantes Ferraz e outros. 04/10/1965.
- Detalhe da primeira página do anteprojeto de regulamento do Departamento de Teatro da **Faculdade de Artes da Comunicação e Serviços Públicos**, elaborado por Alfredo Mesquita. S/ data.....85

2.12 - Ofício do reitor Gama e Silva para o Conselho Universitário, submetendo à sua apreciação, o projeto elaborado pela comissão que estudou a criação da Escola de Comunicações Culturais. 16 de novembro de 1965.....91

2.13 - Exposição de Motivos do Projeto de Criação da "Escola das Comunicações Culturais", elaborada por Julio Garcia Morejón e Eddy Mattos Pimenta Gama e Silva e assinada pela comissão nomeada para este fim e encaminhado para apreciação e aprovação do Conselho Universitário , em 16 de novembro de

1965. Data do documento: 09/11/1965.....95
2.14 - Projeto de Decreto (com 13 artigos) que acompanha o projeto de criação da "Escola das Comunicações Culturais". 09/11/1965.....113

2.15 - Trecho de Ata da 567ª da Sessão do Conselho Universitário, realizada em 21 de novembro de 1965, onde foi discutido e aprovado, com emendas, o projeto de criação da Escola de Comunicações Culturais, e onde ocorreu um debate sobre a pertinência da criação de um curso de teatro e da anexação da EAD na nova Escola que estaria sendo criada.....117

2.16 - Rascunho manuscrito da emenda proposta pelo Conselheiro Erasmo Mendes sobre a anexação da EAD, a título provisório, na Escola de Comunicações Culturais, passando a integrar o **Instituto de Artes,** tão logo este estivesse criado. 16/11/1965.....123

2.17 - Parecer de Fábio Prado, Consultor Jurídico Chefe da USP, sobre o projeto de Decreto aprovado pelo C.O., sugerindo alteração em sua redação, com a supressão de diversos artigos propostos pela comissão por deliberações que o próprio reitor poderia determinar. 26/11/1965.....127

2.18 - Ofício do reitor Gama e Silva para o governador Laudo Natel, onde encaminha a minuta do decreto que altera os estatutos da universidade criando a Escola de Comunicações Culturais e onde fala de "formação democrática", "liberdade da cultura", dos que irão exercitar-se nas lidas do jornalismo, do teatro, da televisão, do cinema." 16.06.1966.....131

2.19 - Decreto 46.419, de 16 de junho de 1966, que cria a Escola de Comunicações Culturais.....137

- Um "Departamento", um "Setor"

2.20 – Lei Federal 4641, de 27 de maio de 1965, que dispõe sobre os cursos de teatro e regulamenta as categorias profissionais correspondentes.....141

2.21 – Anteprojeto de regulamento para o Departamento de Teatro, elaborado por Alfredo Mesquita, na fase de estudos da comissão que estudou e preparou a criação da Escola de Comunicações Culturais, em1965. Sem data.....145

2.22 – Processo ECC 100/67 com currículos para os cursos de interpretação, dramaturgia, crítica, cenografia, direção e cenotécnica, elaborados por Alfredo Mesquita, com o intuito de aplicar no Depto. de Teatro da Escola de Comunicações Culturais, dentro da perspectiva que tinha, ainda em relação à EAD, de uma escola completa que ofereceria formação nestes 6 cursos.....155

2.23 – Proposta de reestruturação 1968. Sem data e sem identificação de autoria, propõe a organização dos cursos de teatro sob a coordenação de uma Comissão Paritária.....165

2.24 - Processo ECC 77/69, de 08/04/1969: Comissão Especial para estudar o anteprojeto para introdução do Curso de Licenciatura em Teatro Aplicado à Educação na ECC. Depto. de Teatro:
- Capa do Processo
- Portaria interna número 8/69, do diretor da ECC, Antonio Guimarães Ferri, designando a Comissão.
- Ofício DT/47/69, do presidente da comissão, Clovis Garcia, para o diretor da ECC, apresentando o resultado do trabalho da comissão.....183

2.25 - Processo ECC 172/69, de 16/06/1969: Sobre designação de comissão para elaborar um anteprojeto de estrutura curricular específica para o Curso de Teatro. Depto. de Teatro:
- Capa do processo.
- Ofício DT/23/69, 01 de julho de 1969, do Prof. Clovis Garcia para o diretor da ECC, comunicando sobre eleição dos representantes de professores e alunos para integrar a comissão.
- Ofício DT/31/69, de 03 de setembro de 1969, da comissão para o diretor da ECC, apresentando o resultado do seu trabalho.
- Ofício DT53/69, de 14/11/1969, assinado por Clovis Garcia encaminhando para a Secretaria da Escola de Comunicações Culturais o anteprojeto da estrutura curricular para 1970.....195

2.26 - Anotações manuscritas de reuniões do Depto. de Teatro, em 1969:
- Reunião 01/69: 30/10/1969
- Reunião 02/69: 13/11/1969
- Reunião 03/69: 27/11/1969.....203

2.27 - Anotações manuscritas de reuniões do Setor de Teatro do Depto. de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão, em 1970.
- Reunião 01/70: 17/02/1970
- Reunião 02/70: 20/02/1970
- Reunião 03/70: 06/06/1970
- Reunião 04/70: 23/08/1970.....219

CAPÍTULO 3 - DAS PRIMEIRAS CONSTRUÇÕES

- **Primeiro curso**

3.1 - Foto de uma cena da montagem de *Pedro Pedreiro*, de Renata Pallottini, direção de Silnei Siqueira, em que os alunos da primeira turma do curso de

Dramaturgia e Crítica, Ingrid Dormien, José Possi Neto e Marina Picolli, atuam ao lado de alunos da EAD, onde o espetáculo foi montado, com Ney Latorraca, Ester Góes, Paulo Hesse, entre outros. 1969.....239

3.2 - Grade curricular do curso de Arte Dramática, que mistura disciplinas de formação cultural geral, comunicações e específicas de teatro, elaborado, provavelmente, pela Comissão de Ensino, da qual Alfredo Mesquita fazia parte. Divulgado no Guia da Escola de Comunicações Culturais 1967 e distribuído para os Interessados no vestibular de 1968.....243

3.3 - Grade curricular real cursada pela primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica, de 1967 a 1970.....247

3.4 - Grade curricular proposta em 1969 e 1970 para os cursos de Dramaturgia e Crítica, Professorado de Arte Dramática, Direção e Cenografia, decorrente dos processos de Reforma Universitária e reestruturação da Escola de Comunicações Culturais/ Comunicações e Artes, com provável implantação parcial em 1970 e provável implantação total a partir de 1971.....251

3.5 - Estrutura Curricular Geral da Escola de Comunicações e Artes para 1971.....255

3.6 - Programas das disciplinas de Formação Cultural Geral e de Comunicações cursadas pelos alunos da primeira turma: 1967 – 1970
Cultura e Civilização do Brasil
História da Civilização Contemporânea
Teoria da Comunicação
Fundamentos de Estética e Evolução dos Estilos Artísticos
Pensamento Filosófico
Língua Portuguesa e Comunicação Linguística
Língua Portuguesa
Teoria da Opinião Pública.....259

3.7 - Programas das disciplinas específicas de Teatro, cursadas pelos alunos da primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica 1967 – 1970 e algumas disciplinas do novo Curso de Teatro com 4 habilitações (Cenografia, Direção, Dramaturgia e Crítica), que parece ter sido totalmente implantado em 1971. Em 1970, algumas dessas disciplinas das novas habilitações já eram oferecidas para os alunos de Dramaturgia e Crítica, tanto do último quanto dos anos anteriores, como possibilidade de adaptação, especialmente para o curso de Professorado em Arte Dramática.....269

História do Teatro e História do Espetáculo
História do Teatro – Programa e plano de ensino, elaborado por Clovis Garcia

Teatro Universal I
História do Teatro Universal II
História do Espetáculo

Teatro Brasileiro
Elaborados por Renata Pallottini e Miroel Silveira
Teatro Brasileiro I
Teatro Brasileiro II
Teatro Brasileiro III.....283

Dramaturgia
Elaborados por Renata Pallottini
Dramaturgia I
Dramaturgia II
Dramaturgia III.....289

Crítica Teatral
Elaborados por Jacó Guinsburg e Sábato Magaldi
Crítica Teatral I
Crítica Teatral II
Crítica Teatral III.....293

Estética Teatral
Elaborados por Jacó Guinsburg
Programa e plano de ensino
Estética Teatral I
Estética Teatral II.....301

Direção
Elaborado por Celso Nunes
Técnica de Direção Teatral.....309

Cenografia e Artes Visuais
Cenografia Teatral
Artes Visuais.....313

Teatro e Educação (Para o curso de Professorado)
Elaborado por Maria Alice Vergueiro
Teatro Aplicado à Educação.....319

Outras
Legislação e Administração Teatrais, por Clovis Garcia e Sábato Magaldi
Estudo da Obra de um Clássico, por Renata Pallottini
Dicção e Estilo, por Maria José de Carvalho
Justificativas para as disciplinas de Indumentária,
Iluminação, Técnica de Montagem, Improvisação e
Interpretação, elaboradas por Clovis Garcia.....329

CAPÍTULO 4 – PRIMEIRAS CRÍTICAS

4.1 - *Eles Querem Criticar,* do Jornal da Tarde, 07/12/1970, sobre os alunos da primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica que estavam se formando naquele ano.

- Crítica de Armando Sérgio da Silva sobre o espetáculo "Interrogatório" publicada junto com essa matéria
- *Um Diploma e Muitos Planos,* breve entrevista com os cinco primeiros formados pelo curso.....337

4.2 - Críticas de espetáculos em cartaz em São Paulo e Rio de Janeiro, escritas pelos alunos formandos da primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica e publicadas, em 1970, na Revista *Palco + Plateia*.....341

Armando Sérgio da Silva

- *Festival de Rio Preto* – Revista Palco + Plateia nº 5, 1970; pp. 53 - 55;
- *Lanterna Mágica* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; p. 31;
- *A Relação* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; pp. 38, 39;
- *O Desembestado* – Revista Palco + Plateia nº 5; pp. 11, 12.....347

Ingrid Dormien

- *O Absurdo* – Revista Palco + Plateia nº 3, 1970; pp. 7, 8;
- *O Desembestado* – Revista Palco + Plateia nº 5, 1970; pp. 12 - 14;
- *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; p. 19;
- *Balbina de Iansã* – Revista Palco + Plateia nº 7, 1971; p. 20;
- *Putz* – Revista Palco + Plateia nº 7, 1971; p. 19;
- *Marta de Tal* – Revista Palco + Plateia nº 5, 1970; pp. 23, 24;
- *Os Rapazes da Banda* – Revista Palco + Plateia nº 7, 1971; p. 18;
- *Agamenon, A Comunidade* – Revista Palco + Plateia nº 3, 1970; p. 8;
- *O Interrogatório* – Revista Palco + Plateia nº 7, 1971; p. 19.....357

Marina De Simone Picolli

- *O Comprador de Fazendas* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; pp. 23 - 25;
- *A Relação* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; p. 39;
- *Casa, 1 Hora e ¼* – Revista Palco + Plateia nº 5, 1970; pp. 9, 10.....373

Miriam Garcia Mendes

- *Lanterna Mágica* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; pp. 32, 33;
- *O Terceiro Demônio* – Revista Palco + Plateia nº 5, 1970; p. 33;
- *O Albergue* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; p. 14;
- *Álbum de Família* - Revista Palco + Plateia nº 3, 1970; pp. 12 - 15;
- *Marta de Tal* - Revista Palco + Plateia nº 5, 1970; pp. 22, 23;
- *O Comprador de Fazendas* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; pp. 25, 26.
- *O Estranho* - Revista Palco + Plateia nº 5, 1970; pp. 19 - 21.....381

José Possi Neto
- *O Cordão Umbilical* – Revista Palco + Plateia nº 3, 1970; pp. 18 - 20;
- *Os Convalescentes* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; pp. 27, 28;
- *O Albergue* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; pp. 11 - 14;
- *O Terceiro Demônio* – Revista Palco + Plateia nº 5, 1970; pp. 31, 32;
- *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* – Rev. Palco + Plateia nº 4, 1970; pp. 20, 22;
- *D. Juan* – Revista Palco + Plateia nº 5, 1970; pp. 15 – 17.....401

CONCLUSÃO: DESCONSTRUÇÕES, RECONSTRUÇÕES...

5.1 - Foto aérea de parte da cidade universitária da USP, na década de 60, quando foi criada a Escola de Comunicações Culturais e seu curso de Teatro.....419
5.2 - Foto de pavilhão utilizado durante a construção da Cidade Universitária da USP e que serviu para abrigar, a partir de 1970, o Departamento de Teatro e a Escola de Arte Dramática.....423

UMA ESCOLA EM CONSTRUÇÃO

Primeiro curso, primeira turma do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP: 1967 – 1970

INTRODUÇÃO: DO TERRENO

DO TERRENO

Ingressei no Doutorado imediatamente após ter concluído, em 2008, o Mestrado, sob a orientação do, Prof. Dr. Jacó Guinsburg

Seguindo minha pesquisa sobre Memória da Universidade e a presença do Teatro em sua história, meu projeto original, A UNIVERSIDADE OU O ESPÍRITO UNIVERSITÁRIO EM CENA**,** seria então uma continuação natural da pesquisa de meu Mestrado, intitulada A USP E SEU TEATRO: UM OLHAR RETROSPECTIVO E PROSPECTIVO.

Ao fim do primeiro ano de pesquisa (início de 2010), sentindo que os aspectos mais desafiadores do tema já haviam sido abordados no Mestrado e que já se encaminhavam naturalmente para a ampliação da dissertação com vistas à uma futura publicação, e acatando a sugestão de meu Orientador, optei pela mudança do tema, direcionando-o para a história do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes.

Num primeiro momento, comecei a trabalhar com a possibilidade de sendo que investigar todo o período de sua trajetória, desde sua criação , em 1966, até os dias atuais, fase em que o projeto recebeu o título provisório de CONTRIBUIÇÃO AO TEATRO BRASILEIRO: Trajetória do Departamento de Artes Cênicas da ECA USP - 1967/2010.

Altamente desafiador e estimulante, pela diversidade de aspectos e interrelações que poderia suscitar, o novo tema apresentou, desde o início uma grande dificuldade: *as fontes de pesquisa*. Tratando-se de tema ainda inédito, não havia bibliografia disponível sobre o assunto e a principal fonte de pesquisa deveria ser então, os documentos acadêmicos e administrativos da Instituição, aos quais deveriam somar-se ainda, num segundo momento, os depoimentos de ex-alunos, professores e funcionários.

Não havia no Departamento e nem na própria Eca um arquivo relativo a todo esse período, organizado de maneira que se pudesse localizar, com alguma facilidade, documentos fundamentais para a reconstituição desta trajetória. Uma grande contribuição, neste caso, encontrava-se no acervo pessoal do Prof. Dr. Clóvis Garcia,

doado, em 1997, ao LIMCAC – Laboratório de Informação e Memória do CAC, atualmente sob a responsabilidade da Profa. Dra. Elizabeth Azevedo.

Coordenado, na época, pela Profa. Dra. Maria Cristina Costa, e contando com a participação de vários alunos da Graduação em projetos de Iniciação Científica, apoiados pela FAPESP, um grande trabalho de organização e catalogação deste material havia sido realizado entre os anos de 1997 e 2001. Com o fim do projeto e o desligamento da Professora responsável, todo este trabalho ficou interrompido, sendo o material transferido algumas vezes de local, sem a devida supervisão que assegurasse a preservação do alto grau de elaboração e organização alcançado nos primeiros anos de trabalho, permanecendo este quadro até que a Profa. Dra. Elizabeth Azevedo assumisse, alguns anos depois, a coordenação deste Laboratório, recomeçando, praticamente do zero, uma nova organização do acervo.

Lidando com grandes dificuldades de verba, materiais, equipamentos e pessoal, esta Professora tem feito um importantíssimo trabalho com toda esta documentação. Diferente do período em que o projeto contou com apoio da FAPESP e do CNPQ e com a participação de vários bolsistas, o Laboratório contava até pouco tempo atrás, com apenas uma estagiária trabalhando num período de nove horas semanais. Assim, não foi possível ainda recuperar ou criar integralmente uma nova estruturação para este importante conjunto de documentos. Mesmo assim, com toda esta precariedade de recursos, a Profa. Elizabeth e sua estagiária vêm conseguindo, na medida do possível, significativos progressos na realização do trabalho.

Isto fez com que a pesquisa se desenvolvesse de maneira bem mais lenta e demorada do que o previsto, sendo necessário pesquisar e ler durante dias e semanas uma quantidade enorme de documentos, guardados sem ordem cronológica ou de assunto, muitas vezes sem relação entre si, muitos sem data, sem identificação de autor, para se achar uma ou outra informação que indicasse caminhos para a reconstituição desta complexa trajetória. Como não é possível retirar documentos do acervo, era necessário escanear, no próprio local, todo e qualquer material selecionado. A precariedade do equipamento disponível fazia com que tudo demorasse ainda mais. Dificuldades amenizadas pela enorme boa vontade, presteza e colaboração da Professora responsável e da única estagiária, presente durante três tardes da semana, durante apenas três horas a cada um desses dias

Depois de encontrada uma informação relevante, era necessário um novo trabalho de conferência com outras informações. Muitos documentos eram

rascunhos e não a versão final. Era necessário, então, partir em busca do documento oficial, no próprio Departamento, arquivo da ECA ou Arquivo Central da USP, para sua conferência; localização essa que, na maioria das vezes, não resultava positivamente. Regidos por normas burocráticas da Universidade, todos esses trâmites são bastante demorados. O fato de eu estar ligado profissionalmente à USP, há mais de vinte anos e, por isso, ter acesso a sistemas de busca destes processos burocráticos, ajuda, mas apenas parcialmente, nesta tramitação. Se tivesse de fazer todas essas buscas apenas como aluno da pós-graduação, todo este processo seria muito mais demorado.

Nos sistemas já institucionalizados e mais organizados de informação da Unidade, ligados aos assuntos acadêmicos, como as seções de Graduação e Pós-Graduação, também foram encontrados vários problemas na conferência de informações. A seguir, cito apenas alguns exemplos relativos às dificuldades para se apurar, com o rigor necessário, importantes dados, numa pesquisa como essa.

Ao contrário de uma certa cultura tradicional presente na maioria das instituições acadêmicas, não existia - na ECA ou no CAC - uma relação de todos os alunos formados, ano a ano, desde sua primeira turma. Por uma solicitação minha e graças à enorme colaboração e boa vontade, tanto da Assistência Acadêmica, da Assistência Administrativa, quanto de funcionários muito dedicados da Seção de Alunos de Graduação e da Pós Graduação conseguimos juntos, através dos dados disponíveis, montar, pela primeira vez nestes mais de 40 anos de existência do CAC, uma lista de alunos formados na Graduação, desde a colação de grau da primeira turma (1970), assim como de todos os alunos titulados na Pós-Graduação, com os respectivos títulos de suas dissertações ou teses, orientadores e anos de obtenção da titulação.

Embora pareça simples a junção destes dados, há dificuldades que explicam o fato desta reunião de informações não ter sido realizada até hoje. Elas dizem respeito, principalmente, a mudanças de nomenclatura do Departamento, que já passou por quatro denominações diferentes: Departamento de Arte Dramática - Período Alfredo Mesquita – 1967 a 1968; Departamento de Teatro: 1969; Setor de Teatro do Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão – DTCTR – 1970 a 1986, e Departamento de Artes Cênicas – a partir de 1986.

Além disso, há também as várias mudanças nos nomes dos cursos e habilitações: Professorado em Arte Dramática, Bacharelado em Teatro, Habilitações

em Direção Teatral, Cenografia, Interpretação, Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas, etc.

Realizada a primeira junção dos dados, saltava aos olhos a ausência, nesta relação, de nomes sempre citados, inclusive em documentos oficiais do Departamento, como expressivos nomes de alunos nele formados. São vários casos, mas, para ilustrar, cito apenas três: Mariângela Alves de Lima, Edélcio Mostaço e Gabriel Vilela. As possibilidades para a ausência de nomes na relação oficial são várias e precisam ser verificadas. O aluno pode, por exemplo, não ter concluído o curso, mas sua passagem pelo Departamento e a presença deste na sua formação foram tão marcantes que a conclusão formal do curso é um detalhe burocrático que não empana o mérito.

O aluno pode ainda ter concluído o curso, mas não ter comparecido à colação de grau. Podem existir ainda diferenças grandes entre o nome oficial que consta na documentação e o nome artístico utilizado no exercício profissional, diferenças significativas de grafia desses nomes e até mesmo mudanças oficiais de nomes, já encontradas.

Também na Pós-Graduação, as várias mudanças no nome dos programas e áreas fazem com que - nos levantamentos feitos pelo Sistema Janus - aconteça a mistura de dados, por vezes incorretos, como, por exemplo, uma série de pesquisas da área de Música, que aparecem constando na relação de Artes Cênicas. Para se chegar à identificação do primeiro trabalho de Pós-Graduação realizado no CAC (na época, Setor de Teatro do DTCRT), há quatro informações distintas, que necessitavam ser verificadas em diferentes fontes. Isto mostra que uma única informação, neste tipo de pesquisa, requer muitas vezes uma seqüência e um número de ações bem maiores do que os de uma pesquisa que parta principalmente de fontes mais estruturadas.

Além das documentações e controles da própria Unidade, utilizei outras fontes de pesquisa como Memoriais, Currículos Lattes e de outros formatos, além de Biografias e Verbetes de Enciclopédias, relativos a Professores e alunos presentes na trajetória do Departamento.

Pelo Sistema Janus, o primeiro trabalho defendido na Pós-Graduação em Teatro foi a dissertação de Mestrado intitulada *Classificação do Gesto no Teatro*, de Maria Helena Martins, sob orientação do Prof. Dr. Frederic Michael Litto, em novembro de 1976. Mas, pelo Memorial do Prof. Litto, este posto teria sido ocupado

pela tese de doutorado *A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare*, de Bárbara Heliodora, defendida em agosto de 1975, e que não consta no levantamento do Sistema Janus.

(Não foi possível localizar o currículo de Bárbara Heliodora na Plataforma Lattes. Num currículo divulgado em seu *site* pessoal , não consta, no item Formação Superior, nenhuma referência ao seu Doutorado e à sua passagem pelo Setor de Teatro da ECA.)

Ainda pelo Memorial do Prof. Litto, a segunda defesa (que também não consta do Sistema Janus), teria sido aquela relativa à tese *A Estrutura da Significação no Teatro*, de José Teixeira Coelho Neto, em junho de 1976. No Lattes do professor Teixeira Coelho, consta como seu trabalho de mestrado (Área Ciências da Comunicação, palavras-chave Semiótica e Teatro) *Em cena, o sentido.* Este é o título de um livro de sua autoria publicado depois, provavelmente, como uma reelaboração ou apenas uma mudança do título da Dissertação, mistério cuja verificação pedia também uma demorada leitura e comparação entre os exemplares.

Em razão de todos estes exemplos técnicos das dificuldades operacionais encontradas no cotidiano da pesquisa, aliados ao fato de que o material mais rico e mais acessível que foi possível encontrar até determinado momento da pesquisa dizia respeito aos primeiros anos do curso, decidimos eu e o orientador não abandonar o projeto de pesquisar todo o período, mas priorizar para o doutorado a pesquisa sobre os primeiros anos do Departamento que correspondem ao ingresso e conclusão da primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica, relativa ao período de 1967 a 1970.

Cabe aqui uma referência à grande colaboração e intensa participação do Orientador neste processo de pesquisa. Muitas vezes, o arquivo pessoal de suas atividades realizadas no Departamento de Artes Cênicas, ao longo dos últimos 43 anos, guardados com extremo zelo e rigor, e – principalmente - sua memória excepcional, têm sido as principais referências para esclarecer dúvidas deixadas por grandes lacunas na documentação encontrada. A experiência de lidar com as dificuldades técnicas desta pesquisa tem contribuído ainda, e em muito, para as formulações que venho fazendo para a institucionalização do *Projeto Memória USP,* que venho desenvolvendo, há cerca de dois anos, na Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, onde atuo como Assessor designado para Projetos Especiais.

Lamentavelmente, as condições de preservação da memória na Universidade de São Paulo são bastante precárias, não sendo essa uma característica apenas das unidades mais jovens como a Escola de Comunicações e Artes. Ela ocorre também nas instituições mais antigas e tradicionais. Numa pesquisa sobre revistas estudantis, realizada recentemente por um órgão da própria universidade, ligadas à preservação cultural, foram encontrados, num porão e em precárias condições de conservação, preciosos exemplares de publicações do Século XIX, produzidas por estudantes de uma das antigas e tradicionais Escola que deram origem à Universidade de São Paulo.

Atuando na Assessoria para Projetos Especiais da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, fui um dos responsáveis pela implantação do *Projeto Memória USP,* transformado em edital que destina recursos para projetos nesta área e que tem como objetivo valorizar e conscientizar a comunidade universitária para a preservação da memória local, criando mecanismos de estímulo, como programas de apoio para aquisição de equipamentos, adequação de instalações físicas e treinamento de pessoal para atividades ligadas à área.

As experiências com a precariedade de condições de trabalho com a memória do Departamento de Artes Cênicas, nesta pesquisa de doutorado, acabaram servindo não apenas para a criação de melhores condições para este tipo de trabalho em toda a Universidade, como para a melhoria de suas próprias condições.

Definido o novo recorte em torno da primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica, os esforços concentraram-se em torno de pesquisas relacionadas aos fatos e períodos que antecedem sua criação.

Disso surgiu a necessidade de realizar um recorte em torno de três instituições diretamente ligadas à criação e implantação deste novo curso dentro da universidade, em 1967, ano em que tem início suas atividades. Essas instituições são:

Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita, no período de 1948 a 1968, onde o curso de Dramaturgia e Crítica foi criado, sendo posteriormente transferido para a universidade, quando da criação da Escola de Comunicações Culturais, em 1966. Este é o tema do Capítulo I, intitulado Das Bases e que envolve três subtemas:

- **Uma casa**

  "EAD do Dr. Alfredo": palavras de quem a viveu

- **Uma Escola**

EAD de Alfredo Mesquita: 1948 – 1968

- **Um curso**

  Dramaturgia e Crítica, EAD: 1961 - 1967

O segundo capítulo, intitulado Das Fundações, procura abordar alguns aspectos, ligados Universidade de São Paulo, a criação da Escola de Comunicações Culturais e de seu curso de teatro, divididos nos seguintes subtemas:

- **Uma universidade**

  USP: 1934 – 1937

- **Uma nova e outra escola**
- Escola de Comunicações Culturais: 1967 - 1969

  Escola de Comunicações e Artes : 1970

- **Um "Departamento", um "Setor"**

  Departamento de Arte Dramática: 1967 - 1968

  Departamento de Teatro: 1969

  Setor de Teatro do Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão: 1970

O terceiro capítulo, intitulado, Das Primeiras Construções, aborda a formação do primeiro curso e da primeira turma de Dramaturgia e Crítica, de 1967 a 1970.

O quarto capítulo, Das Primeiras Críticas, aborda a produção de críticas de espetáculos em cartaz em São Paulo e Rio de Janeiro, pelos alunos formandos da primeira turma, em 1970.

A conclusão, intitulada Das Desconstruções, Reconstruções..., procura identificar quais as potencias guardadas na criação deste Departamento que possam estar presentes em sua trajetória desde seu momento inaugural.

Num desses momentos mágicos que , às vezes pode acontecer numa pesquisa dessa natureza, foram encontradas, em lugares onde já haviam sido pesquisados, novos e importantíssimos documentos, principalmente ligados à criação da Escola de Comunicações Culturais, hoje Escola de Comunicações e Artes, alguns em avançado estado de decomposição e perda de legibilidade como uma ofício enviado pelo Reitor Gama e Silva ao governador Laudo Natel no dia da publicação do decreto de sua

criação, onde este reitor apresenta com veemência, argumentos que antecipam, em 1965, determinados traços de sua personalidade que se tornarão públicos quando de sua elaboração do Ato Institucional número 5, em 1968, quando era Ministro da Justiça do Governo Costa e Silva.

Foi o fato de ter me deparado com este tipo de circunstância e com a grande dificuldade em encontrar e reunir esta importante documentação, que determinou a produção de um segundo volume que reúne mais de 200 páginas de documentos, cujo registro e digitalização encontram-se agora disponíveis junto com o volume da tese

CAPÍTULO 1: DAS BASES

UMA CASA :
"EAD do Dr. Alfredo": palavras de quem a viveu

Olhe, tudo isso é muito importante,
mas tem uma coisa mais importante
do que isso: sua Escola tem uma alma.

Jean Louis Barrault

- Fiz exame e entrei naquele paraíso de quatro anos.
- A porta se abria para um mundo diferente.
- De repente tudo me pareceu uma ruptura com todas as coisas de antes.
- Era vida ou **mais** vida.
- Uma descoberta maravilhosa...
- Aprendemos a transformar tudo.
- Era a felicidade estar lá dentro.

- Representa o momento exato em que cheguei mais próximo de mim mesmo.
- Um retorno à vida da qual me achava excluído.
- Um encontro comigo mesmo, com o teatro e com a minha profissão.
- Era um exercício permanente para um futuro ritual que exerceríamos.
- Mudou minha cabeça, minha postura diante da profissão e da vida.
- É o envolvimento, o amor que a gente sente pelo trabalho que está fazendo.
- É o respeito a si mesmo e aos outros.
- Uma lisura muito grande com o parceiro.

- Significa a minha formação.
- Ela não estava informando, ela estava formando.
- Uma espécie de olhos para que eu pudesse ver o mundo.
- O período mais importante da minha vida.
- O descobrimento, a conscientização, o encontrar-se.
- Da grandeza dessa casa.

- No “teatrinho do fundo do quintal, à sombra da jabuticabeira centenária” o mesmo clima alegre, o mesmo desejo de aprender e se dedicar.
- A magia do lugar estava, certamente, nas pessoas que o frequentavam.
- As pessoas que a gente encontrava...
- Seu clima todo especial de segunda casa, aberta sempre, a todos os alunos que para ela convergiam.
- Nos fins de semana, as chaves eram deixadas na bomba de gasolina que ficava em frente.
- Para mim é aquele casarão da Tiradentes, com um lustre imenso, o pátio interno cheio de pombos e onde pela primeira vez interpretei um personagem.
- Naquele prédio, onde eu quase não ia mais, residia minha segurança.

- E os famosos fins de semana na fazenda, em Louveira. Uma espécie de prêmio. Confraternização entre professores e alunos. Hospitalidade impecável.
- Inesquecíveis fins de semana, inesquecíveis noites de fé, de agitação, de amor, de comprometimento, que nos fazia iguais, professores e alunos, irmãos em ideal, em garra, em entusiasmo.

- Era tudo muito engraçado. Dr. Alfredo virando padrinho de tudo quanto era filho de aluno.
- Lá conheci meu primeiro amor, tive meu primeiro homem.
- Foi lá que conheci o Umberto que é meu marido e vive teatro comigo. Em tudo o que fazemos há uma referência a Dr. Alfredo, nosso amigo e padrinho de casamento.

- Só sei que éramos uma família, isso é que é a verdade.
- Era uma família. Somos uma família, com as conveniências e inconveniências de uma família.
- É a família que você elegeu.
- Dos oito que se formaram comigo em 1961, não só sei o nome como me lembro de cada um deles, particularmente. Não esqueço de nenhum deles.
- Para mim ele foi um pai a quem recorri várias vezes

- É, nós nos acompanhamos sempre, em momentos alegres ou tristes.
- É uma relação forte que perdura (...) é a tal história da tribo.

- Nos sentíamos protegidos. Era, na verdade, um grande encontro e um grande agasalho.
- É... Éramos tão felizes e nem sabíamos ...
- O pior é que sabíamos, sim.

- Tinha o bom e o ruim.
- Era tudo meio misturado, não? Havia uma certa competição, ao lado de uma grande camaradagem (...) Havia uma liberdade para errar, mas um certo ar de repressão, que não sei bem de onde vinha.
- Carreguei por muito tempo essa sensação de inadequação entre minha formação e a realidade em que eu vivia.
- Estávamos ali porque queríamos, porque gostávamos. Suportávamos mesmo um abuso de autoridade por parte de alguns professores (...) como parte de um caminho que deveríamos percorrer. A paixão e o amor eram maior que tudo.
- A garra, o brilho, o companheirismo, a briga, a cintilação de um futuro que nos pertencia.

- São as minhas melhores lembranças.
- Foi lá meu melhor tempo.
- Foi o período mais agradável, mais alegre de minha vida e que me deu a feliz noção de individualidade liberta, mas responsável, comunitária.
- Uma abertura de vida.
- Uma mudança radical de vida.
- A marca da minha vida.
- O lugar onde aprendi a conhecer, a entender e a aceitar todo tipo de pessoa.
- Uma lição de relacionamento.
- Aprendi a enxergar as pessoas de outra maneira, a entender melhor o mundo, a vida, eu me transformei.
- Me tirou desse embrião, me colocou de frente.

- Quando eu me lembro da escola, sinto uma emoção muito grande.

- Pelo que nós aprendemos, pelo que nós passamos, não podemos dizer que foi um simples diploma que nós conquistamos, na realidade, nós ganhamos a vida.

Estas falas foram retiradas de depoimentos de 38 ex-alunos, de diferentes turmas e de diferentes épocas, que cursaram a Escola de Arte Dramática – EAD, do Dr. Alfredo Mesquita, em São Paulo, entre 1948 e 1968.[1]

Aqui interessa destacar alguns aspectos que se revelam a partir de imagens e palavras extraídas desses depoimentos de ex-alunos. São extratos de uma experiência vivida com intensidade durante um certo tempo - entre 2 e 4 anos - evocados, tempos depois, através da memória de quem a viveu.

Como há, entre os depoentes, alunos da primeira até a última turma – 1948 a 1968 – estes relatos podem ter uma distância de 17 a 37 anos entre a matéria rememorada e o ato de narrá-la. Os depoimentos foram colhidos entre os anos de 1985 e 1988.

Num sentido geral, é possível observar nessas falas a ideia de escola – dessa escola – como uma ideia de **mundo**. Um mundo que também é uma **casa**, ou uma casa que é um mundo.

De uma ponta a outra - entre mundo e casa ou vice-versa - estão contidas outras ideias como **individuação**, **pertencimento**, **comunhão, família, contradição, afeto, formação, ofício, memória e vida**.

Comecemos pelo **mundo**.

É um outro mundo. O mundo do teatro que envolve tantos possíveis mundos, histórias, épocas, estilos, ideias, relações.

1

Depoimentos recolhidos nos anos 80 pelas pesquisadoras Ilka Marinho Zanotto, Mariângela Alves de Lima, Maria Thereza Vargas e Nanci Fernandes, para a organização do número especial da Revista Dionysos, 29, dedicado à EAD deste período, publicada por MINC/FUNDACEN, no Rio de Janeiro, em 1989. Nesta pesquisa foram recolhidos depoimentos de 63 ex-alunos. Na seleção de falas que abre este capítulo, foram utilizados trechos de 37 destes depoimentos, contidos nos capítulos *Depoimentos de alunos: conversação ideal* (p. 172 a 214), organizado por Maria Thereza Vargas e *Noite Alfredo Mesquita (Roteiro do show)* (p. 354 a 367), organizado por Jandira Martini, também a partir de depoimentos. Os trechos aqui utilizados são extraídos dos seguintes textos de depoentes, organizados aqui por ordem alfabética e não por sequência de suas falas: Ana Maria C. Leite: p. 211; Aracy Balabanian: p. 209 e 362; Assunta Perez: p. 361; Blandina Bibas: p. 176; Bri Fiocca: p. 211; Cândida Teixeira: p. 174 e 212; Cecília Maciel: p. 213; Célia Olga: p. 213; Celso Nunes: p. 212; Chico Martins: p. 363; Cristina Pereira, p. 214; Edgar G. Aranha p. 209; Eduardo Waddington: p. 212; Esther Góes: p. 177 e 193; Floramy Pinheiro; p. 210; Gabriela Rabelo: p. 209; Geraldo Mateos: p. 213, Glória Menezes: p. 361; Iara Bichara: p. 211; Ilka Marinho Zanotto: p. 364; Isa Kopelman: p. 211, Jandira Martini: p. 213; Jefferson Del Rios: p. 210; J.J. Pompêo: p. 210; José Renato: p. 360; Lúcia Melo: p. 209; Maria do Carmo Bauer: p. 212; Maria Yuma: p. 212; Ney Latorraca: p. 211; Odilon Nogueira: p. 174; Paulo Hesse: p. 212; Roberto Azevedo: p. 202; Rodrigo Santiago: p. 188; Ruthnéa de Moraes: p. 213 e 363; Silnei Siqueira: p. 210; Vicente de Luca: p. 213; Vicente Tuttoilmondo: p. 206; Yara Amaral: p. 210.

É sabida a importância de disciplinas teóricas como história do teatro, estética, mitologia, entre outras, no processo de formação do ator na EAD.

Em grande parte dos depoimentos, essa sensação de acesso a um outro mundo está fortemente associada à ideia de conhecimento, de acesso a uma cultura que a escola propicia, estimula, avalia e prioriza.

Nas falas dos primeiros alunos, enfatiza-se com grande valor e orgulho o fato de que, se reprovado em História do Teatro, um estudante não poderia ser promovido de um ano para o outro, mesmo tendo obtido um excelente desempenho e avaliação nas disciplinas práticas, incluindo-se as provas de interpretação.

Pela porta que se abre por meio dos exames de admissão, entra-se nesse mundo através de uma ação que é substantiva, que tem adjetivo e que pede um verbo.

Substantiva: "Descoberta", "descobrimento". Mundo que é também "paraíso", "felicidade".

Adjetiva: "Maravilhosa (a descoberta), "diferente" (o mundo), "agradável", "alegre" (o tempo de permanência nele).

No entanto, essa condição idílica, paradisíaca, não confere a esse mundo uma posição estática. Pelo contrário. Como é um mundo de transformação, para se realizar ele pede movimento. Ele pede um verbo.

Esse verbo aparece nas formas de romper, mudar, transformar ("uma ruptura com todas as coisas de antes", "aprendemos a transformar tudo", "mudou minha cabeça, minha postura", "uma mudança radical de vida").

Individuação. Nessa ação de transformar, de sair de um estado para outro, é possível "encontrar-se" ("consigo mesmo", "a si mesmo", "a mim mesmo").

Décio de Almeida Prado, professor de História do Teatro e de Estética, grande parceiro de Alfredo Mesquita na concepção e desenvolvimento da Escola de Arte Dramática durante 15 anos (1948 a 1963), testemunhou com emoção este processo de transformação de vários alunos.

> "Comovem-me certos casos que lá presenciei. Criaturas anônimas que de repente floresciam, aprendiam a pensar e a sentir, firmavam a personalidade, tornavam-se homens e mulheres na plena acepção da palavra." [2]

---

[2] PRADO, Décio de Almeida. *Alfredo Mesquita (visto de um só ângulo)*. In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 41.

Sendo uma escola que nos seus 12 primeiros anos foi apenas de formação de atores[3] - cujo ofício tem como um dos requisitos básicos a capacidade e a disponibilidade para mostrar-se, exibir-se publicamente - esse processo de individuação não leva, como poderia ocorrer numa escola assim, a um superficial exibicionismo.

Filho de um *crooner* e de uma corista que se apresentavam em cassinos (sua mãe chegou a cantar "Nega do Cabelo Duro", com Grande Otelo), o ator Ney Latorraca, que entrou na escola em 1967, conta em seu depoimento um fato que ilustra a questão.

Em 1964, ele estava fazendo *Pluft, o fantasminha*, em Santos, onde morava, quando leu no jornal que precisavam substituir Paulo Autran em *Depois da Queda.* Sabia que não estava preparado. Além da inexperiência, havia também a questão da idade. Tinha apenas 20 anos, o personagem mais de 40. Paulo Autran, na época, 42.

Mesmo assim, resolveu procurar alguém que pudesse lhe ajudar porque queria ser ele "o substituto de Paulo Autran". Achando que deveria "procurar os quentes", foi atrás de Cacilda Becker e Walmor Chagas. Cacilda lhe disse que se fosse um militar e que se tivesse de montar um pelotão, pegaria os melhores soldados, atividade para a qual ele ainda não parecia estar preparado. Para se preparar então, recomendou-lhe que entrasse na Escola de Arte Dramática.

Ney Latorraca:

> Na verdade, eu ainda no primeiro ano já me achava uma estrela... e eu fui percebendo que, na verdade, eu não era nada, que tinha de sofrer muito para conseguir alguma coisa.[4]

Como neste caso, a potencialização das capacidades individuais pode passar pela desconstrução de autoimagens, frustração de expectativas e confronto com limites pessoais.

Na maioria das narrativas, no entanto, esses casos são descritos sem pesar, geralmente com bom humor, entendidos como etapas necessárias e produtivas num processo de crescimento e aprendizado.

---

[3] Criada em 1948, com o Curso de Formação de Atores, apenas em 1960 foi criado o curso de Cenografia e, em 1961, o curso de Dramaturgia e Crítica.

[4] LATORRACA, Ney. *Depoimentos de alunos: conversação ideal.* In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 196.

É o caso de outros dois alunos que também fizeram o curso de ator, mas que depois se destacaram profissionalmente nos campos da direção e da crítica: Silnei Siqueira (1958–1951) e Afonso Gentil (1961-1964).

Silnei Siqueira:

> Entrei e a EAD me puxou o tapete, porque em pouquíssimo tempo me mostrou todos os meus defeitos [5].

Afonso Gentil:

> Lá em Sorocaba eu era um rei. Mas meu autodidatismo estava pedindo técnica e método, muito método. E virei súdito, com muito prazer. [6]

As conquistas da individuação do sujeito enquanto aluno (saudadas em boa parte dos depoimentos como uma das grandes conquistas da experiência vivida nos tempos de estudante da EAD) não poderiam, então, numa escola como essa, ter outra característica senão a de uma "individualidade" que é "liberta", mas que é também "responsável", por que é "comunitária".

Não se está só. Não se é só. Há um **pertencimento**. Pertence-se a alguma coisa. A uma ideia, a um conjunto, a uma tribo.

É presente também em boa parte dos depoimentos a descrição de uma vivência quase que total nas várias etapas que constituem a elaboração de um espetáculo.

Com a sensação de estar descobrindo e conhecendo o teatro em sua totalidade, são descritos com prazer semelhante e valores iguais as diferentes facetas de uma montagem, desde os estudos mais teóricos até as questões mais técnicas e práticas, como montar um cenário, afinar um refletor, pregar um botão na própria roupa de cena, entre outras atividades que, no modelo profissional vigente até então, não seriam entendidas como inerentes ao trabalho do ator.

Pertencer a um universo, a um mundo - o mundo do teatro - leva então à necessidade e à possibilidade de conhecer não só os aspectos culturais, artísticos e técnicos que compõem o seu mundo de expressão, mas também "conhecer", "entender", "aceitar" ("os outros", "as pessoas", "todo tipo de pessoa").

Isso porque não é mais possível, no novo teatro que está se construindo, o ator estar sozinho. É necessário estar em relação, em diálogo. Isso faz nascer um "relacionamento"

---

[5] SIQUEIRA, Silnei. *Depoimentos de alunos: conversação ideal.* In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 177.

[6] GENTIL, Afonso. *Depoimentos de alunos: conversação ideal.* In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 176.

artístico e profissional em que deve haver "respeito", "lisura" e onde o outro, o companheiro de cena, é entendido fundamentalmente como "parceiro".

Dando seu depoimento nos anos oitenta, portanto mais de vinte anos depois de ter se formado, em 1964, Yara Amaral fala da experiência de contracenar, em momentos e montagens diferentes, com um ator e uma atriz formados pela mesma escola. Ele, Leonardo Villar e ela, Cristina Pereira, que ingressaram, respectivamente, na primeira e na última turma da EAD de Alfredo Mesquita: 1948 e 1968.

> A minha relação com Cristina Pereira em cena, hoje, é uma relação de profunda confiança. Ela acredita em mim e eu acredito muito nela. Em nenhum momento vou impedi-la de crescer, nem ela a mim. Vamos crescer juntas (...) Eu trabalhei em 1980 ou 1981, com Léo Villar, que é um ator premiadíssimo, e eu sentia isso nele também. Uma lisura muito grande com o parceiro. [7]

Além da formação cultural, tão idealizada por seu criador, aliada à formação técnica, transparece aqui um outro aspecto de igual importância no projeto que a escola de Alfredo Mesquita desenvolve ao longo de sua trajetória: a de uma formação também ética.

Para Cristina Pereira, essa questão ética é uma marca tão forte da escola que, além de perdurar em seus alunos ao longo dos anos de exercício profissional, é capaz ainda de contagiar aqueles que não tiveram a oportunidade de vivenciá-la.

> Parece que o ator da EAD tem dentro dele um aparelhinho, um transformador. O figurino está torto, ele arruma. O cenário tem defeito, ele se ajeita. O copo quebrou em cena, ele dá um jeito. O colega está atrapalhado? Você ajuda. Quantas vezes você tem que contracenar com um ator maravilhoso, mas que não sabe dar uma réplica? Você percebe isso e consegue fazer com que ele entre no seu jogo. [8]

Isso é possível por que se pertence a algo maior. O teatro.

Objetivo maior, em razão dele nasce a **comunhão**. De um grupo, de um conjunto, a escola, que Décio de Almeida Prado chama de comunidade.

Para ele, que a viveu com intensidade, a EAD,

---

[7] AMARAL, Yara. *Depoimentos de alunos: conversação ideal.* In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 210.

[8] PEREIRA, Cristina. *Depoimentos de alunos: conversação ideal.* In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos : Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 203.

> num mundo crescentemente burocratizado, de relações impessoais, estatutárias, conservava o espírito de uma pequena comunidade unida pelo afeto e pela dedicação a alguma coisa – o teatro – posta por todos num plano superior. [9]

Essa percepção de Décio parece confirmar-se nas recordações dos alunos, nas quais, por diversas vezes, são utilizadas palavras e expressões como "confraternização", "grande encontro", "comprometimento que nos fazia iguais, professores e alunos, irmãos em ideal, em garra, em entusiasmo".

Nesses relatos, aparece também a ideia de que isto que foi vivido junto permanece para além do tempo da vivência comum, ou seja, para além do tempo da escola: "Nós nos acompanhamos sempre, em momentos alegres ou tristes".

Criação de Alfredo Mesquita, a EAD dos anos 48 a 68 é profundamente marcada pelos valores e personalidade de seu criador.

Chamando-os de criador e criatura na análise que faz sobre ele e sua escola, no texto intitulado *Alfredo Mesquita (visto de um só ângulo),* Décio de Almeida Prado aponta o gosto pela ação e o senso do serviço prestado à coletividade como uma marca característica de sua família, os Mesquita. E não apenas no campo da política e do jornalismo, onde destacam-se, principalmente, seu pai, Júlio de Mesquita, e seu irmão mais velho, Júlio de Mesquita Filho. Décio chama a atenção para esta atuação também nos campos da arte e da cultura, referindo-se à grande figura de sua irmã mais velha, Esther Mesquita, à frente da Sociedade de Cultura Artística.

Entendendo os problemas do teatro nacional, no fim dos anos 30 e ao longo da década de 40, como decorrentes de uma deficiência cultural, a coletividade para a qual Alfredo trabalha é a do teatro brasileiro, que ele quer ajudar a renovar e modernizar.

É uma grande batalha na qual não pode lutar sozinho. Para atingir essa grande coletividade, que não envolve apenas aqueles que estão do lado do palco – os artistas, técnicos, produtores – mas também o público, é necessário formar um conjunto, uma comunidade.

Para Décio, esse aspecto interno de comunidade aparece com clareza em momentos-síntese da escola, como as festas de fim de ano, comandadas pessoalmente por Alfredo Mesquita e, na visão de Décio, realizadas como um ritual das escolas de antigamente.

---

[9] PRADO, Décio de Almeida. *Alfredo Mesquita (visto de um só ângulo)*. In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 42.

> Professores sentados a uma enorme mesa, tendo os alunos à frente, ele, diretor e mestre de cerimônias, improvisava uma espécie de sermão entre engraçado e severo, no qual repassava o que acontecera de bom e de mau nos últimos doze meses. Cada um, não fazia diferença se mestre ou discípulo, recebia o seu quinhão de louvores ou de pitos (desculpem, mas é a palavra certa, insubstituível, por sua natureza íntima e familiar). Quando ficava em generalidades, o que nunca acontecia nos elogios, Alfredo não aguentava e acabava indicando com os olhos ou com um ligeiro à parte (não é, Décio?) a quem o pito se dirigia no momento. Depois vinham as premiações, os doces, os presentes (...) Durante a cerimônia sentíamo-nos um pouco como o rebanho perante o pastor, ou mais biblicamente ainda, como a tribo escolhida ouvindo o seu patriarca. [10]

Em outras circunstâncias, essa mesma comunidade e seu próprio criador podiam adquirir aspectos menos severos e menos solenes quando extrapolavam o universo físico da própria escola, nos "famosos fins de semana na fazenda, em Louveira", quando o diretor, numa espécie de premiação, recebia, com "hospitalidade impecável", alunos e professores para uma convivência muito mais descontraída na propriedade de sua família. Momentos de confraternização em que ele podia cantar

> antigas modinhas brasileiras ou maliciosas cançonetas francesas: *Pleurez madama... pleurez,* contando fatos pitorescos, histórias engraçadas, espalhando e perpetuando, através dos alunos, seus divertidos modismos de linguagem.[11]

Saborosamente lembrados pelos alunos não apenas como recreação, mas como verticalizadores no processo de seu aprendizado e de sua formação (assim como as excursões e os festivais em outros estados), estes momentos na fazenda podiam aliar também montagens e apresentações teatrais a um diálogo e a uma convivência diferentes entre alunos e professores.

> Auto de Natal na fazenda (...) Professores e alunos conversam à beira da piscina que Mylène Pacheco atravessa nadando de costas e bebendo caipirinha. [12]

---

10 Idem.

11 MARTINI, Jandira. *Noite Alfredo Mesquita (Roteiro do Show).* In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 363.

12 LUCCHESI, Cláudio. *Depoimento Noite Alfredo Mesquita (Roteiro do show).* In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES,

De comunidade, na visão do professor, a experiência coletiva vivida na escola também adquire, para vários alunos, a ideia de **família**. Uma família eleita, "que você escolheu", e que se traduz ainda em imagens como proteção e conforto ("nos sentíamos protegidos", "um grande agasalho"). Para esta relação, contribui imensamente a figura de Alfredo Mesquita, que não é apenas o criador, mas também o provedor dessa estrutura.

Apesar da aparente formalidade (que sempre manteve um certo limite em seu contato com estudantes e professores, mesmo nos momentos de maior proximidade e descontração), sua relação com muitos alunos adquiriu profundos aspectos de amizade e parentesco.

Nos relatos em que sua figura aparece mais próxima, é descrita como a do "amigo", "padrinho do casamento", "padrinho dos filhos", "pai" ("a quem recorri muitas vezes").

Convidada, em 1958, para dar aulas de expressão corporal na EAD, Aída Slon teve a seguinte sensação já quando entrou, pela primeira vez, no antigo casarão da Rua Maranhão, onde então funcionava a escola:

> Senti um espírito tão diferente! Não era uma escola de teatro já estruturada. Não. Era uma casa grande, uma grande família. Isso senti logo. Parecia que era uma grande família, com muitas crianças que moravam lá. [13]

No entanto, esse imaginário familiar, acolhedor e confortável, amplamente cultuado na memória de muitos alunos que viveram a EAD do Dr. Alfredo, também contém **contradição**.

Porque "tinha o bom e o ruim", as "conveniências e inconveniências" desse tipo de universo e de relação onde tudo era "meio misturado, não?"

Uma "grande camaradagem" com "uma certa competição". Uma "liberdade para errar" com um "certo ar de repressão" ("que não sei bem de onde vinha").

E, mais próximo ao fim de seu período, na segunda metade dos anos 60, essa contradição começava a aparecer não apenas no campo das relações, mas também, e principalmente, entre o que se vivia na escola e o teatro que pulsava fora, na cidade, e que

---

Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 355.

[13] SLON, Aída. *Entrevista.* In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 277.

boa parte dos alunos já queria fazer. ("Carreguei por muito tempo essa sensação de inadequação entre minha formação e a realidade em que eu vivia.").

Mesmo a figura do amigo, do padrinho, do pai, podia também ser a daquele que desconstrói, que desampara. Traço revelado, em seu depoimento, por Nelson Xavier.

> Sempre tive certa dificuldade com o Mesquita. Ele criticava, fazia piadas e me deixava meio desamparado. Nos ensaios, então, quando fazia aquelas brincadeiras e dizia aquelas piadas eu me perdia inteiramente. [14]

No entanto, para além das contradições, o que mais sobressai nos depoimentos é a potência de um **afeto** capaz de superá-las. Até mesmo algum possível "abuso de autoridade por parte de alguns professores" poderia ser suportado "como parte de um caminho que deveríamos percorrer", porque "a paixão e o amor eram maior que tudo".

Assim, o questionamento, o conflito, "a briga", poderiam estar ao lado do "companheirismo", da "garra", do "brilho".

Esse afeto potente e compartilhado no coletivo também se manifesta no campo das relações afetivas mais íntimas, que podem ser apenas iniciais ou duradouras, cultivadas através de uniões, casamentos que transformam-se em parcerias ao longo da vida.

"Lá conheci meu primeiro amor, tive meu primeiro homem". "Lá conheci meu marido, que vive teatro comigo".

Da mesma forma, há laços profundos de amizade que transformam-se em parcerias artísticas, ou parcerias de trabalho e criação que se tornam amizades para toda a vida. Amigos de escola que, a exemplo de seu criador, também se tornam padrinhos, compadres e comadres.

Quando, ao referir-se à escola, anos depois, um dos alunos diz "significa a minha formação", está se referindo a uma experiência que ultrapassa a educação meramente técnica, profissionalizante, porque "ela não estava informando, ela estava formando".

Há nesses relatos a ideia de **formação** como um "aprendizado" que envolve um "profundo desejo de aprender e de se dedicar". Uma "conscientização" que, não raro, aparece com nome e sentido de "lição", de amplo e profundo conhecimento adquirido através de uma vivência intensa, uma experiência que serve de exemplo e parâmetro que pode e deve ser levado por e para toda a vida.

---

[14] XAVIER, Nelson. *Depoimentos de alunos: conversação ideal.* In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 195.

A EAD, durante a maior parte do tempo em que Alfredo Mesquita esteve à sua frente, foi uma escola de formação de atores, portanto, uma escola de formação técnica, profissional, com o objetivo de formar elementos para atuarem num mercado, num campo de trabalho.

Entretanto, esse campo – o teatro – além de arte, cultura, é também **ofício.** Ofício que, na visão de alguns alunos, envolve o conceito de "ritual". Pede um oficiante. Este, para "exercer" seu ofício, precisa, antes de mais nada, exercitar-se.

A ideia de ritual surge nessas narrativas, não no sentido religioso, mas no de um conjunto de passos e procedimentos para se executar uma determinada ação e se atingir um determinado objetivo.

À medida que envolve a compreensão de um trabalho feito com "o envolvimento, o amor que a gente sente", a ideia de "profissão" amplia-se.

O encontro consigo mesmo, presente no processo de formação que a escola propicia (que não é apenas do técnico, do profissional, mas do artista, do homem de teatro) é também "o encontro com o teatro e com a profissão".

Talvez em razão disso, as ideias de descoberta e de mudança interior aparecem, em vários depoimentos, associadas a uma mudança de "postura diante da profissão e da vida".

A grande potência da experiência de passagem por essa escola, nesse período, revela-se, de forma mais explícita, na maneira como ela está presente na **memória** dos alunos que a viveram.

Em várias falas, ela surge como a ideia de algo "melhor" ("meu melhor tempo", "minhas melhores lembranças"). Lembrar e não esquecer parece um movimento natural entre a maioria desses alunos. "Eu não esqueço". "Eu sempre me lembro". Um rememorar cheio de sentimento e de sensações.

"Inesquecíveis noites de fé, de agitação, de amor". "Quando eu me lembro da escola, sinto uma emoção muito grande". Uma memória cultivada pela imagem de um tempo de felicidade, vivida no seu momento, de forma consciente ou não. "Éramos tão felizes e nem sabíamos". "Sabíamos sim."

Na memória evoca-se sempre o passado, algo que já se viveu. No entanto, a presença da escola na memória de seus alunos surge como um tempo presente vivido intensamente no seu instante imediato e, ao mesmo tempo, como construção de um "vir a ser", como "cintilação de um futuro que nos pertencia".

Como somatória de todas as questões que envolvem essa travessia de alguns poucos anos que significa a passagem pela escola, uma das palavras que mais aparece nas

narrativas dos alunos é "vida". E sempre num sentido de recuperação, de afirmação, de ganho, de acréscimo, de ampliação. "Vida ou **mais** vida", "uma abertura de vida", "a marca da minha vida", "mais do que um diploma, uma profissão, nós ganhamos a vida".

Ideia abstrata como a de um "espírito da EAD" (expressão também muito utilizada por aqueles que a viveram), ou como "a alma da sua escola", como disse Jean Louis Barrault a Alfredo Mesquita quando a visitou, essa "vida", ganha corpo e matéria em inúmeras descrições de seu espaço físico.

Todo o vasto mundo cultural cujas portas se abrem para aquele que nele ingressa está contido num lugar. E esse lugar é uma escola, uma escola que é uma **casa**. Que no "fundo do quintal" tem um "teatrinho", à sombra da "jabuticabeira centenária", que tem um "clima alegre", uma escola com "clima todo especial de segunda casa".

Uma casa de trânsito, "aberta sempre, a todos que para ela convergiam". "As chaves na bomba de gasolina em frente". Lugar de encontro, de cruzamentos e de pessoas que fazem "a magia do lugar". A experiência inaugural da criação associada e evocada nos aspectos físicos do lugar: O "lustre imenso, o pátio interno cheio de pombos, onde pela primeira vez interpretei um personagem".

Um lugar de referência. Um ponto onde, mesmo distante fisicamente, pode-se buscar, através da memória, anos depois de ter vivido ali, o apoio necessário nos momentos de dúvida e inquietação.

Como em nossas melhores memórias de infância, quando vividas com afeto e amparo, um lugar de abrigo e de conforto que podemos, mesmo que imaginariamente, visitar. "Naquele prédio, onde quase não ia mais, residia minha segurança".

Juntando as sensações mais abstratas aos aspectos mais concretos da escola como espaço físico, Cláudio Lucchesi descreveu, em seu depoimento, aquela que parece ser, para ele, a sua escola, a sua casa.

> Escada de madeira para acesso ao primeiro andar; no topo da escada a escultura de um índio, portas altas de vidraça. Três anos de magia, sentimento e poesia encontrados nas aulas, nos professores, nos companheiros, nos corredores, nos móveis, nos recortes de Maria Thereza Vargas, nos jornais – murais, em tudo, em tudo. Aula no teatrinho, Alexandre Herculano, sopa de ervilhas, bolinho de óleo da tia, cafezinho (...) Ésquilo Mendonça, Pirandello de Magaldi, Eiró de Pallottini, Farsa anônima de Garcia e Wolfgang de Rosenfeld. Cândidas mímicas, comédia e drama, de segunda a segunda sem férias e fins-de-semana. [15]

[15] LUCCHESI, Cláudio. *Depoimento Noite Alfredo Mesquita (Roteiro do show)*. In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES,

Aqui juntam-se as duas pontas de um conjunto de imagens e ideias extraídas das narrativas de memória de alguns daqueles que viveram a EAD do Dr. Alfredo.

Um caminho em que a experiência é evocada através de figuras como mundo, individuação, pertencimento, comunhão, família, contradição, afeto, formação, ofício, memória, vida e casa.

Uma casa que é um mundo. Um mundo contido dentro de uma casa.

Alfredo Mesquita conseguiu manter sua escola durante 20 anos. Duas décadas de profundas transformações no teatro brasileiro moderno que ele ajudou a construir.

Duas imagens de casa e de mundo, uma de um professor, outra de um aluno; uma do início, 1948, e outra do fim, 1968, ilustram a trajetória dessa construção.

Paulo Mendonça, professor:

> Recordo-me da longa e íngreme escada que subíamos para chegar às suas modestas dependências, nos altos do TBC. E essa escada ficou, na minha lembrança, como um símbolo das dificuldades, da falta de recursos, da luta obstinada que foi a implantação e a consolidação daquela iniciativa pioneira. [16]

O aluno é Carlos Alberto Soffredini, que, em 1968, ingressava no curso de ator da EAD, que na época funcionava no antigo prédio do Liceu de Artes e Ofícios, na Avenida Tiradentes, depois de ter permanecido durante quase 10 anos no sobrado da Rua Maranhão.

Ele já havia se destacado como dramaturgo pelo prêmio que havia ganho, no ano anterior, no Concurso de Dramaturgia do SNT, com o texto *O caso dessa tal de Mafalda.*

Alfredo Mesquita leu o texto e mandou chamá-lo.

> Ele me recebeu no corredor, onde ficavam umas poltronas meio antigas e gastas, que mais pareciam, para mim, um cenário. Aliás todo aquele ambiente, um pouco antigo, um pouco sombrio, um pouco velho, todo mobiliado com peças de antigos cenários tinha, para mim, alguma coisa a ver com a história do teatro paulista. [17]

Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 355.

[16] MENDONÇA, Paulo. *Fomos os primeiros.* In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 68.

[17] SOFFREDINI, Carlos Alberto. *Depoimentos de alunos: conversação ideal.* In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 178.

É desse lugar, desse mundo, dessa casa, com cara já um pouco de cenário, com cara já um pouco de história, que nasce, na segunda metade dos anos 60, outra escola, que não se chama escola e que talvez não seja casa.

E isso acontece ao mesmo tempo que a primeira, a escola-mundo-casa de Alfredo Mesquita, começa a ver algumas de suas paredes ruírem.

UMA ESCOLA:
EAD, de Alfredo Mesquita

Analisando a criação, em São Paulo, da Escola de Arte Dramática – EAD, de Alfredo Mesquita, e a formação, quase simultânea, em 1948, do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, de Franco Zampari, Mariângela Alves de Lima destaca um esforço coordenado para transformar, ao mesmo tempo, a produção cênica, o artista e a percepção do público como lugar de origem comum nas duas iniciativas.

Analisando as diferentes falas de seus criadores, a autora identifica nelas a concordância mútua entre seus objetivos básicos:

> Tornar acessível à cena brasileira os grandes textos da dramaturgia universal na sua diversidade, aperfeiçoar os recursos técnicos de todos os elementos de composição do espetáculo, da interpretação à cenografia e, sobretudo, conceber a obra teatral como uma totalidade interpretativa onde será impossível percebê-la como uma soma de partes. [18]

Dessa forma, os dois empreendimentos – EAD e TBC, materializam os valores de uma trajetória em busca da modernização do teatro brasileiro, empreendida, desde o fim da década de trinta, pelos grupos amadores do Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco. Busca essa que Décio de Almeida Prado entende como uma missão de reformulação primeiramente sob o prisma moral,

> (...) de moral artística, bem entendido. Não colocar no lucro, na bilheteria, o objetivo único, ou maior da vida profissional. Acredito que o amadorismo tão empreendedor da época, o amadorismo de Os Comediantes, do Grupo de Teatro Experimental, do Teatro do Estudante de Pascoal Carlos Magno, do Teatro de Amadores de Pernambuco, não só conferiu ao nosso teatro um novo alento, uma nova disposição de luta, como fez pairar sobre ele um sopro de desapego material, de exaltação dos valores artísticos. [19]

Do ponto de vista artístico, essa reformulação, em consonância com o teatro europeu, busca, através da visão unificadora de um diretor, um teatro onde todos os

---

[18] LIMA, Mariângela. *A formação do ator.* In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 79.

[19] PRADO, Décio de Almeida. *Alfredo Mesquita (visto de um só ângulo).* In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 42.

elementos do espetáculo constituem a totalidade interpretativa almejada nos objetivos comuns entre EAD e TBC e os grupos precursores de nossa modernidade teatral.

Para inserir-se nesta totalidade, é necessário então que o ator moderno esteja inscrito dentro dela e não sobreponha-se a ela, como acontecia até então no antigo modelo de produção do teatro brasileiro, centrado na figura, carisma e personalidade de grandes astros e estrelas, também empresários, donos de suas próprias companhias teatrais.

Para um teatro novo que está nascendo, é necessário um novo ator.

> Paradoxalmente, a EAD foi criada para fazer descer o ator do seu pedestal mítico e para dar-lhe, em troca, o estatuto de intérprete. O palco não deve ser o lugar onde se exibe a individualidade do talento, mas o lugar onde se exerce um ofício. Diminuindo a visibilidade do ator a escola de atores pretende ampliar a visibilidade de seu trabalho. E para construir um trabalho que ultrapassa a mera autoexpressão, esse ator em perspectiva tem a obrigação de relacionar-se criticamente com todas as etapas de construção do espetáculo, desde a concepção até a sua tradução por meio de técnicas artesanais. [20]

Assim como para outros grupos amadores de sua época, a fonte de inspiração de Alfredo Mesquita e de seu Grupo de Teatro Experimental – GTE (1943 a 1948), que antecedeu a criação da EAD, estava no trabalho do encenador Jacques Copeau e de seus principais discípulos do Cartel francês.

> O fundador do Vieux Colombier, já em 1914, preconizava que o teatro servia ao poeta, e o poeta para ele era o autor. Desta maneira, valorizar o texto sem nada a acrescentar faz o verdadeiro diretor, e eu, humílimo seguidor de Copeau aqui no Brasil, sempre defendi as mesmas ideias que ele. [21]

Num artigo intitulado *Uma escola de arte dramática em São Paulo,* publicado no *Estado de São Paulo,* em 27 de abril, cinco dias antes da aula inaugural que marcou a abertura oficial da EAD, em 02 de maio de 1948, Alfredo Mesquita justificou sua iniciativa, entre outras, com a seguinte questão: "Fala-se com a boca cheia em O'Neill, em

---

[20] LIMA, Mariângela. *A formação do ator.* In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 80.

[21] MESQUITA, Alfredo. *Depoimento.* In: MESQUITA, Alfredo; PRADO, Décio; OSCAR, Henrique, LEITE; Luiza Barreto; SILVEIRA, Miroel,; MAGNO, Paschoal Carlos; JAFA, Van. *Depoimentos II.* Rio de Janeiro: MEC/DAC/FUNARTE/SNT, 1977. p. 23.

Lorca, em Pirandello: quem será capaz de interpretá-los, de realizá-los no palco? Muito poucos." [22]

Alfredo entendia as dificuldades do teatro brasileiro daquele momento como o resultado de uma grande deficiência cultural. Por isso, criou uma escola onde tão importante quanto a formação técnica era a possibilidade do ator ter acesso a uma cultura teatral, através de um sólido estudo teórico, aliado às disciplinas práticas de seu treinamento e desenvolvimento expressivo.

A base dessa formação teórica era a disciplina História do Teatro, implantada por Décio de Almeida Prado no início da escola e por ele ministrada ao longo de 15 anos, até 1963, quando se desligou da EAD.

Com o passar do tempo e com o crescimento da instituição, outros professores dividiram com Décio essa matéria, como Paulo Mendonça, Sábato Magaldi, Alberto D'Aversa, Clovis Garcia e Eudinyr Fraga.

Num profundo e importante trabalho de pesquisa que resultou em sua tese de doutorado, publicada com o título de *Uma Oficina de Atores: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita,* Armando Sérgio da Silva faz um levantamento da presença da disciplina História do Teatro no currículo do curso de formação de atores.

> de um total de 1.200 aulas, incluindo-se aí aquelas dedicadas às montagens de espetáculo, a matéria consumia, em geral, cerca de 350 horas, ou seja 30% do total. Como se isso não bastasse, era eliminatória nos dois primeiros anos. Isso quer dizer que por mais talentoso que fosse o aluno, não poderia continuar cursando a escola, se fosse reprovado na matéria. [23]

Importante lembrar o relevante aspecto social da criação de Alfredo Mesquita, que organizou uma escola noturna para evitar a presença descompromissada de grã-finos (que ele conhecia muito bem), mas, principalmente, para poder atender alunos que trabalhavam durante o dia.

Além disso, sua escola não exigia graus de ensino anteriores, para não afastar dela elementos de circo que, segundo Alfredo, poderiam enriquecer com o seu talento e habilidades o teatro brasileiro.

---

[22] MESQUITA, Alfredo. In: VARGAS, Maria Thereza. *História da EAD.* In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 46.

[23] SILVA, Armando Sérgio da. *Uma Oficina de Atores: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita.* São Paulo: Edusp, 1989. p. 61.

Percebendo que alguns alunos chegavam depois de um longo dia de trabalho e que, por falta de tempo ou de recursos, entravam direto para as salas de aulas sem terem se alimentado, instituiu logo nos primeiros tempos uma pausa para servir uma generosa sopa feita com produtos vindos de sua fazenda.

Leonardo Villar, alfaiate; Francisco Cuoco, feirante; Juca de Oliveira, bancário. Apenas três, dentre muitos casos de atores e atrizes que, durante o dia, trabalhavam em outras atividades, e à noite cursaram a EAD, podendo se formar e ter uma profissão no teatro (e também no cinema e na televisão), graças à generosidade de Alfredo Mesquita, que manteve durante 20 anos essa escola com recursos próprios e alguns poucos e esparsos apoios oficiais.

À medida que outras necessidades pedagógicas iam surgindo, em função das deficiências culturais dos alunos e das próprias reformulações e/ou ampliações de conteúdo da escola, outras disciplinas da área teórica foram sendo criadas em diferentes momentos.

São elas: Mitologia, Português, Estética, Estética do Teatro, Estética da Língua Portuguesa, Estética da Linguagem, História do Teatro Brasileiro, Psicologia e Psicologia do Ator.

Também na área prática, o currículo, ao longo dos anos, foi se transformando e sendo ampliado, à medida que as necessidades iam surgindo.

Tendo iniciado, no primeiro ano, com as disciplinas Drama (Alfredo Mesquita), Comédia (Cacilda Becker), Mímica (Chinita Ullman) e Dicção e Impostação da Voz (Vera Janacopulos), o curso de formação de atores da EAD teve, ainda, até 1968, as seguintes disciplinas de formação técnica: Preparatório, Expressão Corporal, Movimentação, Ritmo, Esgrima, Ginástica, Dança, Coros, Maquilagem, Improvisação e Interpretação.

Analisando o conteúdo pedagógico da EAD desse período, Armando Sérgio da Silva revela em sua pesquisa o tripé básico formulado por Alfredo Mesquita para a formação de um novo ator: Teoria, Fundamentos Técnicos de Expressão e Interpretação propriamente dita.[24]

Cada um desses elementos é analisado pelo pesquisador através da evolução dos conteúdos de cada disciplina e do perfil dos professores que as ministraram.

Esse extenso e minucioso trabalho revela uma inter-relação muito estreita entre teoria e prática na EAD de Alfredo Mesquita, aspecto pioneiro na formulação de um

---

[24] Ver: SILVA, Armando Sérgio da. *Capítulo III – O Conteúdo*. In: *Uma Oficina de Atores: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita.* São Paulo: Edusp, 1989. p. 58.

modelo artístico e pedagógico, comprometido com a concepção moderna de teatro que estava se construindo naquele período.

> Os professores de matérias teóricas (...) trabalhavam muito com análise de textos, ou seja, com a expressão artística e aproveitavam o material dos exercícios práticos e das montagens para suas exposições. Por outro lado, os professores-diretores, em suas encenações, costumavam usar um processo inicial de intensas leituras de mesa, onde, evidentemente, se usava muito dos conceitos discutidos em aulas teóricas como: estilo, linguagem dramática, análise das personagens, importância do dramaturgo etc. Neste sentido, diminuía a distinção entre "o pensar" e o "fazer", pois tais atividades constituíam parte de um processo educacional dirigido exclusivamente ao trabalho de ator. Além disso, a distribuição das matérias ditas teóricas e as práticas era feita habilmente, de modo que, como numa fusão, as aulas de preparação começavam com grande intensidade nos primeiros anos, momento esse em que os alunos não participavam das montagens para exame e, a partir dos últimos anos, as disciplinas teóricas iam, aos poucos, se retirando do cenário escolar, quando o trabalho específico de palco invadia toda a vida do aluno da EAD. [25]

Um outro exemplo do ineditismo dessa escola é o fato de ter nascido dentro dela uma experiência de linguagem – a montagem de espetáculo em teatro de arena, a primeira no Brasil – que daria origem a uma das mais importantes companhias do teatro brasileiro entre os anos 50 e 60 – Teatro de Arena – responsável por uma profunda renovação na cena teatral e por uma decisiva valorização da dramaturgia nacional.

Essa experiência se deu, em 1951, ainda no segundo andar do TBC, onde a escola estava instalada na época, com a montagem de *O demorado adeus,* de Tennessee Williams, dirigida por José Renato Pécora, que acabara de se formar no curso de interpretação, mas que já revelava tendências maiores para o exercício da direção do que para o trabalho de ator.

A escola não tinha o curso de direção, mas isso não impedia que ela pudesse abrigar e até mesmo estimular e orientar experiências de seus alunos nesse sentido.

Geraldo Mateos, contemporâneo de José Renato e também participante dessa primeira experiência, revela como ela nasceu.

> Zé Renato começou a ter certa inquietação (…). E um dia ele nos convidou (…)

[25] Idem. p. 70.

> três ou quatro pessoas: "Vocês estão dispostos a fazer comigo um exercício? Eu quero fazer umas coisas (…) como se fosse **círculo**. Estou interessado em ver como é que dá para a gente representar **redondo**." E começou a arrumar as coisas. Dr. Décio observou: "O que você está procurando é uma coisa que já existe". Levou um livro, mostrou, já havia teatro de arena em universidades norte-americanas. [26]

Comprovando, uma vez mais, a íntima relação entre teoria e prática vivida na EAD, desde seus primeiros anos, esse experimento serviu de base para uma tese apresentada por Décio de Almeida Prado, juntamente com os alunos José Renato e Geraldo Mateos, no 1º Congresso Brasileiro de Teatro, realizado no Rio de Janeiro, no mesmo ano, 1951.

Nesse trabalho, seus autores procuravam aliar os desafios interpretativos do exercício do ator (num tipo de espaço cênico que impunha uma relação muito mais próxima com o público) aos aspectos de viabilização da produção teatral, uma vez que a praticidade de sua realização a tornava possível em muitos e variados tipos de recinto.

Em 1953, fundava-se o *Teatro de Arena*, já como companhia profissional, com a estreia, num salão do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de *Esta Noite É Nossa*, de Stafford Dickens, com direção de José Renato.

Outra importantíssima contribuição dessa escola, não apenas para o processo de formação de seus alunos atores, mas para o próprio teatro brasileiro, está presente no extenso e diversificado repertório de montagens teatrais realizadas ao longo de seu período.

Entre espetáculos oficiais do currículo e montagens extracurriculares, foram cerca de duzentas produções durante vinte anos. Uma surpreendente média de 10 espetáculos por ano.

Assim, durante quatro anos, um aluno poderia ter, direta ou indiretamente, contato com cerca de quarenta produções. E o público, por sua vez,– acesso a um repertório de grande qualidade.

Num artigo intitulado *EAD: Experiência e lição,* Francisco Iglésias salienta a variedade e universalidade desse repertório, que, segundo ele, contempla o clássico, o

---

[26] MATEOS, Geraldo. Apud: VARGAS, Maria Thereza. *História da EAD.* In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 54.

moderno, o convencional e a vanguarda. Iglésias vê nessa composição um importante traço na condução da escola, ligado à figura de seu diretor.

> A direção, como convinha, abriu para tudo, mostrou de tudo, sem reservas ideológicas.[27]

Destacando-o como notável pelo nível e pela diversidade, Décio de Almeida Prado enxerga no conjunto desse repertório um equilíbrio que impressiona.

> Vemos, lado a lado, clássicos da literatura universal (Ésquilo, Shakespeare, Cervantes, Calderón, Molière, Goldoni, Kleist, Musset), clássicos da língua portuguesa (Gil Vicente, Garret, Anchieta, Martins Pena, Alencar, Machado de Assis, França Júnior, Coelho Neto), clássicos modernos, muitos deles ligados ao que Lenormand denominara em 1935 de "teatro poético e humano" (Tchecov, Pirandello, Claudel, Garcia Lorca, O'Neill, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Ugo Betti) e jovens autores nacionais, a maioria constituída por marinheiros de primeira ou segunda viagem (João Bethencourt, Jorge Andrade, Roberto Freire, Renata Pallottini, Lauro César Muniz, Domingos de Oliveira, Hilda Hilst, Luis Marinho).[28]

Além disso, a EAD foi responsável pelas primeiras montagens no país de obras e autores como *A Exceção e a Regra,* de Bertolt Brecht (1951), *Esperando Godot,* de Samuel Beckett (1955), *Jacques ou a Submissão,* de Eugène Ionesco (1956)*, Ubu Rei,* de Alfred Jarry (1958), entre outras.

Entre 1948 e 1968, passaram pela EAD mais de noventa professores: 78 de disciplinas regulares dos cursos de Interpretação, Cenografia, Dramaturgia e crítica, e 13 de cursos paralelos.

Dentre muitos, figuram nessa lista nomes como Ademar Guerra, Aída Slon, Alberto D'Aversa, Alfredo Mesquita, Anatol Rosenfeld, Antunes Filho, Augusto Boal, Cacilda Becker, Cândida Teixeira, Chinita Ullmann, Clóvis Garcia, Décio de Almeida Prado, Diogo Pacheco, Eudinyr Fraga, Flávio Império, Gianni Ratto, Gilda de Mello e Souza, Guilherme de Almeida, Haydée Bittencourt, Heleny Guariba, Hugo Mattos, Jacó Guinsburg, Leila Coury, Leontil Tymoszczenko, Lauro César Muniz, Lourival Gomes

---

27 IGLÉSIAS, Francisco. *EAD: Experiência e lição*. In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 30.

28 PRADO, Décio de Almeida. *Alfredo Mesquita (visto de um só ângulo)*. In: ZANOTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 43.

Machado, Luciano Salce, Luís de Lima, Marcel Marceau, Maria José de Carvalho, Maurice Vaneau, Mylène Pacheco, Olga Navarro, Paulo Mendonça, Renata Pallottini, Roberto Freire, Ruggero Jacobbi, Sábato Magaldi, Sérgio Cardoso, Silnei Siqueira, Vera Janacopulos, Ziembinski.

> (...) colaboradores da mais alta expressão artística e intelectual recrutados através dos tempos e que fizeram da EAD um celeiro esplêndido de obras e ideias. Como entender a repercussão extraordinária da Escola na São Paulo de então, e mesmo no país, se não pelo fato de ter sido ela depositária da experiência acumulada de todas essas pessoas especiais, vindas dos quatro quadrantes da terra? Passando-se os olhos pelos currículos dos professores, minuciosamente anotados nos relatórios de fim-de-ano, depara-se com uma genealogia impressionante, que forçosamente enriqueceu de forma inédita a aventura que se chamou EAD. [29]

Assim como os alunos, muitos desses professores tiveram suas vidas modificadas por sua passagem pela escola. Alguns não tinham sequer um contato mais efetivo com o teatro, mas a necessidade de estudá-lo em profundidade, para poder transmitir aos alunos o conteúdo de suas disciplinas, fez nascer grandes mestres na área teatral.

Para utilizar apenas dois exemplos, é possível citar os nomes de Anatol Rosenfeld e Jacó Guinsburg, cuja relação com o teatro desenvolveu-se e aprofundou-se verticalmente a partir de suas experiências como professores nas disciplinas de Estética e Crítica, transformando-os em dois importantes pensadores de nosso teatro.

Mesmo para aqueles que já tinham alguma vivência maior com o universo teatral, a experiência pioneira da EAD de Alfredo Mesquita significou também uma aventura de aprendizado, na medida em que não havia modelos a serem seguidos.

Falando da experiência dos primeiros professores da EAD, equipe da qual é um dos pilares, Décio de Almeida Prado, qualifica-os como "aprendizes promovidos a mestres por força das circunstâncias".

Ele observa que, ao contrário dos grupos amadores cariocas, que desde cedo, recorreram a diretores estrangeiros como Esther Leão, Ziembinski, Turkov, Hoffmann Harnisch, o amadorismo paulista desenvolveu-se exclusivamente com os próprios meios, formando os seus quadros através de um processo que ele chama de "penoso autodidatismo".

---

[29] ZANOTTO, Ilka Marinho. *Introdução – O Espírito da EAD.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 11.

Fazendo a passagem imediata dessa experiência para a aventura de lecionar na EAD, já na sua primeira turma, ele, que, além de crítico e pesquisador, se transformaria também num grande professor, afirma: "Alfredo, Cacilda e eu seríamos professores de teatro sem termos sido alunos, ensinaríamos o que nunca havíamos estudado formalmente".[30]

As experiências de aprendizagem, descoberta e construção de um novo saber, vividas, ao mesmo tempo, por professores e alunos - mesmo que em suas diferentes naturezas -, talvez sejam alguns dos ingredientes da intensidade e profundidade dos processos pedagógicos vividos na EAD desse período, cujos testemunhos aparecem com grande frequência nos depoimentos de seus participantes.

Na EAD de Alfredo Mesquita, foram oferecidos três cursos. Primeiro, o de Interpretação, que deu origem à escola e que durou todo o período de seu criador (1948 a 1968). Depois, os de Cenografia (1960 a 1967) e Dramaturgia e Crítica (1961 a 1967).

Nesses três cursos formaram-se quase 200 alunos em vinte anos. A abrangência e diversidade da participação desses profissionais formados pela escola, no teatro paulista e brasileiro, em diferentes áreas, pode ser observada na relação de alguns destes nomes:

Alberto Guzik, Analy Alvarez, Antônio Januzelli, Antônio Petrin, Aracy Balabanian, Armando Paschoal, Assumpta Perez, Benedito Corsi, Bertha Zemel, Bri Fiocca, Carlos Alberto Soffredini, Celeste Jardim, Celso Nunes, Chico Martins, Cláudio Lucchesi, Cristina Pereira, Dina Lisboa, Dorothy Leirner, Floramy Pinheiro, Edgard Gurgel Aranha, Esther Góes, Eudinyr Fraga, Francisco Cuoco, Gabriela Rabelo, Geraldo Mateos, Ilka Marinho Zanotto, Isa Kopelmann, Jandira Martini, João Batista Acaiabe, João José Pompeo, Jorge Andrade, José Renato, Leonardo Villar, Lauro César Muniz, Lindolf Bell, Luiz Carlos Cardoso, Luiz Serra, Luiz Carlos Arutin, Maria Thereza Vargas, Miriam Mehler, Myriam Muniz, Moná Delacy, Moysés Baumstein, Nanci Fernandes, Nélson Xavier, Ney Latorraca, Odavlas Petti, Paulo Hesse, Paulo Villaça, Renata Pallottini, Rodrigo Santiago, Ruthinéa de Moraes, Sérgio Mamberti, Silnei Siqueira, Sônia Guedes, Sylvio Zilber, Umberto Magnani, Vânya Santana, Xandó Batista, Yara Amaral, Zanoni Ferrite, dentre muitos outros.

---

30 PRADO, Décio de Almeida. *Alfredo Mesquita (visto de um só ângulo).* SILVA, Armando Sérgio da. *Uma Oficina de Atores: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita.* São Paulo: Edusp, 1989. p. 39.

Desde o início, o projeto de Alfredo Mesquita era o de criar uma escola completa. De sua experiência anterior à EAD, citava com orgulho o que chamava de "a grande vitória do Grupo de Teatro Experimental – GTE": formou um homem de teatro completo.

Esse homem era Abílio Pereira de Almeida. Segundo Alfredo, quando este entrou para o grupo, nunca tinha lido uma peça de teatro. No GTE tornou-se autor, diretor e ator, desempenhando as três funções no espetáculo *A mulher do próximo,* que marcou historicamente, em 11 de outubro de 1948, a inauguração do TBC.[31]

Em seu projeto de uma escola completa, além dos cursos de Interpretação, Cenografia, Dramaturgia e Crítica, Alfredo Mesquita pretendia introduzir os cursos de direção e cenotécnica. Segundo Ilka Marinho Zanotto, no artigo *O Espírito da EAD,* seu maior sonho era montar um espetáculo inteiramente concebido na escola, do texto à construção dos cenários.

A pesquisadora toma como exemplo desse objetivo a montagem de *Este ovo é um galo,* em que o texto (Lauro César Muniz), a direção (Silnei Siqueira), os cenários (Derly Marques) e os figurinos (Carmélio Guagliano) estão a cargo de alunos ou ex-alunos da escola. Observa também que, desde sua fundação, a escola sempre incentivou as experiências de direção e de elaboração de textos, cenários e figurinos em atividades extracurriculares.

Na perspectiva de Alfredo Mesquita, o curso de direção seria a última etapa da cadeia de formação, equivalendo-se praticamente, em termos universitários, a uma pós-graduação, que deveria ser feita no exterior.

> Primeiro o aluno tinha de fazer o curso de ator. Se desse tempo, fazia junto dramaturgia e crítica. Se não, fazia separado. Mas aí ele já estaria há cinco anos na Escola. Depois fazia um ano de assistente de direção na própria EAD, a seguir um ano de direção como assistente de uma companhia, e depois uma bolsa de estudos para a Europa. Isto implicava um dinheiro absurdo. Não deu para fazer. [32]

As questões relativas à viabilização e manutenção financeira da EAD durante os vinte anos em que funcionou como uma instituição particular – a escola do Dr. Alfredo –

---

31 Na mesma noite, antecedendo *A mulher do próximo,* apresentou-se também a atriz francesa, radicada no Rio de Janeiro, Henriete Morineau, interpretando o monólogo de Jean Cocteau, *A voz humana.*

32 MESQUITA, Alfredo. *Entrevista com Alfredo Mesquita.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 258.

foram, para seu criador, professores e funcionários, um árduo e penoso exercício de sobrevivência.

Fundada e mantida, a maior parte do tempo, com recursos próprios, poucas vezes, ao longo de sua trajetória, a escola recebeu apoio financeiro de organismos públicos ou privados. Não era gratuita, mas cobrava uma baixa mensalidade e distribuía um grande número de bolsas para aqueles que não podiam pagá-la.

Seguidamente, enfrentava grandes dificuldades para cobrir sua folha de pagamentos, especialmente a dos professores, que na maior parte do tempo trabalhavam sem saber quando poderiam receber seus salários, ficando, por vezes, sem recebê-los.

Essa situação se agravou, sobretudo, a partir da década de 60, quando a Escola já estava instalada no antigo prédio do Liceu de Artes e Ofícios, na Avenida Tiradentes, ao lado da Estação da Luz, num imóvel do Estado.

Antes, no seu primeiro ano, havia funcionado num espaço emprestado, no porão do Externato Elvira Brandão, na Alameda Jaú. No ano seguinte, passou a alugar de Franco Zampari, por um aluguel bastante camarada, nem sempre pago, o segundo andar do TBC.

Em 1952, mudou-se para um antigo casarão alugado na Rua Maranhão, a poucas quadras da residência de Alfredo Mesquita, na Avenida Higienópolis, no bairro de mesmo nome.

Os nove anos em que permaneceu nesse endereço – 1952 a 1960 – parecem ter sido o período mais profícuo da escola, tanto do ponto de vista de suas dinâmicas internas quanto de seu diálogo com a vanguarda do pensamento teatral nacional e internacional.

Em 1961, a escola muda-se para o antigo, enorme, sombrio, misterioso – e teatral – prédio do Liceu de Artes e Ofícios. À sua frente, a Estação Ferroviária da Luz, construção que marcou, no século XIX, a grande transformação da cidade rumo ao seu destino cosmopolita de metrópole, no século XX. Lugar de trânsito, de mudanças, de chegadas e partidas.

Simbolicamente, essa transferência de endereço representa o momento em que Alfredo Mesquita começa a perder sua escola. Ela sai dali, de perto de sua casa, de onde ia para a escola caminhando, e vai para um lugar mais distante na cidade.

Amparado em muitos dados de sua pesquisa, Armando Sérgio da Silva analisa assim a trajetória da EAD, do ponto de vista ético e estético, entre as décadas de 40, 50 e 60.

> Em termos éticos, talvez tenha sido a EAD a melhor concretizadora do saneamento moral pretendido pelos modificadores da cena nacional da década de 40. Por suas características peculiares, pode levar mais longe o pretendido afastamento do comercial e do êxito fácil do que os grupos profissionais que, em última análise, eram obrigados a esperar o retorno de seus investimentos através da bilheteria. Esteticamente (...) seu ensinamento e produção puderam acompanhar e até se colocar à frente da evolução de nossa arte cênica dos anos 50. Na década de 60, entretanto, começaram a aparecer algumas dificuldades de adaptação de seus atores, até que, nos meados daquele decênio, a Escola viu-se diante de um processo que a distanciava, em boa parte, das novas experiências de vanguarda empreendidas pelo teatro profissional.[33]

No entanto, Alfredo Mesquita parecia disposto, até certo ponto, a conviver com as diferenças e inovações daquele tempo. A presença de alguns professores sintonizados com os aspectos mais sociais e mais contemporâneos da cena brasileira daquele início dos anos 60, como Augusto Boal, no recém-criado curso de Dramaturgia e Crítica, por exemplo, indica uma abertura nesse sentido.[34]

A situação mais grave da Escola nesse momento está ligada à sua crescente crise financeira.

Maria Thereza Vargas que, desde 1958, ainda na Rua Maranhão, atuava como braço direito de Alfredo Mesquita, respondendo pela secretaria da EAD, testemunhou a agonia desta complexa situação.

> A partir de 1964, as condições tornaram-se calamitosas. Os cheques sacados no Banco (Comércio e Indústria, se não me falha a memória) há muito que ficavam sob a responsabilidade de Alfredo Mesquita, cujas reservas certamente àquela altura já não eram lá muito favoráveis. A pobreza já não conduzia mais à virtude, já não se traduzia nem em simplicidade, nem em despojamento, nem procurava mais a essência do que quer que fosse. O que se percebia mesmo na vida da Escola eram remendos. Professores e funcionários tiravam a custo seu entusiasmo de um idealismo exercitado há anos. Ou a EAD passava a depender de terceiros, ou fechava suas portas. [35]

Essa oportunidade havia surgido antes, por sugestão de Décio de Almeida Prado, que já achava, em 1961, que a escola, funcionando numa base econômica muito precária,

---

[33] SILVA, Armando Sérgio da. *Uma Oficina de Atores: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita.* São Paulo: Edusp, 1989. p. 223.

[34] As questões relativas ao Curso de Dramaturgia e Crítica serão abordadas no próximo item deste capítulo, intitulado *Um curso: Dramaturgia e Crítica na EAD.*

[35] VARGAS, Maria Thereza. *História da EAD*. . In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 64.

deveria passar para a USP, uma universidade pública, mantida pelo governo do Estado de São Paulo.

Na época, o reitor Ulhoa Cintra chegou a conversar com Alfredo Mesquita sobre esta possibilidade, mas este alegou que a Escola ainda não estava pronta para tal transferência. Esperava completar o seu projeto.

Para Décio de Almeida Prado, ele confessou suas reais razões para a negativa naquele momento.

> O Alfredo (...) era muito franco: conversando comigo ele dizia: 'Olha, eu não passo à Universidade porque eu acho que a hora em que eu passar, eu perco o controle da escola'. Era isso. E como de fato perdeu mais tarde. [36]

A divergência de ponto de vista entre Décio de Almeida Prado e Alfredo Mesquita sobre esta questão e sobre as concepções do curso de dramaturgia e crítica (que serão abordadas no próximo item deste capítulo) levaram ao desligamento de Décio da EAD, em 1963, depois de 15 anos de intensa colaboração.

Sem outra alternativa, Alfredo Mesquita se viu obrigado a aceitar a proposta de anexação da EAD à USP, surgida novamente em 1966, quando a universidade preparava a criação da Escola de Comunicações Culturais - ECC que, passaria, alguns anos depois, em 1970, a se chamar Escola de Comunicações e Artes.

No momento dessa criação, em 16 de junho de 1966, decretou-se a anexação da EAD à Universidade. A legislação federal da época (Lei 4641, de 27 de maio de 1965, publicada pelo presidente Castello Branco) dispunha sobre os cursos de teatro e regulamentava as categorias profissionais correspondentes da seguinte forma:

> Art. 1º: Para todos os efeitos legais, são categorias definidas:
>
> 1. Diretor de Teatro.
> 2. Cenógrafo.
> 3. Professor de Arte Dramática.
> 4. Ator.
> 5. Contrarregra.
> 6. Cenotécnico.
> 7. Sonoplasta.

---

[36] PRADO, Décio de Almeida. Apud FERNANDES, Nanci. *EAD-USP: Uma Nova Etapa*. In: GARCIA, Silvana (org.). *Lição de Palco EAD-USP: 1969 – 2009*. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 29.

> Art. 2º : O Diretor de Teatro, o Cenógrafo e o Professor de Arte Dramática serão formados em cursos de nível superior, com duração e currículo mínimo fixados pelo Conselho Federal de Educação.
>
> Art. 3º: O **Ator,** o Contrarregra, o Cenotécnico e o Sonoplasta serão formados em **cursos únicos de nível médio**, organizados de acordo com o parágrafo único do art. 47 da Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961.

Com isso, Alfredo Mesquita, que desejava uma escola completa, viu sua EAD se dividir. O curso de interpretação, por ser de nível médio, conforme definia a legislação federal naquele momento, permaneceu na EAD, que então foi incorporada à USP, mas como um estabelecimento de ensino anexo, de formação técnica, profissionalizante.

Para abrigar o curso de Dramaturgia e Crítica, foi criado o Departamento de Arte Dramática, com formação em nível superior.

O curso de Cenografia permaneceu no limbo, em meio a várias discussões sobre se deveria vir para a nova escola ou transferir-se para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, sendo retomado somente alguns anos depois.

Convidado para assumir e implantar o novo Departamento de Arte Dramática na Cidade Universitária, Alfredo Mesquita foi seu primeiro chefe, nos anos de 1967 e 1968, período em que se manteve na direção da EAD, que também estava em processo de transferência para a USP, mas que ainda permanecia no prédio da Avenida Tiradentes.

Processo lento, moroso e profundamente desgastante, a anexação da EAD à USP, publicada já no edital de criação da Escola de Comunicações Culturais, em 1966, só se efetivou verdadeiramente mais de dois anos depois, em outubro de 1968.

Exaurido pelas grandes dificuldades administrativas, financeiras e por profundas crises internas (que serão abordadas no próximo capítulo) Alfredo Mesquita desligou-se, no fim de 1968, do Departamento de Arte Dramática da ECC, recentemente criado, e de sua Escola de Arte Dramática, que durante vinte anos havia contribuído de forma profunda e vertical para o desenvolvimento do teatro e da cultura brasileiros.

Somente em julho de 1970 a EAD transferiu-se para a então distante e deserta Cidade Universitária, continuando a funcionar no período noturno, dividindo, com o Departamento de Arte Dramática, que funcionava no período da manhã, o precário espaço de um barracão improvisado, chamado de B-9.

Já não era mais a EAD de Alfredo Mesquita.

UM CURSO:
Dramaturgia e Crítica. EAD: 1961 – 1967

O curso de Dramaturgia e Crítica da EAD foi implantado em 1961, treze anos após o início da escola, em 1948. Funcionou até 1967, quando formou-se sua quinta e última turma, que havia ingressado no ano anterior.

Em junho de 1966, foi publicado o decreto que criava, na Universidade de São Paulo, a Escola de Comunicações Culturais, anexando a ela a EAD com seu curso de interpretação, de nível médio, e criando, entre outros, um novo curso de teatro de nível superior, Dramaturgia e Crítica, que seria transferido da escola de Alfredo Mesquita para a nova escola da USP.

Nesse momento, a turma do mesmo curso na EAD, que havia ingressado no início daquele ano – 1966 – estava em andamento desde o mês de março, prestes a concluir já o primeiro semestre. Por essa razão e também porque o decreto da USP levaria ainda tempo para se tornar realidade, manteve-se, na EAD, essa última turma, que se formou em 1967.

Compunham a nova Escola de Comunicações Culturais vários cursos de nível superior, divididos em vários departamentos. Entre eles, um chamado de Departamento de Arte Dramática.

Enquanto o curso de interpretação deveria permanecer na EAD - incorporada como escola de ensino técnico, anexa à Escola de Comunicações Culturais, de ensino superior -, seu curso de Dramaturgia e Crítica seria oferecido nesse novo Departamento, nessa nova escola que estava sendo criada na universidade naquele momento.

A Escola de Comunicações Culturais e todos os cursos de seus departamentos tiveram início no ano de 1967. Nesse ano funcionaram, ao mesmo tempo, dois cursos de Dramaturgia e Crítica: o segundo e último ano do curso iniciado em 1966, na EAD, ainda no prédio da Avenida Tiradentes, no período noturno, e o primeiro ano do curso do novo departamento, na USP, no período da manhã. Dirigindo os dois cursos, na EAD e na USP, Alfredo Mesquita, que permaneceria nessa função, nos dois lugares, até o fim de 1968.

A criação desse curso ainda na EAD, em 1961, era a terceira etapa de seu projeto de construir o que ele chamava de *uma escola completa*. Em 1948, iniciou-se o curso de interpretação. Em 1960, o curso de Cenografia. Depois da implantação do curso de

Dramaturgia e Crítica, as próximas etapas, que não chegaram a ser realizadas, seriam a implantação do curso de Cenotécnica e, por fim, do curso de direção.

Antes, porém, em 1952, houve uma primeira experiência na EAD, quando realizou-se um Seminário Livre de Dramaturgia, ainda no sobrado da Rua Maranhão, a partir da solicitação de algumas senhoras, e que teve, entre outros participantes, alunas como Lygia Fagundes Telles, Clô Prado, que escreveu peças para o TBC, e Patrícia Galvão, a Pagu.

À frente dessa primeira experiência estavam Décio de Almeida Prado, Ziembinski e o próprio Alfredo Mesquita, que assim descreveu a experiência, anos depois:

> Eu, Décio e Ziembinski nunca tínhamos feito seminários de dramaturgia. Nós três desenvolvíamos o programa e íamos fazendo tudo à medida em que a coisa ia se formando e íamos vendo as necessidades.[37]

Falando sobre esta experiência, Décio de Almeida Prado reafirma seu caráter pioneiro:

> (...) tinha lido sobre cursos de dramaturgia nos Estados Unidos em livros sobre escolas de arte dramática (...) Minha base era esta – os livros norte-americanos. Lembro-me de uma frase de um deles sobre (...) ensinar dramaturgia: "Tudo que pode ser aprendido, pode ser ensinado. Logo, pode-se ensinar também a escrever uma peça.[38]

Segundo Alfredo, Décio trabalhava neste curso do ponto de vista do crítico vendo o teatro. Ziembinski, diretamente através do estudo de textos. Uma das obras levadas por ele para discussão no curso foi *O Lampião,* de Rachel de Queiroz.

---

37 MESQUITA, Alfredo. *Entrevista com Alfredo Mesquita.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 252.

38 PRADO, Décio de Almeida. Apud FERNANDES, Nanci. *O curso de dramaturgia e crítica da EAD.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*.. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 100.

> (...) para ensinar como é que não se devia escrever uma peça. Porque Rachel de Queiroz é uma mulher inteligentíssima, culta e pra mim estupenda (...). Mas teatro é a única coisa que, em literatura, a pessoa precisa conhecer a técnica. Porque quem não conhece técnica de teatro não escreve peça de teatro e, evidentemente, Rachel de Queiroz ou nunca tinha lido uma peça ou nunca tinha visto um espetáculo. Uma mulher inteligente com tudo o que ela fazia... E resolveu escrever uma peça de teatro. Foi um fracasso total. [39]

Alfredo trabalhava com exercícios a partir de temas que ele dava em aula e sobre os quais as alunas deveriam escrever.

> (...) um diálogo entre duas pessoas que querem dizer uma para a outra o oposto do que elas estão dizendo. Coisas assim... Sutilezas de dialogação. Ou então uma cena de solução difícil. De levar até um ponto dramático. Por exemplo: uma cena que começa cômica e acaba dramática – ou vice-versa, fazendo não uma inversão, mas um encaminhamento inesperado. É isto. Neste gênero (...) e elas nunca escreviam sobre os temas que eu dava. Eu dava um tema e elas escreviam sobre o que queriam. [40]

Um desses casos citados por Alfredo é o de Pagu, que, segundo ele, era completamente surrealista. Convidada a desenvolver o tema "três réplicas", o fazia da maneira mais inesperada possível.

> Eu sou incapaz de fazer alguma coisa. Não me mande fazer uma coisa porque eu não sei. Eu começo e a coisa se solta dentro de minha cabeça e eu escrevo todas as loucuras que me passam dentro da cabeça.[41]

Por conta dessas dificuldades, o curso durou pouco. No entanto, dos experimentos dramatúrgicos realizados durante seu curto período, duas peças e um exercício foram

---

39 Idem.

40 MESQUITA, Alfredo. *Entrevista com Alfredo Mesquita.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 253.

41 GALVÃO, Patrícia. Apud MESQUITA, Alfredo. *Entrevista com Alfredo Mesquita.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 253.

montados no repertório da EAD: em 1953, *Porta Aberta,* de Adelina Cerqueira Leite e o exercício *Mãe, filha e senhora*. Em 1956, *O Isqueiro*, de Lygia Fagundes Telles.

Num estudo minucioso sobre o curso de dramaturgia e crítica da EAD, publicado no número especial da revista *Dionysos* sobre a Escola de Arte Dramática, a pesquisadora Nanci Fernandes recupera o currículo deste seminário de dramaturgia realizado em 1952.

Bastante detalhado, apesar do caráter improvisacional do curso, como disseram sobre ele Alfredo Mesquita e Décio de Almeida Prado, esse currículo aponta algumas preocupações com o tema geral da dramaturgia no início daqueles anos 50. Da longa sequência de temas e conteúdos, destacam-se alguns tópicos identificados como dissertação, aqui elencados de forma não sequencial:

> Dissertação do Sr. João Bethencourt sobre o curso de escritores teatrais na Universidade de Yale na qual foram ventilados: a) problemas de técnica para escrever; b) vantagens do desenvolvimento do espírito de crítica; c) métodos de trabalhos; a experiência completa, etc. (...) Dissertação sobre a diferença entre o sentido teatral e o instinto dramático. Características de uma autêntica peça de literatura dramática. O desenvolvimento de uma peça: 1 – Exposição do assunto; 2 – aparição do conflito e 3 – catarse. As formas mais adequadas, dramaticamente, de fixação dessas fases da peça (...) Dissertação sobre o conflito primário, seus desenvolvimentos e soluções; a reversão do conflito dramático em acontecimentos dramaticamente concebidos; a técnica de construção dramática estruturada sobre a premissa "o acontecimento que procura corpo para si"; e o portador do acontecimento dramático, ou personagem, com suas ideias, paixões e complexos – um ser humano semelhante ao conhecido, porém dramaticamente concebido. [42]

Quando o curso de dramaturgia e crítica começou a funcionar regularmente, em 1961, nove anos haviam se passado desde a primeira realização dessa experiência de Seminário na EAD, em 1952. São nove anos em que muita coisa aconteceu no teatro brasileiro no campo da dramaturgia, especialmente em relação à valorização tanto do dramaturgo quanto da temática nacional em nosso teatro.

Basta citar alguns fatos, como a estreia, em 1955, de um ex-aluno do curso de interpretação da EAD como dramaturgo – Jorge Andrade –, com *A Moratória.* Em 1958,

---

[42] FERNANDES, Nanci. *O curso de dramaturgia e crítica da EAD.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 101.

no Teatro de Arena, *Eles não usam black-tie,* de Gianfrancesco Guarnieri, dirigido por outro ex-aluno da escola, José Renato.

A estreia desse espetáculo, que obtém junto ao público e à crítica enorme repercussão, marca a inserção na cena nacional de temas ligados à classe trabalhadora, que o mesmo autor desenvolverá, em seguida, nos espetáculos *Gimba,* montado pelo Teatro Maria Della Costa, em 1959, e *A semente,* no TBC, em 1961, ambas com direção do jovem diretor Flávio Rangel.

O êxito de *Eles não usam black-tie,* que estreou em 22 de fevereiro de 1958 e permaneceu mais de um ano em cartaz, leva o Teatro de Arena a realizar, pouco mais de um mês depois, a estreia do texto de Guarnieri, em abril do mesmo ano, o seu importante Seminário de Dramaturgia, orientado no sentido de estimular uma produção dramatúrgica voltada para o debate dos problemas nacionais.

Seu programa abordava os seguintes tópicos:

> a) técnica de dramaturgia; b) análise e debate de peças (seria a parte prática); c) problemas estéticos do teatro; d) características e tendências do teatro moderno brasileiro; e) estudo da realidade artística e social brasileira; f) entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro (seria a parte teórica). [43]

A partir do grande impulso dado, em 1958, com a estreia de *Black-Tie* e a realização do Seminário de Dramaturgia, o Teatro de Arena segue seu projeto de consolidação da nova dramaturgia, com as montagens, em 1959, de *Chapetuba Futebol Clube* e *Bilbao via Copacabana,* de Oduvaldo Vianna Filho, *Quarto de empregada* e *Gente como a gente,* de Roberto Freire. Em 1960, com direção de José Renato, *Revolução na América do Sul,* de Augusto Boal e, em 1961, *Pintado de Alegre*, de Flávio Migliaccio e *O testamento do cangaceiro,* de Chico de Assis, entre outros.

O próprio TBC já havia aderido, talvez um pouco tardiamente, aos novos ventos do teatro nacional, iniciando, em 1960, sua fase voltada para a temática e a dramaturgia

---

[43] MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo.* São Paulo: Editora Senac, 2001. p. 291.

brasileira, sob a direção de Flávio Rangel, realizando com grande sucesso, naquele ano, a montagem de *O Pagador de Promessas,* de Dias Gomes.

Curiosamente, é nessa raiz de brasilidade, com forte acento nas temáticas sociais, não presentes, até então, no seu universo artístico, que Alfredo Mesquita irá buscar um dos principais pilares do novo curso de sua escola. Do então já engajado Teatro de Arena, ele traz Augusto Boal, que, antes de chegar a São Paulo, em 1956, havia feito curso de dramaturgia na Columbia University, em Nova Iorque, em 1952, tendo sido aluno, entre outros, de John Gassner.

Sobre o convite de Alfredo Mesquita para trabalhar na EAD, Boal contou:

> apareceu lá no Arena e perguntou se eu não queria ser professor do curso (...) Fomos jantar num restaurante que se chamava Marcel (...) e ele me explicou como eram as condições de trabalho lá na EAD (...) Fiquei fascinado pelo trabalho que ele tinha feito (...) e que ainda estava fazendo e me interessou muito colaborar.[44]

Boal seria o responsável pela disciplina Dramaturgia. Décio de Almeida Prado assumiria Crítica. Faltava então o terceiro elemento que comporia, com a disciplina Estética, o eixo central do novo curso da EAD.

Mais uma vez, de forma surpreendente, o nome escolhido por Alfredo Mesquita seria o de alguém que não tinha até então uma relação direta com o teatro, mas que, a partir dessa experiência na EAD, tornar-se-ia um grande pensador da cena contemporânea em nosso país. Esse nome era o alemão de descendência judia radicado, desde 1937, no Brasil Anatol Rosenfeld.[45]

> Eu fui falar com Rosenfeld. Ele me disse: "Eu aceito, mas não conheço nada de teatro. Não posso fazer já; o senhor me dá uns três ou quatro anos e prometo que vou ler tudo para poder fazer". Eu disse: "Não precisa tanto tempo, você estuda em casa agora". "Ah, mas eu não posso...". Aí foi diminuindo: "O senhor

---

[44] BOAL, Augusto. Apud FERNANDES, Nanci. *O curso de dramaturgia e crítica da EAD.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 104.

[45] A trajetória de Anatol Rosenfeld será abordada no capítulo 4 deste trabalho.

> me dá dois anos, um ano...” Depois acabou e eu disse: “Não (era o mês de novembro) . Você tem aí as férias, três ou quatro meses, para se enfronhar e depois começa o seu curso”. E ele acabou topando e depois me disse: “A sua ideia modificou completamente minha vida, porque a minha paixão passou a ser o teatro”. Mudou a vida dele por completo. Começou a ir a tudo que era teatro aqui, a se interessar pelas representações dos atores e a ler tudo que lhe passasse pela mão. Livro, tudo. Mudou completamente. [46]

Dramaturgia: Augusto Boal. Crítica: Décio de Almeida Prado. Estética: Anatol Rosenfeld. Estava formado o eixo central do curso de dramaturgia e crítica da EAD.

Começa a aparecer, no início desse curso, no entanto, uma certa divergência dentro de uma importante parceria que, só na EAD, já existia desde sua criação: a grande parceria entre Décio de Almeida Prado e Alfredo Mesquita.

Iniciando com uma diferença de opinião sobre os enfoques do novo curso, essa divergência se estenderia em relação aos destinos da EAD. Décio achava que já havia chegado a hora, naquele momento, 1961, de transferi-la para a universidade. Alfredo achava que não.

Nos próximos dois anos, essa diferença de pontos de vista se ampliaria, resultando, no fim de 1963, no desligamento de Décio de Almeida Prado, depois de 15 anos de intensa participação na criação e condução da EAD de Alfredo Mesquita.

Sobre o novo curso, seu ponto de discordância localizava-se especificamente na questão da formação de críticos.

> Tenho certeza que a ideia foi de Alfredo, porque há necessidade de um grande número de dramaturgos e atores. Quanto aos críticos, não há colocação no mercado. O mercado de crítica é sempre muito pequeno. [47]

---

[46] MESQUITA, Alfredo. *Entrevista com Alfredo Mesquita.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 259.

[47] PRADO, Décio. Apud FERNANDES, Nanci. *O curso de dramaturgia e crítica da EAD.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 111.

Mesmo assim, Décio que, naquele momento, ainda ministrava a disciplina de Estética Teatral, implantada, em 1956, no curso de interpretação, assumiu a disciplina crítica teatral no novo curso teórico. No entanto, as aulas foram dadas junto com o curso de interpretação, o que, segundo Lauro César Muniz, aluno da primeira turma (1961 - 1962), não deu certo.

> Juntaram as turmas de dramaturgia e interpretação para assistir à mesma aula. O nível da turma de interpretação (que admitia alunos mesmo sem o curso ginasial) era diferente (...) e nós já tínhamos tido aulas com Anatol, com Sábato Magaldi (...) E Décio e Paulo Mendonça entenderam que juntar as turmas não dava certo. Então separou-se (...) Ficamos sem as aulas do Décio.[48]

Décio de Almeida Prado, um de nossos maiores críticos, era, naquele momento, ainda muito atuante na imprensa diária. Sábato Magaldi, também. Curioso observar que nenhum dos dois manifestava grande interesse em ministrar a disciplina de crítica teatral. Assim como Décio, a grande paixão de Sábato era Teatro Brasileiro, disciplina que ele introduziu na EAD, junto com o curso de dramaturgia e crítica.

Caberia, uma vez mais, a alguém não tão próximo da atividade teatral até então assumir e estruturar essa disciplina do curso.

Com o desligamento de Décio em 1963, entrou para dar aulas de crítica teatral na EAD, trazido por Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld, Jacó Guinsburg. Entre outros breves contatos com o teatro, havia ministrado um curso sobre história do teatro judeu no Centro Cultura e Progresso e escrito, para o *Suplemento Literário* do Jornal *O Estado de S. Paulo*, uma série de artigos sobre a Companhia Habima, de Moscou. [49]

Embora já tivesse ministrado conferências e algumas aulas sobre literatura ídiche para grupos interessados, Jacó nunca havia desejado ser professor e nem imaginava que sua vida, assim como a de Anatol Rosenfeld, sofreria uma interferência tão grande a partir dessa primeira experiência na EAD, descrita por ele, com humor, como uma experiência de

---

[48] MUNIZ, Lauro César. Apud FERNANDES, Nanci. *O curso de dramaturgia e crítica da EAD*. In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 105.

[49] A trajetória de Jacó Guinsburg será abordada no capítulo 4 deste trabalho.

choque. “O que Anatol e Sábato fizeram foi me ensinar a nadar pelo método clássico: me jogaram dentro d’água!” [50]

Segundo relato de Eudinyr Fraga, na época aluno do curso, a primeira frase do novo professor, ao entrar na sala, no primeiro dia de aula, foi “Olha, eu vou dar uma matéria que eu nem sei bem o que é direito”.[51]

Como bem observa a pesquisadora Nanci Fernandes, isso não era totalmente verdade. Ela, que também foi aluna do mesmo curso, ampara essa avaliação em sua própria experiência pessoal, durante as aulas, com o então iniciante professor e na reconstituição do programa por ele desenvolvido na disciplina.

Jacó Guinsburg estruturou a matéria crítica teatral em 3 partes: teórica, prática e seminários.

> uma **parte teórica**, que abrangia **história da crítica** – conceito e função; introdução às ideias críticas e as ideias críticas no teatro. A **parte prática** era constituída por críticas dos alunos sobre encenações do momento bem como de seminários: Em 1965, sobre Sartre e Meyerhold; em 1966 sobre Kafka, Artaud e o teatro do absurdo, sobre Strindberg e Buechner e, em 1967, sobre o naturalismo em teatro, que abrangeu ainda o positivismo e a filosofia naturalista.[52]

Falando, anos mais tarde, sobre este período inaugural de sua atividade como professor numa escola de teatro, Jacó Guinsburg rememorou a forma como começou a dar suas primeiras braçadas nessas profundas águas em que havia sido, inesperadamente, jogado por aqueles que se transformariam, no convívio profissional, seus grandes amigos, Anatol Rosenfeld e Sábato Magaldi.

> Eu preparava as aulas e as redigia, embora acabasse sempre por discutir livremente os temas – e numa escola onde davam aulas Augusto Boal, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld e outros militantes da vida teatral paulista, era

---

50 GUINSBURG, Jacó. Apud FERNANDES, Nanci. *O curso de dramaturgia e crítica da EAD.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 112.

51 Idem.

52 Idem.

> preciso discutir com propriedade e precisão. O esforço de ordenação que se fez necessário, e que implicava igualmente numerosas leituras, foi importantíssimo para mim, ao me permitir coordenar e sistematizar meus conhecimentos no domínio teatral, passando, no confronto semanal com os alunos, a submeter os conceitos a uma crítica mais intrínseca. Acredito que esta solicitação formulada pela sala de aula, indo de encontro ao meu desejo de motivar os estudantes para os debates teóricos, acabou por ensinar-me muito mais do que, provavelmente, aquilo que a eles ensinei.[53]

Essa mesma intensidade de experiência entre professor e alunos também ocorreu no curso de Estética, ministrado durante os sete anos do curso por Anatol Rosenfeld.

No currículo da EAD, a disciplina estética havia tido, desde o início dos anos 50, quatro versões diferentes, até se fixar como estética teatral, em 1956, com Décio de Almeida Prado, que, a partir de então, passou a ministrá-la, até o início dos anos 60, quando a matéria foi retirada do currículo em função do curso de interpretação voltar a ser reduzido para três anos.

No início, ela aparece como Estética da Língua Portuguesa, ministrada por Guilherme de Almeida e depois Nilo Scalzo. Dedicando-se aos principais poetas brasileiros e à poesia surrealista, a matéria não abordava nenhum aspecto ligado à expressão teatral.

O mesmo acontece com a disciplina intitulada apenas Estética, ministrada, em 1950, por Lourival Gomes Machado, no Museu de Arte Moderna, com enfoque dedicado totalmente às artes plásticas.

O professor francês Gaston Granger, ministrando a mesma disciplina, em 1951, é quem aborda, pela primeira vez nessa matéria, temas teatrais como o prazer estético no teatro, estudo do universo teatral, Diderot e Gordon Craig, depois de ter passado por uma longa exposição sobre artes plásticas e cinema.

Segundo Armando Sérgio da Silva, que faz um amplo levantamento da evolução das disciplinas curriculares da EAD de Alfredo Mesquita, Gilda de Mello e Souza propõe para esta disciplina, em 1953, o primeiro estudo de aspectos estéticos voltados para as preocupações do ator, discutindo temas polêmicos como:

---

53 GUINSBURG, Jacó. *Memorial para concurso de professor-adjunto da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.* São Paulo: ECA USP, 1986. p. 18.

> Suas relações com o produtor e o consumidor; a importância da inspiração e do raciocínio; a função da obra de arte na sociedade, as sanções sociais compreendidas na glória, no sucesso, no esquecimento, no ridículo e na opinião pública, além de um estudo detalhado sobre a vestimenta de todas as épocas. [54]

Somente em 1956 a disciplina passa a se chamar Estética Teatral, com Décio de Almeida Prado, que imprime a ela uma primeira estrutura que será, mais tarde, amplamente desenvolvida por Anatol Rosenfeld ainda na EAD, nos cursos de cenografia e de dramaturgia e crítica, e por Jacó Guinsburg, já na Universidade.

Em seu curso de estética teatral, Décio de Almeida Prado propunha:

> Uma reflexão sobre os principais movimentos artísticos, desde o Romantismo, com análise do Prefácio de Cromwell, de Victor Hugo, passando pelo Naturalismo, incluindo-se as propostas de encenação de Antoine e chegando finalmente a discutir o teatro de vanguarda, com ênfase especial no teatro do absurdo.[55]

Com seu tempo ampliado no curso de dramaturgia e crítica, onde passa a ter dois anos de duração, a disciplina de estética, com Anatol Rosenfeld, amplia significativamente seu conteúdo, aqui transcrito na íntegra:

> **1□ano:** O lugar da cultura humana na estratificação física, orgânica e psíquica do mundo real. A capacidade do símbolo como traço distinto do homem. Cultura e valores. Ligeira caracterização dos valores estéticos pela diferenciação em face dos valores úteis hedonísticos, vitais, morais, científicos e religiosos. Associação e conflito entre os valores estéticos e os outros valores. Os valores estéticos como valores essenciais da arte. Sistema das artes. Classificação . A estrutura simbólica da obra-de-arte. A música. O fenômeno de duração. O ouvir acústico e musical. Platão e a música. A música e o coro grego. As artes plásticas. O problema da empatia com as linhas, formas e cores. A pintura e as camadas da obra-de-arte. Fenômeno da transparência. A escultura e arquitetura. A literatura da obra literária. Caracterização das belas letras e da literatura de ficção em face da literatura em geral. Os gêneros: lírico, épico e dramático.

---

[54] SILVA, Armando Sérgio da. *Uma Oficina de Atores: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita.* São Paulo: Edusp, 1989. p. 67.

[55] Idem.

> **2 ano:** Leitura e análise da **Poética** de Aristóteles. Leitura e análise da **Antígona** de Sóflocles. Caracterização dos conceitos de tragédia. Discussão das condições socioculturais favoráveis ao surgir da tragédia. Leitura e análise do **Anfitrião,** de Plauto. Caracterização do conceito (ou dos conceitos) do cômico e de sua função no teatro e na sociedade. O teatro medieval. A cena simultânea e seu significado específico como expressão épica da cosmovisão cristã. O Renascimento. A **Poética** de Castelvetro. O problema das três unidades. Caracterização do teatro barroco. O Teatro Jesuíta. Estudo das diferenças entre a dramaturgia de Shakespeare e Racine (isabelina e a do classicismo francês). O drama aberto e o drama fechado. As razões socioculturais e filosóficas dessas diferenças. Esboço das concepções e tendências românticas. [56]

Assim, a estética de Anatol Rosenfeld abre um leque de abordagens estruturais sobre cultura, símbolo e valores; sistema das artes e teoria dos gêneros, desenvolvidos ao longo de todo o primeiro ano. Ao abordar, no segundo ano, a leitura e análise de obras, Rosenfeld inicia pela Grécia, indo até onde se iniciava a estética de Décio de Almeida Prado: romantismo. Os desenvolvimentos da matéria lecionada por Décio que chegavam até o teatro do absurdo, estavam contidos no programa de crítica teatral, com Jacó Guinsburg, que também levava suas análise até este momento da cena contemporânea.

A partir de 1964, com a entrada de Jacó Guinsburg, a matéria crítica teatral também passa a ter duração de dois anos, possibilitando assim um maior aprofundamento de seu conteúdo.

Vários são os depoimentos de alunos da EAD, nessa época, sobre o fascínio vivido nas aulas de estética com Anatol Rosenfeld, famosas pelo estilo e pela capacidade de comunicação, clareza e transmissão dos conteúdos da matéria, surpreendentes num professor de origem alemã e que havia chegado ao país, fugindo da guerra, já em idade adulta, pouco mais de vinte anos antes.

Uma vez mais, Lauro César Muniz, aluno na primeira turma do curso de dramaturgia, 1961/1962, vindo de uma formação técnica em engenharia, é quem testemunha a experiência de contato com esta matéria e seu professor.

---

[56] FERNANDES, Nanci. *O curso de dramaturgia e crítica da EAD.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 109.

> Eu estava completamente afastado da literatura, da estética, da filosofia (...) A matéria que mais me fascinava era estética, porque Anatol era fascinante (...) Eu apanhava muito. (...) Lia muito, com uma fome "desgraçada", para assimilar as coisas básicas. [57]

A sala de aula da disciplina Dramaturgia serviu para Augusto Boal, que a ministrava, como um laboratório em que apresentava e debatia as ideias que começava a formular, no início dos anos 60, em seu intenso e produtivo trabalho no Teatro de Arena em São Paulo. Essas ideias se configurariam, mais tarde, em uma teoria própria acerca da natureza do teatro, reunida em sua obra *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas,* que reuniu ensaios escritos com diferentes propósitos, desde 1962, em São Paulo, até fins de 1973, em Buenos Aires, quando Boal já se encontrava exilado.

Segundo Nanci Fernandes, que também foi sua aluna nessa disciplina, os capítulos 1, 2 e 3 desta obra contêm a essência teórica da matéria dramaturgia, na EAD. São eles:

1: O sistema trágico coercitivo de Aristóteles

2: Maquiavel e a Poética da Virtù;

3: Hegel e Brecht: Personagem-Sujeito ou Personagem-Objeto?

A própria pesquisadora conta também ter tido a possibilidade de partilhar como ouvinte, em classe, junto com os outros alunos, a formulação teórica do sistema coringa desenvolvido por Boal.

Um ensaio sobre esse tema, intitulado Sistema Coringa, corresponde ao item B do Capítulo 4 ("Poética do Oprimido"), que integra o mesmo livro. Assim, dos quatro capítulos que compõem a estrutura de *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas,* apenas o item 4 – A ("Uma experiência de teatro popular no Peru - Conclusão: espectador: que palavra feia!") não diz respeito a temas debatidos dentro do curso da EAD, na matéria de dramaturgia conduzida por Augusto Boal.

Ainda na escola, o programa dessa disciplina constava dos seguintes tópicos:

---

[57] MUNIZ, Lauro César. Apud FERNANDES, Nanci. *O curso de dramaturgia e crítica da EAD.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 109.

> - Teatro e sociedade (Arnold Hauser). A **Poética**, de Aristóteles. A Poética de Hegel. A Lei de Brunetière (discussão). Dramaturgia dialética (interdependência dos elementos dramáticos, conflito, ação dramática, variação qualitativa). A Poética de Bertolt Brecht.
>
> - Leituras e comentários de peças preparadas pelos alunos. Análise de textos. [58]

Além dos conteúdos desse programa, outra experiência bastante intensa e enriquecedora, vivida nas aulas de dramaturgia com Augusto Boal, segundo depoimentos de seus alunos da época, era a possibilidade de ouvir dele, e com ele debater, as experiências e montagens do Teatro de Arena, amplamente expostas em classe.

Boal deu aula no curso de dramaturgia e crítica, com algumas ausências relacionadas a compromissos profissionais, entre os anos de 1961 e 1967. Considerando-se o repertório montado pelo Teatro de Arena nesse período e, mesmo antes, a partir de 1958, é possível imaginar a potencialidade de tais debates.

Aliado a um debate vivo, ancorado numa produção artística contemporânea, imediata e pulsante, estava ainda a personalidade e carisma do diretor em sala de aula, atuando como professor.

> Boal sempre conseguiu influenciar e fascinar os alunos com suas ideias e sua cultura. Suas aulas jamais eram monótonas e funcionavam em mão dupla: na medida em que conseguia a atenção da classe, revestia seus argumentos com roupagens sempre inesperadas e adequadas a fundamentar o objetivo a que se propunha. [59]

Esse é o registro de Nanci Fernandes, aluna da última turma do curso da EAD, 1966 /1967.

Não é diferente a percepção de Renata Pallottini, aluna na primeira turma, 1961/1962.

> Ele era a base (...) o fulcro, o ponto de apoio. Tivemos sorte, na época com a implantação do curso, e acho que o Boal estava dedicando-se inteiramente, ou

---

[58] FERNANDES, Nanci. *O curso de dramaturgia e crítica da EAD.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 114.

[59] Idem. p. 115.

> quase, a ele. Quando por problemas profissionais afastava-se de alguma forma das aulas, a gente sentia muito a falta desse ponto de apoio. [60]

A questão dos afastamentos periódicos de Boal levou à necessidade de ter alguém que o substituísse esporadicamente. Em 1965, ano em que o Teatro de Arena produziu cinco espetáculos, sendo três dirigidos por ele (Arena conta Zumbi, Tempo de Guerra e Arena canta Bahia), Heleny Telles Guariba, indicada pelo próprio Boal, foi substituí-lo.

Formada pela Faculdade de Filosofia da USP, ela não tinha, na época, grandes conhecimentos específicos na área de dramaturgia, e por isso propôs um estudo aprofundado sobre teatro grego, a partir da *Oréstia,* de Ésquilo e de *Édipo Rei*, de Sófocles, abordando em suas análises aspectos da cultura, história e filosofia gregas.

Em 1966, Heleny Guariba viajou para a França, onde fez um estágio com o encenador Roger Planchon. Na volta, em 1967, deu um curso de Direção Teatral Contemporânea e realizou, com os alunos de Interpretação da EAD, uma montagem de *Dorotéia,* de Nelson Rodrigues.

Com a viagem de Heleny Guariba para a França, Lauro César Muniz substituiu Augusto Boal, dando aulas de dramaturgia nos anos de 1966 e 1967. Ele, que havia se formado na primeira turma, em 1962, já era um dramaturgo reconhecido. Entre 1963 e 1966, três textos seus já haviam sido montados profissionalmente: *O Santo Milagroso, Nu para Vinicius (*em parceria com Renata Pallottini), e *A Morte do Imortal.*

Sobre a participação de Lauro César Muniz como professor de dramaturgia na EAD, Nanci Fernandes registrou:

> Um dos professores de maior rendimento do curso, motivando os alunos tanto de dramaturgia quanto de crítica a escreverem, desde o primeiro semestre de 1966, várias peças ou exercícios que passaram pelo crivo de sua feitura. Profissional aberto às várias correntes teatrais, além de peças dos alunos trouxe textos seus e de Renata Pallottini e, o que foi marcante, trouxe dois cineastas para suas aulas: Roberto Santos e Luiz Sérgio Person, este último com o roteiro ainda não filmado de *O caso dos irmãos Naves,* que por dois dias foi discutido e comentado em classe. [61]

---

60 PALLOTTINI, Renata. Apud FERNANDES, Nanci. *O curso de dramaturgia e crítica da EAD.*In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 114.

Idem, p. 116.

61 FERNANDES, Nanci. *O curso de dramaturgia e crítica da EAD.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 117.

Além do tripé formado pelas matérias Estética, Crítica e Dramaturgia, o curso contava ainda, em seu início, com outros professores que já lecionavam no curso de Interpretação, como Alfredo Mesquita (Análise de Textos), Alberto D'Aversa (História do Teatro Universal), Sábato Magaldi (História do Teatro Brasileiro) e Pedro Balazs (Psicologia).

Na disciplina Análise de Textos, Alfredo Mesquita dava continuidade à experiência do seminário de dramaturgia de 1952, através da leitura de peças escolhidas por ele e de temas que deveriam ser desenvolvidos pelos alunos e depois comentados em classe.

Alberto D'Aversa esteve à frente de história do teatro universal, de 1961 a 1963, trabalhando seus períodos apenas até o teatro romano. O crítico Clovis Garcia, assumiu a disciplina, ministrando-a de 1964 a 1967. Ampliou seu programa até o teatro contemporâneo, com ênfase nos aspectos espetaculares e -visuais da realização teatral.

Psicologia, com Pedro Balazs, oferecida até o ano de 1965, era matéria que já constava do currículo de interpretação. Pelo conteúdo desenvolvido, pode-se deduzir que sua inclusão também no curso de Dramaturgia e Crítica tinha como objetivo fornecer elementos para a composição de personagens. Seu conteúdo:

> Conceitos e definições de psicologia. Divisões e métodos da psicologia. Conceitos e classificação dos fenômenos psíquicos. Os reflexos, os instintos e os hábitos. Sensações e imagens. Percepção. A memória, a atenção, a inteligência. O consciente, o inconsciente. Classificação da personalidade. Complexos e inibições. [62]

Sábato Magaldi já dava aulas de História do Teatro Universal, na EAD, desde 1954, quando, a convite de Alfredo Mesquita para lecionar em sua escola, mudou-se do Rio de Janeiro, onde já era um destacado crítico teatral do *Diário Carioca*.

Sábato é responsável, em 1961, pela introdução da matéria história do teatro brasileiro no currículo da EAD, período em que escreve e publica, em 1962, *Panorama do Teatro Brasileiro.* Ministrada por ele, de 1961 a 1963, a matéria abrange em seu programa

---

Idem. p. 115.

62 FERNANDES, Nanci. *O curso de dramaturgia e crítica da EAD.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 113.

um vasto panorama, de Anchieta (*Na Festa de São Lourenço)* a Gianfrancesco Guarnieri (*Eles não usam black-tie).*

De 1964 a 1967, a matéria foi assumida por Renata Pallottini, também formada na primeira turma do curso, em 1962. Renata seguiu o programa estabelecido por Sábato, enquanto este passou a dar seminários sobre alguns temas específicos do teatro brasileiro.

Entre 1965 e 1967, Sábato Magaldi ministrou seminários sobre as obras de Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues e Jorge Andrade.

Chama a atenção, nesse programa, o conteúdo do seminário sobre o autor de *O Rei da Vela,* realizado, em 1965, dois anos antes, portanto, da histórica montagem do Teatro Oficina, dirigida por José Celso Martinez Correa, que revelou a potência teatral de Oswald de Andrade, até então não testada cenicamente.

Sábato estruturou este seminário sobre Oswald, abordando, na descrição de Nanci Fernandes, os seguintes temas:

> Minuciosa incursão histórica e analítica na cultura geral e teatral do Brasil de começos do século; Jarry, Maiakovsky, Apollinaire, o futurismo e Ionesco, para enfim esmiuçar com detalhes de filigrana a obra teatral oswaldiana. (...) As aulas de Sábato foram a modalidade mais avançada, na EAD, do que se pode chamar de *lectures:* usando como fulcro grandes temas do teatro brasileiro, ele nos deu uma visão em profundidade de cada tema escolhido. Ao falar de Oswald de Andrade ou de Nelson Rodrigues, por exemplo, o afluxo de informações estético-teatrais fazia com que Sábato Magaldi nos brindasse com competentes elaborações teóricas sobre o fato teatral – fosse ele simplesmente uma peça ou a totalidade da obra de um autor. [63]

Além da disciplina de estética, Anatol Rosenfeld também deu um curso extra sobre História do Teatro Alemão, com o objetivo de conscientizar os alunos sobre sua importância para a compreensão do teatro moderno. O curso foi dividido em duas partes:

1 – Esboço histórico do teatro alemão; e

2 – Estudos de peças de dramaturgos alemães, que abordavam obras de autores que iam de Goethe a Peter Weiss.

Ministrando as aulas sempre em forma de conferência, Anatol tinha o excelente hábito de escrever suas aulas antes de ministrá-las. Com a surpreendente fluência e clareza que acabou adquirindo no manejo da língua portuguesa, esses textos, em sua grande maioria, eram elaborados com tal qualidade que os deixavam praticamente prontos para publicação.

---

[63] Idem, p. 113.

O primeiro tópico desse curso se transformou no livro *História do Teatro Alemão,* publicado pela Editora Brasiliense, em 1968. O segundo tópico, com análise das peças de autores alemães, foi publicado, postumamente, pela Editora Perspectiva, em 1977, com o título de *Teatro Moderno.*

Voltando ao eixo central do curso, as disciplinas de Estética, Crítica e Dramaturgia, destaca-se o intenso debate que permeou as três matérias, sobretudo nos últimos anos do curso, entre 1965 e 1967.

Um exemplo é o fato de *A Poética,* de Aristóteles, ser dada, simultaneamente, mas com abordagens diferentes, nos cursos de Dramaturgia, com Boal, e de Estética, com Anatol, juntando-se depois os dois professores num seminário em que os alunos tiveram a oportunidade de confrontar as duas diferentes visões sobre a obra do filósofo grego.

Também a teorização sobre o Sistema Coringa, formulada por Boal, foi tema de análise e debate nas aulas de estética com Anatol, e de dramaturgia, com Lauro César Muniz, em 1967.

No mesmo ano, Anatol brindou seus alunos com um curso especial, talvez motivado pelos ecos da teoria de Boal e da produção do Teatro de Arena, com a seguinte provocação:

> Já que o herói nos moldes hegelianos não é possível, quais as características do herói representativo de nossa época? Vocês podem me descrever esse herói, vocês podem me oferecer esse herói? [64]

A questão suscitou acaloradas discussões entre os alunos, gerando um vasculhamento na dramaturgia brasileira em busca de personagens representativos de um possível herói contemporâneo surgido em meio à nossa realidade, sem que a turma conseguisse chegar a um consenso.

Anatol morreu em 1973. Alguns anos depois, trabalhando em seu arquivo pessoal, guardado na Editora Perspectiva, Nanci Fernandes e Jacó Guinsburg encontraram alguns importantes estudos sobre o teatro brasileiro, produzidos por ele na época de suas acaloradas e provocadoras discussões nas aulas de estética do curso de dramaturgia e crítica da EAD. Da seleção desse material foi publicado, por aquela editora e com organização de sua ex-aluna, o livro póstumo *O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro.*

---

[64] ROSENFELD, Anatol. Apud FERNANDES, Nanci. *Prefácio*. In: ROSENFELD, Anatol. *O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. p.9.

Abrindo o livro, um artigo que registra as discussões da época. *Heróis e Coringas*, dividido em três partes: 1 – *A Poética de Boal*; 2 – *Discussão do Sistema*, 3 – *O Herói e o Mito.*

Jacó Guinsburg, na matéria crítica teatral, também envolveu-se na discussão em torno das teorias de Boal.

> No debate de ideias com homens como Anatol, como Boal, esse clima era muito estimulante. E o meu papel era, às vezes – justamente, o papel da crítica – sobretudo nas propostas de Boal, tentar segurar um pouco as coisas. Então o pessoal vinha, por exemplo, e dizia: "Boal disse isso. O que você acha?" Eu dizia: "Bom, ele é o diretor, pode dizer isto. Concordo com ele enquanto artista, enquanto diretor, mas enquanto crítico, enquanto teórico, aí eu tenho minhas dúvidas". Então a gente começava a discutir (...) E eu tinha também minhas visões: por exemplo, eu contestava já naquela época a visão marcadamente ideologizante e política, que caracterizava a posição de Boal. Eu discordava disto: minha visão de teatro era diferente e também era a de Anatol. Essa coincidência decorre, é claro, da relação que eu tive com ele. Sábato também pensava assim. A ideia que a gente tinha era da necessidade de desenvolver um teatro brasileiro artisticamente autônomo, maior de idade, capaz de fazer as coisas. Isto é preciso, mas isto não quer dizer que se deva desenvolver um nacionalismo xenófobo. Discutia-se o seguinte: não era exclusivamente Brecht, mas **também** Brecht. Porque, por exemplo, querer Artaud? Naquela época, Artaud começava a ser descoberto aqui e só mais tarde é que ele tomou um pique com as coisas de Zé Celso, etc. Quando descobri Artaud – e foi na EAD que fiz essa descoberta – fiquei deslumbrado pelo brilho das ideias. Deslumbrou-me mais até do que Brecht – talvez por eu gostar de coisas mágicas e ilusionistas. Brecht para mim tinha uma certa frieza de fábula digerida. Eu sempre desconfiei que Brecht era um homem que não ousou ser Baal até o fim da vida... [65]

Boal relembra a trajetória do curso de dramaturgia na EAD e o seu trânsito entre o Arena e a escola de Alfredo Mesquita, nos quais foi desenvolvendo sua formulação teórica:

> Na Escola de Arte Dramática comecei a codificar um pouco mais. Depois fui avançando. Quer dizer, a principal modificação que eu acho que houve foi a minha tentativa de sistematizar todas as técnicas de dramaturgia que eu tinha aprendido – seja através de livros, seja através de minha experiência pessoal. Tentei essa sistematização (...) usando as leis da dialética, nas quais eu creio, não por uma questão de fé, mas por uma questão de prática. (...) Às vezes podia parecer que eu era sectário eu acho que era mesmo.[66]

---

[65] GUINSBURG, Jacó. *Entrevista.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 276.

[66] BOAL, Augusto. Apud: FERNANDES, Nanci. *O curso de dramaturgia e crítica da EAD.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza;

Chama a atenção aqui a ausência de Alfredo Mesquita em todo esse debate pulsando no interior de um curso da sua escola, diferentemente dos outros assuntos em que sua presença e participação eram muito marcantes.

Talvez a explicação possa ser encontrada no próprio depoimento de Alfredo, quando ele fala da autonomia que ele mesmo dava aos professores da escola.

> Eu conversava com cada um deles dizendo o que eu queria fazer da Escola, qual era a minha ideia. Dizia sobretudo para quem eu precisava dizer (...) quando eu convidava um professor revelava as minhas ideias e depois o soltava. A partir daí ele fazia o que queria. Cada um tinha seu método (...) Se eu ponho um professor dentro da EAD é porque tenho confiança nele, no conhecimento que tem da matéria. Então eu dizia: "A Escola é assim. Você quer colaborar comigo?" E na hora que ele dizia sim, eu dava inteirinha liberdade, nem entrava mais na sala. [67]

Quando algo não havia caminhado como esperava, era nas festas de fim de ano que ele costumava mandar seus recados. Ele os mandava na forma de "pitos", como lembrou Décio de Almeida Prado, ou de mensagens mais sutis, como as enviadas através de um presente, por exemplo.

Jacó Guinsburg lembra-se de uma dessas festas ao final de um ano em que estava estudando Brecht e Artaud com os alunos nas aulas de crítica. Alfredo deu-lhe de presente um manual de crítica de um autor norte americano.

Jacó entendeu como um recado que talvez quisesse dizer: "Olha, isso que você está dando não é crítica." Se era esse realmente o recado, não se sabe. Como Alfredo nunca lhe disse isso claramente, Jacó seguiu com a condução que achava melhor para sua matéria.

O curso de dramaturgia e crítica da EAD, entre 1961 e 1967, formou 21 alunos de cinco turmas. 13 em dramaturgia e oito em crítica teatral.

Destes, poucos atuaram na área específica de sua formação. Em dramaturgia, os nomes que mais se destacaram no exercício profissional foram Lauro César Muniz, Renata Pallottini e Luiz Carlos Cardoso (que também atuou como crítico), os três da primeira turma, 1962/1963.

FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 116.

[67] MESQUITA, Alfredo. *Entrevista com Alfredo Mesquita.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 257.

Também do curso de dramaturgia destacam-se dois nomes ligados à área da pesquisa e do ensino teatral: Eudinyr Fraga e Nanci Fernandes, formados, respectivamente, na segunda e quarta turmas.

Do curso de crítica, destaca-se a pesquisadora Maria Thereza Vargas, formada também na primeira turma.

Jacó Guinsburg fala sobre os alunos de seu curso de crítica e sua visão sobre eles.

> Você via que havia uma série de alunos que tinham possibilidades. Não falaria de uma nítida vocação crítica, não nesse sentido específico. Mas no plano da discussão das ideias (...) esse tipo de cobrança não nos interessava. O que me interessava era formar uma mentalidade. [68]

É justamente essa a ideia que será levada por Jacó Guinsburg, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld, Clovis Garcia, Renata Pallottini, entre outros, para a Universidade, quando o curso de dramaturgia e crítica da EAD migra para o recém-criado Departamento de Arte Dramática da nova Escola de Comunicações Culturais da USP, em 1967.

---

[68] GUINSBURG, Jacó. *Entrevista.* In: ZANOTTO, Ilka Marinho; LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza; FERNANDES, Nanci (orgs.). *Dionysos: Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, nº 29, 1989. p. 276.

CAPÍTULO 2: DAS FUNDAÇÕES

UMA UNIVERSIDADE
USP: 1934 - 1937

> *Paulistas até a medula, herdáramos da nossa ascendência bandeirante o gosto pelos planos arrojados e a paciência necessária à execução dos grandes empreendimentos. Ora, que maior monumento poderíamos erguer aos que haviam consentido no sacrifício supremo para preservar contra o vandalismo que acabava de aviltar a obra de nossos maiores, das Bandeiras à Independência e da Regência à República, do que a Universidade?*
>
> *Júlio de Mesquita Filho*

O mesmo sobrenome Mesquita, presente na criação da Escola de Arte Dramática, em 1948, na figura de seu fundador, Alfredo, também está presente, quatorze anos antes, em 1934, na criação da Universidade de São Paulo. Seu grande idealizador, Júlio de Mesquita Filho, era o irmão mais velho, com quinze anos de diferença, de Alfredo Mesquita, o caçula.

A ligação desse nome de família com a política e com a cultura na cidade de São Paulo e no país remonta ao século XIX, quando o pai de Júlio e Alfredo, Julio Mesquita, então um jovem descendente de portugueses, vindo de Campinas e recém-formado na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, casou-se, em 1884, com Lucilla de Cerqueira César, filha de José Alves de Cerqueira César, um dos 16 fundadores da *Província de São Paulo Diário,* que alguns anos mais tarde se transformaria no jornal *O Estado de São Paulo.*

O movimento republicano havia se iniciado no Brasil em 1870, com a fundação do Clube Republicano do Rio de Janeiro e, em seguida, do Partido Republicano Paulista, fundado, no mesmo ano, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Em 1873, uma das propostas apresentadas na Convenção Republicana de Itu foi a da criação de um diário republicano com objetivo de combater a monarquia e a escravidão.

A partir da reunião de 16 pessoas, organizada por Manuel Ferraz de Campos Salles e Américo Brasiliense, essa proposta foi concretizada com a fundação da *Província de São Paulo,* cuja primeira edição circulou em 04 de janeiro de 1875, com

uma tiragem de dois mil exemplares, numa cidade que tinha, na época, 31 mil habitantes.

Dez anos depois, em 1885, ingressava como um de seus redatores o jovem Júlio Mesquita, que desde os tempos da faculdade já havia aderido ao movimento republicano.

Com a proclamação da República, em 1889, o jornal teve seu nome mudado, em 1890, para *O Estado de São Paulo.* Em 1891, Júlio Mesquita assumiu sua direção e, em 1902, tornou-se seu único dono, realizando, a partir de então, profundas e modernizadoras reformulações técnicas e uma revolução editorial que fez desse veículo, a exemplo da imprensa americana, o primeiro grande jornal desvinculado de partidos políticos. Nesse mesmo ano, em 1902, rompeu com o partido republicano, iniciando uma linha de oposição sistemática aos governos estadual e federal, que, através de seu jornal, se estendeu até 1930. Em oposição ao militar Marechal Hermes, apoiou, em 1909, numa campanha civilista, a candidatura de Ruy Barbosa. Embora o jornal tenha adotado uma posição neutra, concordando com as reivindicações, mas discordando da sublevação militar, Júlio Mesquita foi preso, em 1924, por ter dialogado com os revolucionários que ocuparam, por 23 dias, a cidade de São Paulo. Em 1926, o jornal apoiou a criação do Partido Democrático em oposição ao Partido Republicano Paulista, detentor então dos governos estadual e federal.

A jornalista e dramaturga Marta Góes sintetiza assim a trajetória de Júlio Mesquita:

> Em menos de vinte anos, Júlio passou de colaborador a proprietário do jornal em que trabalhava. Rompendo com o antigo modelo da imprensa, atrelada ao poder público e a interesses partidários, transformou o jornal numa empresa moderna, ancorada nos leitores e nos assinantes. Essa orientação resultou num novo tipo de jornalismo, de mais fôlego e qualidade. Júlio Mesquita pagou caro por essa independência: ao longo dos 39 anos de sua carreira, enfrentou agudas crises financeiras. Definia-se como "sócio remediado de um empreendimento rico", e reinvestia no jornal tudo o que ganhava nos anos bons. Graças a isso e à abertura do capital da empresa, conseguiu arcar com as gigantescas transformações físicas necessárias para que o modesto jornal de província, de 2 mil exemplares, que o contratou às vésperas da abolição da escravatura, fosse, quando ele morreu, aos 65 anos, 1927, o maior jornal do país, equipado com o maior parque gráfico do hemisfério sul. [69]

[69] GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita: um grã-fino na contra-mão.* São Paulo: Editora Terceiro Nome: Loqui Editora: Albatroz Editora, 2007. p. 85.

Quarto filho – e primeiro homem – do casamento de Júlio Mesquita com Lucilla de Cerqueira César, Júlio de Mesquita Filho sucedeu o pai na direção de *O Estado de São Paulo*, quando este faleceu, em 1927. Estudou na Suíça, para onde foi com doze anos de idade e onde, além de conviver com alunos de várias nacionalidades, teve a oportunidade de experimentar as propostas inovadoras em educação que já se praticavam então naquele país. Essa experiência teria forte influência em seus projetos futuros.

De volta ao Brasil, cursou a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, mas não era esse o mundo que o atraía. Em 1917, com 25 anos de idade, estreou como repórter no jornal da família, escrevendo para sua edição vespertina, intitulada "*Estadinho",* que circulou durante a Primeira Guerra Mundial. Nesse mesmo ano, passou a integrar a Liga Nacionalista, liderada por Olavo Bilac. Em 1926, foi um dos mais jovens fundadores do Partido Democrático, que combatia as práticas do velho Partido Republicano Paulista. Ainda em 1926 - oito anos antes de sua concretização, em 1934, Júlio de Mesquita Filho, deu início, através do Jornal *O Estado de São Paulo*, a uma campanha pela criação de uma universidade na capital paulista, através da realização de um *Inquérito sobre a Instrução Pública em São Paulo*, coordenado por Fernando Azevedo e que contou com a participação de um grupo de intelectuais e políticos, conhecido como *O Grupo do Estado.*

Antes disso, Júlio de Mesquita Filho havia publicado dois textos que já continham as bases de seu projeto: *A comunhão Paulista,* de 1922 e *A Crise Nacional,* de 1925.

> *A Crise Nacional,* publicada em *O Estado de São Paulo* de 15 de novembro de 1925 (data da Proclamação da República), é talvez o primeiro texto importante a propor explicitamente a criação de uma universidade em São Paulo. Discutindo a crise da República Velha em termos de uma patologia do funcionamento do sistema político brasileiro, Júlio de Mesquita Filho atribui um papel de liderança a São Paulo, de onde deveria originar-se um movimento de resistência à ação das oligarquias. Essa resistência estaria apoiada em dois caminhos: o institucional, por meio do voto secreto e do *referendum,* e o cultural, mediante a organização eficiente dos organismos de cultura, em especial os das universidades. [70]

[70] *O Espaço da USP: Presente e Futuro*. Trabalho patrocinado pela Prefeitura da Cidade Universitária. São Paulo, 1985. p. 22. Sobre o "Grupo do Estado", a ideia de "comunhão Paulista" e sua relação com a USP, ver: CARDOSO, Irene de Arruda Ribeiro. *A Universidade da Comunhão Paulista: O Projeto de Criação da Universidade de São Paulo.* São Paulo: Autores Associados/Cortez, 1982. p. 154

Para melhor compreender a proposta de criação, na década de 20, de uma universidade em São Paulo, é necessário contextualizar a questão universitária no cenário brasileiro naquele período.

Diferente dos países de colonização espanhola e britânica, a universidade no Brasil chegou muito tardiamente. A primeira instituição dessa natureza no país foi criada apenas em 1920, na capital da República, a Universidade do Rio de Janeiro. Mesmo assim, era

Segundo Ernesto de Souza Campos:

> Quando se fundou a primeira universidade brasileira, no Distrito Federal, já existiam 102 universidades nas duas Américas, 76 na América do Norte e 26 na América do Sul.

A diferença do Brasil em relação aos outros países do continente americano não se limita apenas ao número de universidades existentes no fim da segunda década do século XX, mas também, e principalmente, às épocas em que esses países viram nascer suas primeiras universidades, grande parte ainda no período colonial.

Num levantamento realizado ainda por Ernesto de Souza Campos, em seu livro *História da Universidade de São Paulo,* é possível estabelecer a seguinte progressão de universidades nas Américas, entre o início de sua colonização e o início do século XX:

1500 – 1600: Peru, São Domingos e México.
1600 – 1700: Guatemala, Argentina, Bolívia e Estados Unidos.
1700 - 1800: Venezuela, Chile, Cuba. Mais universidades foram criadas neste período nos Estados Unidos e México.
1800 - 1900: Uruguai, Colômbia (4), Equador, Paraguai, Honduras. Ao ingressar no século XX, já existiam nos Estados Unidos 67 universidades. No Brasil ainda não existia nenhuma.

> Embora não seja agradável assinalar, o Brasil foi o último país das Américas a lançar as bases do ensino, sob o regime universitário […] Outros países novos, como Austrália (4) e Nova Zelândia (3), África do

Sul (2), possuíram tais instituições antes de nós. [71]

A questão universitária foi um dos principais temas debatidos num grande movimento renovador do ensino, centralizado na Associação Brasileira de Educação - ABE, criada em 1924.

A proposta de criação de uma universidade paulista, contida no texto *A Crise Nacional,* de Júlio de Mesquita Filho, em 1925, e o *Inquérito Sobre Instrução Pública,* realizado pelo jornal *O Estado de São Paulo,* em 1926, inserem-se nesse grande quadro renovador educacional, cujo principal cenário de debates, estudos e propostas foi a realização das Conferências Nacionais de Educação, realizadas pela Associação Brasileira de Educação, em 1927, 1928 e 1929. Em comemoração ao centenário dos cursos jurídicos, foi realizado, em 1927, no Rio de Janeiro, o Congresso de Ensino Superior, que abordou, entre outros, temas como o tipo de universidade a ser criada no Brasil, requisitos para sua criação e espírito universitário. As teses apresentadas nesse congresso, um inquérito sobre ensino superior realizado pela ABE, também em 1927, e alguns depoimentos do inquérito realizado pelo *Estado de São Paulo,* em 1926, resultaram no livro *O Problema Universitário Brasileiro,* publicado pela mesma associação, em 1929.

No cenário dessas discussões, foi criada, ainda em 1927, em Belo Horizonte, a Universidade de Minas Gerais, uma instituição privada, subsidiada pelo Estado, surgida a partir da união de quatro escolas de nível superior que então já existiam na cidade: Direito, Odontologia e Farmácia, Medicina e Engenharia.[72]

A convite do Prefeito do Rio de Janeiro, Antônio Prado Jr., Fernando Azevedo, que havia coordenado o inquérito de *O Estado de São Paulo,* assumiu a direção de Instrução Pública do Distrito Federal, entre 1927 e 1930, promovendo, no sistema de educação da capital da República, uma reforma radical que tornava concretas muitas das propostas contidas no movimento renovador do ensino, debatidas no país ao longo dos anos 20.

Em São Paulo, em 1929, o Rotary Club também promoveu uma ampla e calorosa discussão sobre o problema universitário, entre os meses de julho e

---

[71] CAMPOS, Ernesto de Souza. *História da Universidade de São Paulo*. São Paulo: USP, 1954. p. 27.

[72] A criação de uma universidade em Minas Gerais já fazia parte do projeto político dos inconfidentes.

setembro, em sessões presididas por Teodoro Ramos, e depois publicada na *Revista do Rotary.*

Se a ideia de universidade demorou muito para se concretizar no Brasil, no fim da década de 20 o tema já era bastante presente nas discussões nacionais, criando assim um contexto favorável para as iniciativas universitárias no país e, especialmente, para a criação, em São Paulo, de sua primeira universidade. Esta, no entanto, teria de esperar mais algum tempo antes de tornar-se realidade.

Em 1929, com a economia mundial abalada pela forte crise provocada pela falência da bolsa de valores de Nova York e com a crise do café no Brasil, o jornal *O Estado de São Paulo* apoiou a Aliança Liberal e a candidatura de Getúlio Vargas para a presidência do país, em oposição ao candidato oficial do Partido Republicano Paulista, Júlio Prestes. Em 1930, apoiou a revolução que levou Getúlio ao poder.

Nessa época, a população da cidade de São Paulo chegava a quase 900 mil habitantes e a tiragem do jornal *O Estado de São Paulo* a 100 mil exemplares.

Após a vitória da Revolução de 30, quase todos os governos estaduais foram entregues aos tenentes que dela participaram e que logo revelaram uma grande inexperiência e inaptidão para essa função. Um dos casos mais graves era justamente do tenente João Alberto Lins de Barros, que assumiu o governo do Estado de São Paulo. Inconformados com o tratamento dado ao Estado Paulista e com o autoritarismo de Getúlio Vargas, que relutava em convocar uma nova constituição, o jornal e o Partido Democrático aliaram-se a alguns setores do PRP, articulando a Revolução Constitucionalista de 1932. Júlio de Mesquita Filho, à frente de *O Estado de São Paulo,* seria então o grande articulador da conspiração e coordenador da preparação militar dos voluntários.

Reivindicando eleições livres e uma nova constituição para o país, a revolta eclodiu em 9 de julho, iniciando um período de intensas batalhas realizadas em várias partes do Estado, especialmente no Vale do Paraíba, no centro e no sul paulistas. Depois de 87 dias de combates, um saldo oficial de 934 mortos (estimativas não oficiais consideram este número bem maior) e várias cidades com danos sofridos durante os combates, o Estado de São Paulo, isolado, rendeu-se às tropas federais em 04 de outubro de 1932.

Com a derrota, Júlio de Mesquita Filho e seu irmão, Francisco Mesquita, que também trabalhava no jornal, foram presos e exilados em Portugal.[73]

Getúlio Vargas, no entanto, sabia que não poderia desprezar a força econômica e, sobretudo, as forças políticas do estado, especialmente com a proximidade da abertura, em novembro de 1933, da Assembleia Nacional Constituinte, cujas eleições haviam ocorrido em maio daquele ano. Para atender a essas forças que desejavam, no estado, um interventor civil e paulista, Getúlio, numa de suas habilidosas articulações, nomeou como interventor federal de São Paulo, em agosto de 1933, Armando de Salles Oliveira.

Engenheiro formado pela Escola Politécnica, Armando de Salles, que também tinha uma bem sucedida carreira como empresário, era casado com Raquel de Mesquita, filha de Júlio Mesquita, "o velho", e irmã de Júlio, Francisco e Alfredo. Quando seu sogro faleceu, em 1927, Armando, que era seu sócio em vários empreendimentos, assumiu a presidência da sociedade anônima proprietária do jornal. Filiado ao Partido Democrático, participou das articulações que levaram à revolução de 1932. Com a derrota e o exílio de Júlio de Mesquita Filho, assumiu por um ano a direção de *O Estado de São Paulo*. Bem relacionado com as forças políticas do estado, foi um dos articuladores, no início de 1933, da Chapa Única por São Paulo Unido, que disputou em maio daquele ano as eleições para a Assembleia Nacional Constituinte, conseguindo eleger a maior parte dos representantes paulistas.

Para aceitar o convite de Getúlio, Armando de Salles estabeleceu como condição a anistia aos revoltosos de 32. Assim, como outros exilados, Júlio e Francisco Mesquita, puderam retornar ao país ainda em 1933.

Havia chegado a hora, enfim, de se criar a primeira universidade em São Paulo.

> Vencidos pelas armas, sabíamos que só pela ciência e pela perseverança no esforço voltaríamos a exercer a hegemonia que durante longas décadas desfrutáramos no seio da Federação. [74]

---

[73] Alfredo Mesquita, o irmão mais novo, que também havia lutado ao lado de Francisco, também esteve preso junto com ele na Casa de Correção e no Presídio da Ilha Grande, no Rio de Janeiro. Diferentemente de seus dois irmãos, não foi exilado.

[74] MESQUITA FILHO, Júlio de. "Universidade, realização da revolução democrática". Discurso de paraninfo da primeira turma da FFCL da USP, 25/01/1937. Apud. *O Espaço da USP: Presente e Futuro*. Trabalho patrocinado pela Prefeitura da Cidade Universitária. São Paulo, 1985. p. 22.

Essas palavras, assim como a epígrafe que abre este capítulo, foram proferidas por Júlio de Mesquita Filho em seu discurso *Universidade, realização da revolução democrática,* como paraninfo da primeira turma da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, três anos depois de criada a universidade. No brasão da USP, lançado no mesmo ano de sua criação, 1934, está inscrito em latim o lema *Scientia vinces,* que quer dizer "vencerás pela ciência". Derrotados militarmente, os constitucionalistas de 32 buscavam alcançar parte de seus objetivos, agora através da educação, da ciência e da cultura.

Para desenvolver o projeto de criação da Universidade de São Paulo, foi formada, ainda em 1933, uma comissão composta por Júlio de Mesquita Filho, Fernando de Azevedo, Antonio Almeida Jr., A. de Sampaio Dória, Agesilau A. Bitancourt, Vicente Rao, F.A. da Fonseca Telles, Cristiano Altenfelder Silva e Henrique Rocha Lima.

Em 25 de janeiro de 1934, aniversário de 380 anos da cidade de São Paulo, Armando de Salles Oliveira publicou o decreto de criação da USP.

A exemplo de suas antecessoras do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, a nova universidade foi composta pela reunião de escolas que já existiam: Faculdade de Direito (1827), Escola Politécnica (1893), Faculdade de Farmácia e Odontologia (1898), Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz – ESALQ (1901) e Faculdade de Medicina, (1913).

Entretanto, a nova universidade avança em relação às instituições criadas no Distrito Federal e em Belo Horizonte, na medida em que é pensada não como a mera agregação de escolas profissionais, mas como um organismo coeso em torno de uma Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, criada para ser o seu núcleo central, concretizando assim as ideias de renovação educacional profundamente debatidas na década de 20 e que tinham como principais expoentes figuras como Fernando de Azevedo, Lourenço Filho e Anísio Teixeira.

No Título I, artigo 2° do Decreto 6.283, são elencados os fins da Universidade:

> a) promover pela pesquisa o progresso da ciência;
> b) transmitir, pelo ensino, conhecimentos que enriqueçam ou desenvolvam o espírito, ou sejam úteis à vida;

c) formar especialistas em todos os ramos da cultura e técnicos e profissionais em todas as profissões de base científica ou artística;
d) realizar a obra social de vulgarização das ciências, das letras e das artes, por meio de cursos sintéticos, conferências, palestras, difusão pelo rádio, filmes científicos e congêneres.[75]

É importante observar, nesse decreto, que a formação profissional, objetivo prioritário das escolas de nível superior até então, aparece apenas como a terceira das finalidades da nova instituição, corroborando assim as conclusões do *Inquérito sobre a Instrução Pública*, realizado na década anterior.

> O ensino superior no Brasil necessitava desprender-se (literalmente: elevar-se acima) dos limites estreitos da preparação profissional. Faltava segundo tais conclusões, mesmo às melhores escolas profissionais existentes, como a Politécnica e a Escola de Medicina, a universalidade e a profundidade, que levariam à certeza do progresso. [76]

Para Anísio Teixeira, essa profundidade e a maior fecundidade dos processos de formação seriam possíveis somente através da instituição universitária, entendida como um sistema de comunicações. Pouco mais de um mês após a publicação do decreto que criou a USP, ele manifestou-se publicamente sobre essa criação, em artigo publicado no Jornal *O Estado de São Paulo*.

O segredo da Universidade é o de coordenar, consolidar e aproximar coisas que, dispersas e isoladas, não podem atuar com a unidade profunda que, de fato, tem. A universidade torna comum uma obra diversíssima, toda ela de idênticos objetivos, mas que dividida em compartimentos estanques obriga à duplicação de esforços e ao isolamento estéril de resultados. A universidade é, assim, sobretudo, um sistema de comunicações. Daí se dizer que o importante da Universidade é o espírito

---

[75] OLIVEIRA, Armando de Salles. Decreto n° 6.283, de 25 de janeiro de 1934. Apud CAMPOS, Ernesto de Souza. História da Universidade de São Paulo. São Paulo. USP. 1954. Pg. 100

[76] *O Espaço da USP: Presente e Futuro*. Trabalho patrocinado pela Prefeitura da Cidade Universitária. São Paulo, 1985. p. 23.

universitário. Esse espírito é o resultado da comunicação: provém da comunidade de toda obra, antes dispersa, isolada, fragmentária e, portanto, menos fecunda.[77]

Essa "obra diversíssima", mas de profunda unidade, cuja tarefa de coordenar e aproximar caberia então à universidade, está explícita no universo de conhecimentos que envolvem as escolas reunidas para a formação da USP - algumas preexistentes e outras a serem criadas -, elencadas em seu decreto de criação.

> Art.3° - A Universidade de São Paulo se constitui dos seguintes institutos oficiais:
> a) Faculdade de Direito;
> b) Faculdade de Medicina;
> c) Faculdade de Farmácia e Odontologia;
> d) Escola Politécnica;
> e) Instituto de Educação;
> f) Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras;
> g) Instituto de Ciências Econômicas e Comerciais;
> h) Escola de Medicina Veterinária;
> i) Escola Superior de Agricultura;
> h) Escola de Belas Artes; [78]

---

[77] TEIXEIRA, Anísio. "A Universidade de São Paulo". O Estado de São Paulo, 3 /03/1934. Apud WITTER, José Sebastião. *USP/50 Anos – Registros de um Debate*. São Paulo, 1984. p. 110.

[78] OLIVEIRA, Armando de Salles. Decreto n° 6.283, de 25 de janeiro de 1934. Apud CAMPOS, Ernesto de Souza. História da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1954. p. 100.
Além das faculdades de Direito, Medicina, Farmácia e Odontologia, Politécnica e Agricultura, são incorporadas à universidade, neste decreto, mais duas escolas que já existiam: O Instituto de Educação, antigo Instituto Caetano de Campos (que deveria participar da Universidade exclusivamente pela sua Escola de Professores) e a Escola de Medicina Veterinária, que já existia desde 1918, mas que, por vários motivos, foi extinta e recriada, no fim de 1933 para anexar-se à USP.
Além da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, que foi realmente criada no momento inaugural da universidade, estavam previstas, no mesmo decreto, a criação de outras duas novas unidades que o governo deveria instalar, "quando julgar oportuno": O Instituto de Ciências Econômicas e Comerciais (que só entraria em funcionamento mesmo em 1946, como Faculdade de Ciências Econômicas e Administrativas) e a Escola de Belas Artes, com os cursos de Pintura, Escultura, Gravura, cada um com a duração de seis anos, que nunca foi efetivada.

Tornando mais diversa ainda a obra e, portanto, mais desafiadora a unidade, foram incorporadas à universidade, nesse momento inicial, várias instituições anexas e complementares.

> Art. 4° - Além das Escolas, Faculdades e Institutos referidos no artigo anterior, concorrem para ampliar o ensino e ação da Universidade:
> a) Instituto Biológico;
> b) Instituto de Higiene;
> c) Instituto Butantã;
> d) Instituto Agronômico de Campinas;
> e) Instituto Astronômico e Geofísico;
> f) Instituto de Radium "Dr. Arnaldo Vieira de Carvalho"
> g) Assistência Geral a Psicopatas;
> h) Instituto de Pesquisas Tecnológicas
> i) Museu de Arqueologia, História e Etnografia, que é o Museu Paulista;
> j) Serviço Florestal;
> k) e quaisquer (sic) outras instituições de caráter técnico e científico do Estado"[79]

No mesmo artigo, de março de 1934, em que saudou e incentivou a criação da USP, Anísio Teixeira já alertava para os desafios de sua missão.

> Dentro do plano traçado pela lei instituidora da Universidade de São Paulo está o roteiro para essa obra formidável e relativamente fácil. A Universidade de São Paulo passará a existir com a só ruptura das divisões e isolamentos entre as suas grandes instituições de cultura e de ensino. [80]

Caberia então à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras o papel de atuar nessa enorme estrutura como núcleo central e elemento unificador das demais unidades, como atestam as palavras do geneticista e professor da Faculdade de Medicina André Dreyfus, no início de 1935, ano em que, de fato, tiveram início as aulas da nova faculdade.

---

[79] Idem. p. 101

[80] TEIXEIRA, Anísio. *A Universidade de São Paulo*. O Estado de São Paulo, 3 /03/1934. Apud WITTER, José Sebastião. *USP/50 Anos – Registros de um Debate*. São Paulo, 1984. p. 110.

Pela primeira vez no Brasil se consegue levar a termo a obra grandiosa de organizar uma Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, coluna vertebral de uma verdadeira universidade. [81]

Na abertura solene das atividades daquele ano, realizada no Teatro Acadêmico da Faculdade de Medicina, em 11 de março, Antônio de Almeida Prado, pai de Décio de Almeida Prado, também professor da Faculdade de Medicina e então diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, projetou da seguinte forma sua atuação e seu futuro:

> Dos seus anfiteatros, dos seus gabinetes, dos seus laboratórios, das suas salas de conferências é que sairão as gerações destinadas à renovação cultural e a colocar bem alto o Brasil no círculo dos povos civilizados. Dela sairá o corpo de professores, os humanistas, habilitados por longos cursos de aperfeiçoamento didático e científico, de letras clássicas e de línguas, e incumbidos de elevar o estudo secundário ao nível que lhe compete na seriação do ensino; dela sairão os físicos, os matemáticos, os químicos, orientadores das indústrias mecânicas, físicas e químicas, da agronomia, das indústrias agrícolas, os dirigentes da alta técnica científica e aplicada; os botânicos, zoólogos, mineralogistas e geógrafos, consagrados, a promover o contato direto com a natureza, a estudar as nossas plantas, a nossa fauna, e os aspectos geológicos e topográficos do nosso solo; os biologistas puros, voltados para a perscrustação dos grandes problemas vitais; os historiadores que, reatando o presente ao passado na fileira dos tempos, desçam às raízes da nacionalidade, perdidas na bruma das épocas imemoráveis; os estadistas, sociólogos e economistas, mentores da política e observadores refletidos das leis da vida gregária, homens cujo raio de penetração visual abranja a largueza dos horizontes mais longínquos; e, finalmente, cúpula do edifício, os filósofos, pensadores tranquilos, imersos em insondáveis abstrações, e, todavia, os mais ativos reformadores na história dos povos. [82]

No entanto, a presença e as perspectivas de atuação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, no núcleo central da universidade, que seus idealizadores

---

[81] DREYFUS, André. A Ciência em São Paulo. Palavras proferidas anteontem pelo Prof. André Dreyfus, da Universidade de São Paulo, na Rádio Cruzeiro do Sul. O Estado de São Paulo. 27/01/1935. Apud. WITTER, José Sebastião. USP/50 Anos – Registros de um Debate. São Paulo, 1984. pp. 18-19.

[82] PRADO, Antônio de Almeida. *A função cultural do ensino.* Diário de São Paulo, 12/03/1935. Apud WITTER, José Sebastião. *USP/50 Anos – Registros de um Debate*. São Paulo, 1984. p. 19.

projetaram, não encontrariam sempre a mesma acolhida generosa e otimista de um homem de ciência e de cultura como Antônio de Almeida Prado.

A contratação dos professores estrangeiros, na sua maioria jovens em início de carreira, como Lévi-Strauss, que chegou aqui com 26 anos de idade, causou grande sensação num primeiro momento, como relatou Fernando Braudel.

> Minhas primeiras aulas foram dadas em francês e na sala havia representantes do governador, amigos de Júlio de Mesquita Filho, o dono do jornal *O Estado de São Paulo*, e diversos grã-finos que deixavam carrões estacionados na porta (...) muitos vinham só para se distrair.[83]

Passada a novidade, esse cenário começaria a mudar já a partir do próximo ano.

> Em 1936, o governo de São Paulo procurou estudantes no ensino médio e deu várias bolsas de estudo. Chegaram quase trezentos novos alunos de meios sociais mais humildes, sem uma formação exemplar, mas foram esses que contribuíram para que a universidade se consolidasse.[84]

É uma mudança de rumos como essa que propiciaria, alguns poucos anos mais tarde, a revelação de uma personalidade como Florestan Fernandes, por exemplo, que, vindo de uma origem bastante humilde, conseguiria fazer uma brilhante carreira acadêmica.[85]

Com a presença dos professores estrangeiros e a inclusão de jovens alunos com esse novo perfil social, começaram a se desenvolver os primeiros estudos científicos sobre agudas questões nacionais, em torno de problemáticas do índio, do negro, do operário e do trabalhador rural. Dessa forma, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras começaria, muito cedo, a incomodar as outras unidades e a própria elite que a criou, gerando inquietação, reações e desconfianças nos meios acadêmicos e políticos mais tradicionais.

Esse conflito seria revelado claramente em duas circunstâncias internas. Em 1937, a Congregação da Escola Politécnica rejeitou a decisão do Conselho Universitário de transferir para a nova faculdade, que deveria atuar como núcleo

---

[83] BRAUDEL, Fernand. *Primeiras histórias. USP, 50 anos: lembranças de um pioneiro francês*. Isto é. São Paulo. 01/02/1984. Apud WITTER, José Sebastião. *USP/50 Anos – Registros de um Debate*. São Paulo, 1984. p. 24.

[84] Idem

[85] Florestan Fernandes ingressou na universidade em 1941.

central da universidade, as cadeiras de ciências básicas. Esse embate revelaria uma tensão existente desde a criação da USP, em 1934, e que perduraria ao longo de sua trajetória.

> Essa divergência, na realidade reflete os dois polos entre os quais se debate a visão liberal iluminista da educação. De um lado temos o polo intelectualista, atravessado pela mentalidade e pela prática humanistas, resquício da educação jesuítica, e que pode resvalar no formalismo e no ensino livresco. De outro, o pragmatismo, com sua ênfase no estudo das ciências e no ensino da técnica, do fazer para aprender, e que corre o risco de se atrelar às necessidades da indústria, que precisa de mão de obra dócil para a expansão do capital. A Faculdade de Filosofia tende ao humanismo e a Politécnica, profissionalismo. [86]

A tensão desse embate, presente ao longo dos anos na universidade, voltaria a se manifestar, de forma bastante intensa, nas calorosas discussões em torno da reestruturação e da reforma universitária, nos anos sessenta. [20]

Antes, porém, ainda nos primeiros anos da USP, ela também se revelaria numa outra circunstância que chegaria a envolver, inclusive, certo grau de violência física.

A Faculdade de Filosofia, quando criada, junto com a universidade, teve definida, no projeto, uma importantíssima missão. No entanto, não foi criado ou destinado imediatamente a ela um espaço físico próprio. Nos três primeiros anos – 1934 a 1937 –, teve de funcionar, em condições bastante precárias, em espaços emprestados da Escola Politécnica e, principalmente, da Faculdade de Medicina. Para tentar melhorar as condições de funcionamento da nova faculdade, houve, em 1937, a intenção de construir um novo pavimento no mesmo edifício da Faculdade de Medicina. Isso gerou reações intempestivas entre os estudantes e professores da tradicional escola, o que acabou resultando na exoneração dos diretores das duas faculdades de seus cargos. O então diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, que também era professor da Faculdade de Medicina, era justamente Antônio de Almeida Prado, defensor apaixonado do papel da nova escola dentro da universidade.

---

[86] MARTINS, Maria Helena Pires. *ECA: Retrato em Branco e Preto (cinema e música).* São Paulo: ECA USP, 1987. p. 17.

[20] Sobre este tema, ver: ANTUNHA, Heládio César Gonçalves. *A Universidade de São Paulo: Fundação e Reforma*. São Paulo: Centro de Regional de Pesquisas Educacionais do Sudeste, 1974. p. 154.

Eurípedes Simões de Paula, aluno na época e formando da primeira turma da FFCL, contou, anos mais tarde, sobre esse episódio, revelando a sensação que dele ainda guardava:

Fomos expulsos pelos estudantes da Faculdade de Medicina, fato que revelou ser o espírito universitário pura fantasia. Da Politécnica precisamos nos retirar também. [21]

Trinta anos mais tarde, em 1965, quando teve início o processo de criação da Escola de Comunicações Culturais, esse espírito universitário, tão anunciado quando da criação da USP, estaria muito longe, como hoje ainda continua, de se tornar uma realidade em nossa universidade.

O golpe de estado de 1937, as frequentes prisões – cerca de 17, no prazo de um ano – de Júlio de Mesquita Filho, seguidas de seu longo exílio, acabaram por tornar mais difícil ainda a realização do ideal com o qual a nova faculdade e a nova universidade haviam sido criadas. [22]

Uma vez mais, trinta anos depois, em 1964, um outro golpe de estado e uma outra ditadura, impediriam, dessa vez de forma mais violenta ainda, o cumprimento da vocação da universidade e a atuação dentro dela, de algumas de suas grandes personalidades, ao mesmo tempo em que promoviam a ascensão de algumas figuras de triste memória.

Infelizmente, a história de nossa universidade e, principalmente, a origem da Escola de Comunicações Culturais, estariam intimamente ligadas a uma dessas pessoas.

---

[21] PAULA, Eurípedes Simões. Discurso de paraninfo da turma de 1951. *Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras*. O Estado de São Paulo. 23/02/1952. Apud WITTER, José Sebastião. *USP/50 Anos – Registros de um Debate*. São Paulo, 1984. p. 29.

[22] Júlio de Mesquita Filho conseguiria retornar às suas atividades normais, inclusive retornando o controle do jornal de sua família, que havia sofrido intervenção do governo de Getúlio Vargas, somente após 1945, com o fim do Estado Novo.

UMA NOVA E OUTRA ESCOLA
Escola de Comunicações Culturais: 1967 – 1969
Escola de Comunicações e Artes: 1970

Escola de Comunicações Culturais: 1967 - 1969

Em 19 de março de 1965, o reitor Luiz Antonio da Gama e Silva nomeou uma comissão formada por dez pessoas para estudar e estruturar a criação de uma nova escola dentro da USP. O estudo feito por essa comissão, aprovado em reunião do Conselho Universitário, em 22 de novembro de 1965 e em sessão do Conselho Estadual de Educação, em 18 de abril do ano seguinte, resultou no Decreto número 46.419, publicado em 16 de junho de 1966, que, em seu artigo 1º, estabelece:

> Fica criada na Universidade de São Paulo e integrada no artigo 3º dos respectivos Estatutos, como item XVII, a Escola de Comunicações Culturais. [23]

No artigo 2º desse mesmo decreto, definem-se suas duas finalidades:

> I - formar pessoas habilitadas ao exercício das profissões técnico artísticas e de magistério no campo das comunicações culturais;
> II - promover, incentivar e divulgar, ao mesmo tempo, a cultura e a pesquisa. [24]

No artigo 3º, relacionam-se os sete cursos que integrarão a nova Escola:

I – jornalismo;
II – rádio e televisão;
III – arte dramática;
IV – cinema;
V – biblioteconomia;
VI – documentação;
VII – relações públicas.[25]

Ainda dentro desse artigo, num parágrafo único, está indicado que, por deliberação do Conselho Universitário, outros cursos compreendidos no âmbito das comunicações culturais poderão também ser incluídos nessa nova instituição.

---

[23] NATEL, Laudo; NETO, Delfim; SILVA, Luiz Antonio da Gama e. Decreto nº 46419, de 16 de junho de 1966: Cria na Universidade de São Paulo, A Escola de Comunicações Culturais e dá outras providências. * Versão integral deste decreto no Anexo 2.12, p. 91.
[24] Idem.
[25] Ibidem.

O decreto é bastante sucinto e genérico na definição das finalidades da escola que está sendo criada – apenas duas. Chama atenção, no entanto, o fato de estar definido, como seu primeiro objetivo, formar pessoas para o "exercício das profissões técnico-artísticas e de magistério no campo das comunicações culturais". Diferente do Decreto que criou a USP, em 1934, onde a formação profissional é apenas a terceira de suas quatro finalidades – o que gerou desde o início uma forte tensão com as tradicionais escolas de formação pragmática – essa prioridade dada ao aspecto da formação profissional indica já, em 1966, a supremacia da visão de universidade profissionalizante, baseada no modelo americano de tendência prática e utilitária, que seria definitivamente instaurada, a partir de 1970, com a reforma universitária.

O decreto utiliza conceitos que ele não esclarece como "profissões técnico-artísticas e de magistério" e, o principal, o tal campo das "comunicações culturais". Também não define o que entende por "a cultura e a pesquisa", cuja promoção, incentivo e divulgação consistem em sua segunda e última finalidade.

A relação de cursos que vem a seguir, no próximo artigo do decreto, parece querer esclarecer estas questões, mas apenas coloca mais dúvidas: dos sete cursos relacionados, as profissões "técnicas" seriam jornalismo, rádio e televisão, biblioteconomia, documentação e relações públicas? As profissões "artísticas" seriam arte dramática e cinema? Ou todas seriam entendidas como de natureza técnica e artística? Seria todo este conjunto o campo das "comunicações culturais"?

Sem esclarecer nenhuma dessas questões, o decreto segue, definindo em seu quarto artigo:

> Fica a Universidade de São Paulo autorizada a incorporar a Escola de Arte Dramática de São Paulo, na forma e condições que venham a ser estabelecidas pelo Conselho Universitário. [26]

O artigo 5º cria a função gratificada para o cargo de Diretor, no valor de Cr$ 36.000,00 (trinta e seis mil cruzeiros) mensais e o artigo 6º determina um crédito especial de Cr$ 500.000.000,00 (quinhentos milhões de cruzeiros), com recursos do "superávit" de exercícios anteriores da Universidade, para as despesas com instalação

[26] Lenta e demorada, esta incorporação só ocorreu de fato, mais de dois anos depois, através de escritura pública firmada em 16 de outubro de 1968.

e funcionamento da nova Escola. O artigo 7º diz que o decreto entra em vigor na data de sua publicação e o 8º revoga as disposições em contrário.

O decreto foi assinado, no Palácio dos Bandeirantes, pelo governador do Estado, Laudo Natel, pelo Secretário Estadual da Fazenda, Antonio Delfim Netto [27] e pelo reitor Luiz Antonio da Gama e Silva.

Com apenas oito artigos – na verdade seis, já que os dois últimos cumprem apenas formalidades legais –, trata-se de um decreto bastante sucinto e superficial. Parece mais um documento feito às pressas para atender a interesses específicos do que o resultado de um trabalho verdadeiramente sério, profundo e realizado com rigor por uma comissão composta por várias personalidades.

O decreto não define questões fundamentais, mas não deixa de definir, rapidamente, a gratificação para o cargo de direção. Quatro meses depois de publicado, tomou posse como primeiro diretor da Escola de Comunicações Culturais, em 13 de outubro de 1966, o professor de Língua e Literatura Espanhola da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Júlio Garcia Morejón.[28]

Em seu discurso de posse, ele disse:

> Quando há pouco mais de um ano, aceitei o convite do Magnífico Reitor para fazer parte da Comissão que elaborou os estudos preliminares da nova Escola de Comunicações Culturais (...) jamais suspeitei chegasse um dia a dirigi-la.[29]

A proximidade de seu discurso sobre a escola com as ideias do reitor Gama e Silva, sobretudo quando este assumiu, a partir de 1967, o Ministério da Justiça, sugere, no entanto, que, desde o primeiro momento, teria sido essa uma iniciativa criada especialmente para que ele a dirigisse. Tal sugestão torna-se mais próxima

---

[27] Delfim Netto era também professor catedrático de Teoria do Desenvolvimento Econômico da Faculdade de Ciências Econômicas e Administrativas da USP. Em 1966, assumiu a Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo. Em 1967, a convite do presidente Costa e Silva, assumiu o Ministério da Fazenda, iniciando um longo período de colaboração e participação nos governos militares.

[28] Professor catedrático de Língua e Literatura Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP e Diretor Técnico do Instituto de Cultura Hispânica de São Paulo.

[29] MOREJÓN, Julio. Discurso de posse do PROF. DR. JULIO GARCÍA MOREJÓN na Direção da Escola de Comunicações Culturais. Outubro, 13, 1966. São Paulo: Escola de Comunicações Culturais, 1967.p.1.

ainda quando ele se refere à figura da esposa do reitor, a quem, no mesmo discurso de posse, atribui papel fundamental na criação da Escola de Comunicações Culturais.

> Não posso concluir estas palavras sem prestar uma singela mas fervorosa homenagem a uma ilustre dama paulista, a excelentíssima senhora dona Eddy Mattos Pimenta da Gama e Silva, que contribuiu como ninguém para a criação desta Escola. Licenciada em Sociologia pela minha Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, compreendeu o que uma Escola como esta representará na Universidade de São Paulo, não só do ponto de vista da integração dos seus diferentes Institutos, mas também do ponto de vista do aperfeiçoamento e do avanço de nossa sociedade. E não mediu esforços para que tal obra chegasse ao ponto em que neste instante está chegando. [30]

Dois depoimentos relativos a um contato pessoal com esta personalidade – a esposa do reitor –, no momento em que ela se dedicava ao projeto de criação da Escola de Comunicações Culturais, referendam o traço acentuadamente pessoal dessa iniciativa.

O primeiro deles ocorreu num ambiente familiar. Eddy Mattos Pimenta, seu nome de solteira, era prima de Maria Helena, esposa de Milton Vargas, irmão de Maria Thereza Vargas, importante pesquisadora de teatro, formada em Crítica Teatral pela EAD de Alfredo Mesquita, onde também foi secretária e braço direito de seu diretor, entre os anos de 1958 e 1968.

Em entrevista para este trabalho, Maria Thereza contou sobre a jovem Eddy:

> Ela era uma moça de Itatiba, filha de um grande médico […] e ela fez filosofia. Conversava muito com o meu irmão que era engenheiro, mas gostava muito de filosofia e literatura. Lembro-me dele dizer quando ainda estava noivo: "tem uma prima da Maria Helena (minha cunhada), muito interessante, ela faz filosofia (…) Ele dizia: ela está escrevendo um livro." Um romance, uma coisa assim, mas dentro de uma certa ingenuidade. O interior ainda era muito precário em relação a essas coisas. [31]

Alguns anos mais tarde, num jantar familiar na casa do irmão de Maria Thereza Vargas, em São Paulo, quando este já estava casado com a prima da agora senhora Eddy da Gama e Silva, esposa do reitor da USP, aconteceu a seguinte cena, também contada por Maria Thereza.

---

[30] Idem. p. 6.

[31] VARGAS, Maria Thereza. Entrevista concedida a Abílio Tavares, em 24 de junho de 2011.

> A Eddy falou: "nós vamos fazer uma escola de artes na USP!". Então meu irmão falou: "evidentemente vai ter uma escola de teatro." (…) aí minha cunhada disse para a Eddy: "conversa com ela (Maria Thereza), porque ela trabalha na escola de teatro." [32]

O próximo passo, então, foi o contato de Eddy com Maria Thereza para falar sobre a EAD.

> Eu disse: não quer ir lá? E ela foi. O Doutor Alfredo mostrou a escola, eu mostrei as pastas dos alunos, o que se fazia. Aí ficou decidido que a EAD ia para a universidade já pronta, mas como escola técnica. [33]

Sobre este encontro, Alfredo Mesquita também deu seu depoimento, em entrevista na década de oitenta, para Armando Sérgio da Silva.

> No dia da visita, em vez do reitor, veio a senhora dele dizendo que queria propor a transferência da Escola para a Universidade. A justificativa que ela deu era que a Cidade Universitária não estava funcionando socialmente e que ela tinha um sonho que era a sua Escola de Comunicações Culturais. (Ela falava como se fosse a dona da tal Escola.) Bem, essa Escola deveria ser o centro social da USP, mas como levaria tempo, o plano era levar a EAD. Ela disse: "Na Escola, tudo já está funcionando e você vai ter liberdade para fazer espetáculo, exposições, cinema, etc. Tudo isso dará uma vida que a Cidade Universitária não tem. Se você topar a ideia, começamos imediatamente, você topa?" Daí eu disse: "Topo, topo a ideia". Depois disso ela sumiu. [34]

Consultada sobre essa impressão de Alfredo Mesquita de que, na postura de dona Eddy da Gama e Silva revelava-se um certo tom de "autoria" e de "propriedade" em relação à nova escola que estava sendo criada, Maria Thereza Vargas confirmou:

> Que ela se julgava dona, sim, porque foi ela quem teve a idéia (...) Eu fui a uma ou duas reuniões (na USP) em que ela já não tomava mais parte, quem falava era o Morejón que já era o diretor. Se ela conversava, era por trás. [35]

---

[32] Idem.
[33] Ibidem.
[34] MESQUITA, ALFREDO. Apud SILVA, Armando Sérgio da. *Uma Oficina de Atores: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: EDUSP, 1989. p. 212.
[35] VARGAS, Maria Thereza. Entrevista concedida a Abílio Tavares, em 24 de junho de 2011.

Chega a ser um tanto cômica, talvez ingênua (será?), ou irônica, a ideia da "primeira dama da universidade" de que uma escola como esta, que, entre outros cursos, iria juntar teatro, cinema, jornalismo, pudesse, em pleno regime militar pós 64, servir, na USP, como um ponto de encontro social, no sentido leve, festivo, de confraternização, para dar um "movimento", uma "vida" à cidade universitária que, naquela época, ainda era pouco habitada.

Ao referir-se à esposa do reitor, em seu discurso de posse, Julio Morejón ressaltou, com mérito, o fato de ela ter compreendido o papel que essa Escola representaria na USP, como integradora de seus diferentes institutos. Na verdade, essa ideia de "integração" parece adquirir, no discurso de Morejón, outros e contraditórios aspectos que serão abordados mais adiante.

Antes, é importante destacar a observação de Alfredo Mesquita de que a esposa do reitor "sumiu", depois do primeiro encontro com ele. Alfredo deu essa declaração numa entrevista para Armando Sérgio da Silva, em 1986. Os primeiros documentos relativos ao processo de criação da Escola de Comunicações Culturais, à qual seria anexada a EAD, datam de março de 1965. Há, portanto, vinte e um anos de distância entre os acontecimentos narrados e o seu relato feito por Alfredo Mesquita. Nesse tempo, especialmente entre 1965 e 1968, ocorreram fatos muito importantes e muito marcantes, sobretudo para ele, que levaram a seu desligamento definitivo da escola que criou e da universidade. É possível, então, que, passados tantos anos, sua memória estivesse ainda contaminada por um desejo de esquecimento, como uma daquelas experiências desagradáveis do passado que tentamos apagar.

Em suas palavras, Alfredo Mesquita parece querer dizer que tudo aconteceu muito ao acaso, como se ele não tivesse tido nenhuma participação nesse processo. Não é o que a documentação existente sobre o período revela. E essa revelação não serve para diminuir ou desmerecer a atuação de Alfredo Mesquita no período e nas circunstâncias. Pelo contrário. O que os documentos encontrados revelam é que sua participação no projeto de criação da Escola de Comunicações Culturais é maior do que, talvez, ele gostaria de admitir, estando, inclusive, por diversas vezes em várias discussões sobre essa iniciativa, ao lado da esposa do reitor, depois do primeiro encontro na EAD ao qual se referia no depoimento citado. Mas, mais importante do que isso, é o trabalho que ele desenvolveu para a criação de um curso de teatro, de nível superior, na universidade, na escola nova que estava nascendo, além de sua muito conhecida atuação na EAD.

Ao se desligar, tanto da EAD quanto da Escola de Comunicações Culturais, em 1968, Alfredo achava que tudo estava errado nessa escola recém-criada. É possível que esta sensação o acompanhasse desde o início do processo, em 1965, pois a recomposição de suas etapas pode esclarecer um tanto da sensação de estranho vazio no decreto de criação dessa escola, em 1966, ao mesmo tempo em que os discursos das principais personalidades ligadas a ela revelam determinados conteúdos que podem esclarecer intenções não reveladas em seu ato formal de criação. Falam os documentos.

Toda a tramitação oficial relativa à criação da nova escola, até a publicação do edital de 16 de junho de 1966, está contida no Processo RUSP (Reitoria da USP) de número 8185/65 [36], do ano de 1965, cujo assunto, descrito em sua capa é:

> Sobre designação de uma comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais – escola. [37]

O documento que abre o processo é um memorando, datado de 19 de março de 1965, com assinatura do próprio reitor Luís Antônio da Gama e Silva, endereçado ao Diretor Geral do Departamento de Administração, com instruções para que fosse aberto o processo e para que fosse elaborada uma portaria, cuja minuta segue junto com o memorando, sobre a instituição de uma comissão especial para estudar o assunto e sobre ele apresentar propostas. [38]

A minuta da portaria, também assinada pelo reitor, apresenta quatro considerações que a fundamentam. Destaca-se aqui a segunda, por se tratar da mais explícita em relação aos objetivos que se pretende atingir com a criação da nova escola.

> Considerando que o desenvolvimento da vida contemporânea e sua complexidade no campo das artes e técnicas das formas de comunicações culturais não mais permitem improvisações ou autodidatismo, impondo a criação de meios e processos que promovam, incentivem e divulguem métodos e técnicas para aqueles fins, despertando e aproveitando

[36] O número atual desse processo é 65.1.8185.1.4, provavelmente decorrente de procedimentos relativos à sua informatização.
[37] Anexo 2.6. p.53.
[38] Memorando e Minuta de Portaria: Anexos 2.1.2 e 2.1.3.

> vocações, aprimorando conhecimento e tornando o homem mais apto às profissões. [39]

Certamente, a "improvisação" e o "autodidatismo" haveriam de representar, naquele momento, um significativo perigo para este reitor e para o regime que, mesmo dentro ainda da universidade, ele já representava. Ao opor a essas duas categorias de liberdade, o rigor do "método" e da "técnica", ele já antecipava, nesse documento de 1965, o acentuado desejo de exercer controle sobre as formas de expressão e comunicação, cuja maior realização ele atingirá, três anos depois, já em âmbito federal, com sua própria elaboração, no Ministério da Justiça, do AI-5, em 1968.

A comissão para estudar e propor a nova escola foi nomeada na minuta da portaria que também foi publicada em 19 de março de 1965, mesma data do memorando que pedia a abertura do processo e a elaboração da portaria, numa tramitação incomum para as rotinas burocráticas, especialmente numa época em que não se contava com os recursos da informática. Nesse contexto, tal velocidade indica urgência, prioridade.

A comissão foi composta

> (...) pelos professores Tharcisio Damy de Souza Santos, da Escola Politécnica, Moacyr Amaral dos Santos, da Faculdade de Direito, Julio Morejón, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, senhora Maria Luisa Monteiro da Cunha, da Biblioteca Central, e senhores Rone Amorin, da Divisão de Difusão Cultural, Guelfo Oscar Campiglia, do Serviço de Documentação, Alfredo Mesquita, da Escola de Arte Dramática de São Paulo, Cícero Cristiano de Souza, da Escola de Sociologia e Política, Enéas Machado de Assis, da Associação das Emissoras de Rádio e Televisão de São Paulo e Manoel dos Reis Araujo, do Sindicato de Jornalistas do Estado de São Paulo. [40]

É sabido na universidade que um dos segredos para a criação e aprovação "satisfatórias" de um determinado projeto está na composição da comissão

---

[39] SILVA, Luís Antonio da Gama e. Processo RUSP 65. 1. 8185. 1. 4. Sobre a designação de uma comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais – escola. São Paulo, USP, 1965, p.3. Versão integral do documento no anexo 2.5, p. 49.

[40] SILVA, Luís Antonio da Gama e. Portaria GR 148, de 19 de março de 1965. In: Processo RUSP 65. 1. 8185. 1. 4. Sobre a designação de uma comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais – escola. São Paulo: USP, 196. p. 4. V.I.D. Anexo 2.5, p. 49.

encarregada de prepará-lo. Para isso, é fundamental a identificação de seus membros com a administração que a institui. Parece ser esse o caso dos três professores que abriam a lista de nomeações.

Tharcisio Damy, catedrático de Metalurgia dos Metais Não-Ferrosos, era, nessa época, diretor da Escola Politécnica (gestão, em dois mandatos consecutivos, de 1962 a 1968). A participação do diretor de uma unidade tão tradicional e tão importante politicamente como a Politécnica numa comissão como essa, que trata de assuntos tão diversos de sua área, especialmente num período em que sua unidade ainda estava em período de transferência para a cidade universitária, indica, certamente, sua proximidade com o projeto de Gama e Silva.

Moacyr Amaral dos Santos, além de pertencer à mesma unidade de origem do reitor, Faculdade de Direito, tem em comum com este o fato de também vir a integrar, dois anos depois, o governo de Costa e Silva, assumindo, em 1967, por nomeação do presidente militar, a função de Ministro do Supremo Tribunal Federal.

Tharcisio Damy e Moacyr Amaral também eram dois dos onze integrantes das comissões de Ensino e Pesquisa, de Legislação e de Orçamento e Patrimônio, que, oito meses depois, em novembro de 1965, iriam aprovar, em análise preliminar, o projeto apresentado por essa comissão, encaminhando-o para votação no Conselho Universitário, onde Tharcisio Damy também tinha importante atuação, pela unidade que representava.

Julio Garcia Morejón é um caso especial de afinidade com a reitoria e seu dirigente. Na página 29 do processo já citado, encontra-se um ofício desse professor catedrático, dirigido ao reitor, datado de alguns dias após sua nomeação para a comissão.

> Muito me honra essa nomeação e, desde já, tomo a liberdade de comunicar a Vossa Magnificência que tudo farei, dentro de minhas possibilidades e com todo o meu entusiasmo, para continuar a merecer a confiança de Vossa Magnificência, integrando-me na obra intelectual e universitária em que está empenhado. [41]

[41] MOREJÓN, Julio García. Processo RUSP 65. 1. 8185. 1. 4. Sobre a designação de uma comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais – escola. São Paulo: USP, 1965. p. 29. V.I.D. Anexo 2.7 p. 57.

Dos dez integrantes nomeados, Morejón é o único a enviar um documento como esse para o reitor, onde declara-se um fiel parceiro de suas diretrizes, estabelecendo com este, praticamente, uma firme aliança.

Com esses três professores que encabeçam a lista de nomeações e mais duas outras pessoas ligadas a serviços da administração Central – Rone Amorin, da Difusão Cultural, e Guelfo Oscar Campiglia, do Serviço de Documentação –, tinha-se metade da comissão ligada diretamente ao reitor.

Embora também ligada à administração, pelo fato de ocupar o cargo de diretora da Biblioteca Central, Maria Luisa Monteiro da Cunha parece encabeçar a lista dos cinco outros integrantes cujas áreas de atuação ou trajetória pessoal têm relação mais próxima com os objetivos da comissão. Além de diretora da Biblioteca, Maria Luisa também era professora de Catalogação da Escola de Biblioteconomia anexa à Escola de Sociologia e Política, presidente da Comissão Brasileira de Catalogação e personalidade de grande importância e expressão em sua área [42].

Cícero Cristiano de Souza, na época professor da Escola de Sociologia e Política, havia sido um dos criadores, junto com Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado, do Clube de Cinema de São Paulo, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, em 1940. [43]

Além de representante da Associação das Emissoras de Rádio e Televisão de São Paulo, o radialista Enéas Machado de Assis era o criador do Código Brasileiro de Radiodifusão. Sobre Manoel dos Reis Araujo, não foi encontrada nenhuma outra referência, além de sua relação com o Sindicato de Jornalistas do Estado de São Paulo, constante na própria portaria.

A indicação e o convite para a participação de Alfredo Mesquita nessa comissão deve ter surgido, provavelmente, a partir da visita da esposa do reitor à EAD. Embora tenha partido de Eddy da Gama e Silva a iniciativa de criação da nova escola, seu nome não estava presente na comissão, nomeada por seu marido para estudar e propor esta criação. Não no primeiro momento, ao menos.

Em 28 de abril de 1965, realizou-se a seção de instalação da comissão. Na ocasião, além do reitor, discursou, em nome de todos os membros que tomavam

---

[42] Além de várias escolas no Estado, Maria Luisa dá nome hoje à biblioteca da Escola de Comunicações e Artes.

[43] O Clube de Cinema teve vida curta, sendo logo fechado pelo DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, a censura do Estado Novo.

posse naquela data, o Prof. Tharcisio Damy de Souza Santos. Embora nenhum documento tenha registrado sua presença, é praticamente certo que a cerimônia contasse também com a participação informal da esposa do reitor, a quem o diretor da Escola Politécnica se refere, em seu discurso, nos seguintes termos:

> Peço licença para ressaltar também o papel de relevo, de desvelado carinho para com a ideia do novo instituto de ensino, que com a capacidade de sua cultura e com o brilho de sua personalidade teve a Senhora D. Eddy de Mattos Pimenta da Gama e Silva. [44]

Num ofício endereçado a essa senhora, com data de 25 de maio daquele ano, o Vice-Reitor, Mário Guimarães Ferri, comunicava-lhe que na primeira reunião realizada por aquela comissão que, por proposta de Julio Garcia Morejón foi aprovado, unanimemente, um voto de agradecimento pela

> (...) valiosíssima cooperação que V.Excia. prestou aos trabalhos preliminares para instalação da referida comissão. Reconhecendo essa valiosa colaboração, resolveu ainda, a Comissão, por proposta daquele professor e unanimamente aprovada, indicá-la para integrar a referida Comissão, a fim de que seus trabalhos possam ser não só abrilhantados por sua presença como desenvolvidos de forma mais efetiva, deliberação aquela que mereceu inteira aprovação desta Reitoria. [45]

Alguns detalhes a serem observados. É Morejón, novamente ele, quem propõe o convite para a participação de Eddy da Gama e Silva na comissão. Quem a convida não é o reitor, embora o ofício diga que tal deliberação mereça toda a aprovação da Reitoria, mas sim o seu vice, Mário Guimarães Ferri. Realizava-se ali todo um jogo de cena, para colocar a esposa do reitor, oficialmente, no lugar onde já estava e onde essas personalidades acreditavam que ela deveria estar definitivamente, ou seja, à frente da criação da nova escola.

Não há, no processo já citado, registro da reunião mencionada por Mário Guimarães Ferri, em que teriam sido aprovadas as duas propostas de Morejón, ao

---

[44] SANTOS, Tharcisio Damy de Souza. Discurso proferido durante seção de instalação de Comissão Especial. In:Processo RUSP 65. 1. 8185. 1. 4. Sobre a designação de uma comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais – escola. São Paulo: USP, 1965. p.35.

[45] FERRI, Mário Guimarães. Processo Ofício GR/224. In: RUSP 65. 1. 8185. 1. 4. Sobre a designação de uma comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais – escola. São Paulo: USP, 1965. p.42. V.I.D. Anexo 2.9, p. 65.

contrário de outras reuniões da própria comissão, cujas atas encontram-se anexadas ao processo. Também não há registro da resposta de Eddy da Gama e Silva, mas é certo que ela não recusou o convite, pois na próxima reunião, realizada em 16 de junho de 1965, cuja ata encontra-se no processo, ela já estava presente de forma atuante.

Nessa reunião, há a referência à deliberação, feita em um encontro anterior, de que as plenárias da comissão seriam realizadas sempre nas primeiras e terceiras quartas-feiras de cada mês, ficando as segundas e quartas-feiras destinadas a reuniões de grupos especializados de discussão. A comissão entregou o resultado final de seu trabalho no fim do mês de outubro. Se esse planejamento foi cumprido, deveriam ter ocorrido cerca de dez reuniões plenárias. No processo citado, encontram-se o registro de apenas quatro destes encontros, realizados em 16 de junho, 18 de agosto, 04 de outubro e 21 de outubro de 1965.[46]

Na reunião do dia 16 de junho, presidida por Julio Garcia Morejón, é feita uma distribuição de áreas entre os membros da comissão, tornando-se, cada um, responsável pela elaboração e apresentação de seus respectivos regulamentos e currículos. Essa distribuição foi realizada da seguinte maneira:

Rádio e Televisão: Enéas Machado de Assis.
Documentação e Trabalhos Conexos: Guelfo Oscar Campiglia.
Cinema: Cícero Cristiano de Souza
Biblioteca: Maria Luiza Monteiro da Cunha[47]
Relações Públicas: Rone Amorim
Teatro: Alfredo Mesquita[48]
Jornalismo: Julio Garcia Morejón, Eddy de Mattos Pimenta da Gama e Silva, Manoel Reis Araujo.[49]
Parte Jurídica: Moacyr Amaral Santos
Tecnologia e supervisão dos trabalhos: Tharcisio Tamy de Souza Santos

Uma das questões mencionadas numa dessas reuniões diz respeito ao nome que teria a Escola. Cada membro da comissão deveria apresentar suas sugestões. Não

[46] As atas integrais dessas quatro reuniões encontram-se no Anexo 2.10, p. 81.
[47] Maria Luiza Monteiro da Cunha convidou cinco bibliotecários paulistas de renome para colaborar na elaboração deste anteprojeto conforme ata da reunião do dia 18/08/65. Anexo 2.10.
[48] A versão integral do anteprojeto do Depto. de Teatro, elaborado por Alfredo Mesquita, encontra-se no Anexo 2.21, p. 145.
[49] Embora o curso de jornalismo fosse o único a contar com três membros em sua equipe de elaboração, quem assina o anteprojeto do curso é apenas Eddy da Gama e Silva conforme ata da reunião do dia 18/08/65 e primeira e segunda páginas deste documento. Anexos 2.10, p. 81 e 2.12. p. 91.

há registro desses debates nas atas encontradas, mas foram localizados, durante esta pesquisa, cinco documentos anteriores à definição deste nome em que aparece a palavra "artes". São eles:

> Minuta da Secção (sic) da comissão especial da **Escola de Arte e Comunicações Culturais**. 28/03/1965
>
> Ofício do reitor Gama e Silva para Juiz da Vara de Menores, Aldo de Assis Dias, onde se refere à criação de uma **Escola de Arte e Comunicações Culturais**. 07/05/1965.
>
> Capa e primeira página do Anteprojeto de regulamento do Depto. de Jornalismo do **Instituto das Artes das Comunicações Culturais**, elaborado por Eddy de Mattos Pimenta da Gama e Silva. 11/08/1965.
>
> Anteprojeto de Regimento do Depto. de Biblioteconomia e Documentação do **Instituto das Artes e Técnicas das Comunicações Culturais**, elaborado por Maria Luiza Monteiro da Cunha, Terezine Arantes Ferraz e outros. 04/10/1965.
>
> Primeira página do anteprojeto de regulamento do Departamento de Teatro da **Faculdade de Artes da Comunicação e Serviços Públicos**, elaborado por Alfredo Mesquita. S/ data. [50]

A questão do nome definitivo da escola seria definida apenas num documento intitulado *Exposição de Motivos*, encaminhado como resultado final do trabalho da comissão, submetido à aprovação do Conselho Universitário em 21 de novembro daquele ano. Antes disso, em reunião realizada em 04 de outubro, ficou assim definida a redação desse documento:

O Dr. Rone Amorim, referindo-se a incansável colaboração de Da. Eddy de Mattos Pimenta da Gama e Silva propõe e é aprovado que, juntamente com o Prof.

[50] Anexo 2.11, p. 85. Nesse anexo está incluída apenas a primeira página do anteprojeto de Alfredo Mesquita para o Depto. de Teatro para mostrar o nome da future escola que talvez tenha sido proposto por ele. A versão integral desse anteprojeto encontra-se no Anexo 2.21, p. 145.

Morejón, seja encarregada de redigir a exposição de motivos onde serão explicadas as atividades de cada curso. [51]

Em 16 de novembro de 1965, o reitor Gama e Silva encaminhou para o Conselho Universitário o projeto de Criação da escola, já tratada com o nome de Escola de Comunicações Culturais. [52]

O projeto, assinado por todos os membros da comissão, apresenta em sua abertura uma longa exposição de motivos, em que a questão do nome é assim justificada:

> Quando a Comissão decidiu que o nome da Escola que se dedicasse ao ensino do jornalismo, rádio e televisão, teatro, cinema, biblioteconomia, documentação e relações públicas fosse o das "Comunicações Culturais", seguiu o espírito etimológico da própria palavra; constituir-se-ia de um conjunto de cursos que teria um objetivo comum: formar pessoas habilitadas para o exercício das profissões decorrentes dos diferentes meios das comunicações culturais. (...) Admitiu-se também, já nas primeiras reuniões dos membros que integram a Comissão designada pela Portaria n. 148/65, que usar as expressões "ciências" e "artes" seria redundante, visto que tais palavras não constituem, com todo acerto, o nome de outras Faculdades, como a de Direito, Medicina, Agricultura etc. De outro lado, quando se levantou a proposição de –"Escola das Artes e Técnicas das Comunicações Culturais" foi ela imediatamente abandonada, pela caracterização, em nossos dias, da profissão de jornalismo como liberal. [53]

Refletindo a dificuldade de localizar a questão da arte no contexto da universidade, o principal tema de discussão na reunião do Conselho Universitário foi justamente a pertinência da inclusão, na nova escola que se estava criando, das áreas de teatro e cinema. Confundindo o curso de Arte Dramática, que estava sendo criado,

---

[51] Ata da Comissão Especial Criada pela Portaria GR n 148 da Sessão de 04 de outubro de 1965. Anexo 2.10, p. 81. Um fato curioso ocorrido também na mesma reunião é o envio de uma Carta do ator Carlos Zara em papel timbrado da TV Excelsior, justificando sua ausência neste compromisso, onde estaria substituindo o representante da Associação das Emissoras de Rádio e Televisão de São Paulo, conforme Anexo 2.11, p. 85.

[52] Anexo 2.13, p. 95.

[53] A COMISSÃO. Exposição de Motivos. In: Processo RUSP 65. 1. 8185. 1. 4. Sobre a designação de uma comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais – escola. São Paulo, USP, 1965, p.111. A versão integral deste documento,encontra-se no Anexo 2.14, p. 113.

em nível superior, e a anexação da Escola de Arte Dramática, de nível médio, os conselheiros concluíram que sua instalação poderia ocorrer de forma provisória na Escola de Comunicações Culturais, mas que seu local definitivo deveria ser um futuro Instituto de Artes que, embora mencionado como já previsto nos estatutos, nunca chegou a ser criado. A discussão entre os conselheiros e a sequência de suas falas, descrita na ata dessa reunião, poderia render, nas mãos de um dramaturgo de talento, uma boa cena teatral, de natureza acentuadamente cômica.

> Submetido o assunto à discussão pede a palavra o Cons. Erasmo Garcia Mendes para dizer que acha louvável a inclusão no projeto do curso de Arte Dramática, mas, a seu ver, ele melhor estaria colocado dentro do Instituto de Artes, já criado nos Estatutos. Assim apresentará emenda para que o Curso de Arte Dramática seja ministrado provisoriamente na Escola de Comunicações Culturais devendo ser estruturado, no futuro, como parte integrante do Instituto de Artes. O Cons. Euripedes Simões de Paula concorda com manifestação do Cons. Erasmo Garcia Mendes e ajunta que o mesmo poderá dizer em relação ao Curso de Cinema, que melhor colocado estaria junto ao Instituto de Artes. O Cons. Wanderley Nogueira da Silva, de sua vez, afirma que na reunião conjunta das Comissões Permanentes já havia opinado contra a inclusão de Arte Dramática na Escola de Comunicações Culturais, por entender que ela melhor se situaria no Instituto de Artes. Aliás, o Conselho também deve dar sua atenção para os cursos de Música e Pintura, lacuna há muito sentida na Universidade. O Cons. Aroldo Azevedo diz que o Conselho poderia estabelecer desde logo que a Escola de Arte Dramática seria incluída, no futuro, no Instituto de Artes. O Cons. Orlando Marques de Paiva sugere a designação de uma comissão especial para estudar a instalação do próprio instituto de artes (...) O Cons. Erasmo Garcia Mendes propõe o seguinte: " A Escola de Arte Dramática ficará a título provisório na Escola de Comunicações Culturais. Tão logo se instale o Instituto de Artes ela passará imediatamente a integrá-lo, como seu Departamento de Arte Dramática". Em votação o Conselho delibera aprovar essa proposta como recomendação para ser apreciada futuramente [54]

Antes de passar pelo Conselho Universitário, o projeto de criação da Escola de Comunicações Culturais havia recebido parecer favorável, sem prejuízo de emendas, das Comissões Permanentes de Ensino e Pesquisa, de Legislação e de

[54] Cópia de um trecho da ata da 567 sessão do Conselho Universitário realizada no dia 21/11/65. In: Processo RUSP 65. 1. 8185. 1. 4. Sobre a designação de uma comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais – escola. São Paulo, USP, 1965, p.132. Anexo 2.16.p. Um rascunho manuscrito da proposta de emenda do conselheiro Erasmo Mendes, sobre a Escola de Arte Dramática, encontra-se reproduzido no Anexo 2.17, p. 127.

Orçamento e Patrimônio. Colocado em votação, esse parecer foi unanimemente aprovado.

Complementando o projeto elaborado pela comissão especial, foi apresentado, junto com a Exposição de Motivos, um Projeto de Decreto, com 13 artigos, bem mais amplo e detalhado do que a versão final, com oito artigos, publicada quando da real criação da escola, em junho de 1966. [55]

Aprovado no Conselho Universitário, o próximo passo para a aprovação do projeto seria sua submissão ao Conselho Estadual de Educação e, na sequência, a assinatura do decreto oficial pelo governador. Foi no momento desse encaminhamento que o consultor jurídico chefe da universidade na época, Fábio Prado, sugeriu a redução do decreto, cujo projeto já havia sido aprovado no conselho da universidade, delegando ao reitor a tarefa de determinar as definições de aspecto executivo.

> Seria de bom alvitre, para maior facilidade de exame pelo referido Conselho Estadual, que se preparasse um substitutivo que reunisse em texto único a matéria aprovada pelo Conselho Universitário. (...) Pedimos vênia para observar que seria a nosso ver dispensável se fazer por decreto a maior parte da peça aprovada pelo Colendo CO. Poucos de seus dispositivos dizem respeito a matéria da alçada do Governador do Estado. O restante seria da competência de Vossa Magnificência, como Autoridade Executiva da Universidade. [56]

Dessa forma, o processo que tinha sido iniciado com uma determinação do reitor constituindo uma comissão especial para propor e estudar a criação da nova escola recairia, ao final de suas tramitações, novamente em suas mãos, para a definição dos aspectos que tornariam real e dariam identidade ao projeto dessa escola.

Depois de algumas idas e vindas entre a USP e o Conselho Estadual de Educação, em que há uma discussão sobre competências que, pelo tom de algumas respostas e questionamentos, parece ter deixado bastante irritado o reitor da universidade, esse projeto de criação chegou ao governador do Estado, Laudo Natel, acompanhado de um ofício de três páginas de Gama e Silva onde ele expressa, com veemência, seus argumentos para a criação da escola. Num determinado momento desse documento, ele diz:

---

[55] Versão integral deste projeto de decreto no Anexo 2.15, p. 117.

[56] PRADO, Fabio. Parecer. In: Processo RUSP 65. 1. 8185. 1. 4. Sobre a designação de uma comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais – escola. São Paulo, USP, 1965, p.137. Reprodução integral desse parecer no Anexo 2.18, p. 131.

> Seria fastidioso, Senhor Governador, prosseguir na enumeração de outras razões que estão a recomendar a atuação da Universidade nesses setores. Um só seria suficiente para determiná-la, isto é, o da formação democrática, e num ambiente de liberdade da cultura, dos que irão exercitar-se nas lidas do jornalismo, do teatro, da televisão, do cinema, da biblioteconomia, da documentação e das relações públicas. Sofrem estes meios de comunicações, e consequentemente os que neles são "treinados", do impacto e interesses político-partidários e empresariais. Deve a Universidade, pois, abrir amplas perspectivas de desenvolvimento a esses estudos, a fim de dar-lhes, dentro de métodos científicos, a sua exata posição nas ciências e nas artes. [57]

Se restasse alguma dúvida sobre a existência de um acentuado grau de perversidade na elaboração do pensamento de uma personalidade como Gama e Silva, bastaria contrapor suas palavras acima a algumas palavras e expressões utilizadas por ele no Ato Institucional número 5, como "cessação de privilégio", "suspensão do direito", "proibição de atividades ou manifestação", "liberdade vigiada", "proibição de frequentar"

Na mesma data em que recebeu o veemente ofício de Gama e Silva, 16 de junho de 1966, o Governador Laudo Natel assinou o decreto de criação da Escola de Comunicações Culturais, juntamente com o secretário de estado da fazenda, Delfim Netto e o reitor da USP, na versão sucinta desse documento já abordada no início da narrativa sobre o processo de criação dessa escola.

Das dez personalidades que participaram da comissão especial, apenas quatro tiveram alguma relação direta com a escola após a publicação de seu decreto de criação: Julio Morejón, como seu primeiro diretor; Alfredo Mesquita, que havia participado de quase todas as reuniões da comissão e que assumiu a direção do Departamento de Arte Dramática, ao mesmo tempo em que permanecia na direção da EAD, que ainda seria anexada, Maria Luisa Monteiro da Cunha, na direção do Departamento de Biblioteconomia e Documentação, e Moacyr Amaral dos Santos,

[57] SILVA, Luís Antonio de Gama e. *Ofício para o Governador Laudo Natel, de 16/06/*1966 (não foi possível identificar o número do ofício em razão do estado do documento). In: Processo RUSP 65. 1. 8185. 1. 4. *Sobre a designação de uma comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais – escola*. São Paulo, USP, 1965, p.158. V.I.D. no anexo 2.19.

que integrou o Conselho Técnico Administrativo da Escola, em 1966 e princípios de 1967, antes de passar ao governo federal.

Em março de 1967, quando de fato iriam se iniciar as atividades da Escola com o ingresso das primeiras turmas em seus diversos cursos, o reitor Gama e Silva foi nomeado Ministro da Justiça[58] pelo presidente Costa e Silva, mudando-se de cidade e, com ele, sua esposa, que a partir desse momento afastou-se, pelo menos aparentemente, do processo de instalação e funcionamento da Escola.

No entanto, o pensamento de Gama e Silva, ardoroso partidário do golpe de 64, estava impresso no projeto da Escola de Comunicações Culturais e seu porta-voz, evidentemente, seria seu primeiro diretor, Julio Morejón.

O desejo controlador dos meios de comunicação, a ser exercido pela universidade, manifestado pelo reitor em seu ofício para o governador do Estado, foi reafirmado por Morejón já em seu discurso de posse, em outubro de 1966, com Gama e Silva ainda na reitoria.

> A universidade deve intervir na atualidade e contribuir para o aperfeiçoamento dos sistemas que a improvisação e o pseudo-intelectualismo deformam – e a universidade até agora pecou por omissão – (...) O magnífico reitor e o nosso Conselho Universitário transformaram sabiamente em realidade a aspiração de uma sociedade que pretende ser cada vez mais culta. Todos nós temos consciência dos erros que, diariamente, se cometem no mundo, e em nosso jovem e querido país, em particular, por falta de sistematização, rigor, disciplina, seriedade e formação intelectual dos meios técnicos de comunicação, ou, melhor, dos homens que manejam estes instrumentos, **tão úteis quando bem empregados, tão perigosos quando mal compreendidos e usados**. [59]

Caberia então à universidade o papel de formar homens que pudessem empregar esses meios de comunicação de uma forma bastante "útil" e que não oferecesse "perigo".

> Por isso devem-se oferecer as coisas sem deformação, sem o toque escabroso, sem segundas intenções. Devemos aperfeiçoar nossos meios de comunicação, dando-lhes dimensões mais belas e universais, formando melhor a mente e a alma dos que um dia terão nas mãos esses

[58] Sua posse aconteceu em 15 de marco de 1967.

[59] MOREJÓN, Julio. Discurso de posse do PROF. DR. JULIO GARCÍA MOREJÓN na Direção da Escola de Comunicações Culturais. Outubro, 13, 1966. São Paulo, Escola de Comunicações Culturais, 1967. p.4. Grifo meu.

> meios tão poderosos de integração social que se chamam o jornal, o rádio, o cinema, a televisão, o teatro e as artes em geral, entre outros. [60]

Em sua tese de doutorado, intitulada *ECA: Retrato em Branco e Preto (cinema e música),* Maria Helena Pires Martins analisa a criação da então Escola de Comunicações Culturais naquele período.

> Brasil pós 64. Uma ditadura militar de direita no poder. Um plano político, econômico a ser viabilizado. Uma cultura nacionalista de esquerda a ser silenciada. Uma ordem imposta: um só povo, um só país, uma só nação. Momento mais do que oportuno para se criar uma instituição ligada ao governo do estado que, por sua vez, por não ser mais preenchido pelo voto direto, estava atrelado ao governo federal e aos seus desígnios. Assim "os setores definidos das comunicações até o presente: jornalismo, rádio e tv, cinema, teatro, biblioteconomia, documentação e relações públicas" passam a ter um projeto organizador tutelado pela Universidade. (...) Um projeto autoritário dentro de um sistema político autoritário, que continua a se voltar para a formação de uma elite dirigente/ controladora/ formadora do pensamento das massas, agora através dos meios de comunicação que por sua vez se encaixam dentro de um projeto de Brasil muito específico.[61]

Entretanto, todo projeto – ideológico ou não – quando colocado em prática, sofre adequações e, nesse caso, felizmente, foi o que aconteceu quando se iniciaram as primeiras providências concretas para a instalação da escola com vistas ao início de suas atividades em 1967.

Logo após sua posse na direção, a primeira medida tomada pelo diretor Morejón, entre novembro e dezembro de 1966, foi formar o quadro docente da escola, através de um concurso público de títulos. Esse fato permitiu uma primeira abertura no sentido de começar a se mudar o projeto inicial da Escola de Comunicações Culturais, ideologicamente ligado ao regime militar pós-64[62]. Vindos das mais diversas áreas, coube a estes professores organizar as questões do primeiro vestibular da escola, que se realizaria em março de 1967.

---

[60] Idem. p. 4.

[61] MARTINS, Maria Helena Pires. *ECA: Retrato em Branco e Preto (cinema e música).* São Paulo: ECA USP, 1987. pp. 20-21 e 24.

[62] Maria Helena Pires Martins, em sua tese citada, informa que os professores ingressaram na qualidade de Regime de Cátedra, no antigo regime, mas que esse concurso foi considerado, posteriormente, como sendo interno, sem validade para efetivação na carreira docente do ensino público.

A primeira grade curricular de todo o curso havia sido feita pela comissão nomeada pelo reitor para estruturar a escola. Caberia aos professores contratados então, experimentando-a no primeiro ano, repensá-la posteriormente, adaptando-a à realidade brasileira para fugir aos padrões estrangeiros.

Nos dias 3, 4 e 5 de março de 1967, 1247 candidatos prestaram vestibular para disputar as 300 vagas para os sete cursos oferecidos pela escola recém criada. Inicialmente eram 200 vagas, mas, em função da grande procura, foram abertas, em seguida, 100 vagas excedentes, ingressando assim, no primeiro ano da Escola de Comunicações Culturais, 300 alunos.

A maioria desses alunos, nesse primeiro ano, tinha uma peculiaridade em relação às outras turmas que ingressariam nos anos seguintes e também aos outros alunos da USP, na época. Eram mais velhos e já tinham cursado, ou ainda estavam cursando outras faculdades. Em alguns cursos, havia o caso de alunos que já eram profissionais na própria área em que ingressavam como estudantes.

Uma escola nova, cursos novos, algumas carreiras que ainda nem eram reconhecidas profissionalmente e, acima de tudo, um campo, o das comunicações, que, naquele momento, nem alunos nem professores sabiam muito bem o que poderia ser.

> Os meios de comunicação de massa ainda não beneficiavam a maioria da população. O que se podia fazer dentro da área ainda era uma grande incógnita. Cada professor, com sua visão particular do campo das comunicações, procurou imprimir uma visão ainda bastante humanista à Escola. Isto, mais uma vez, permite escapar da intenção oficial com que a Escola foi criada, para trilhar um caminho de busca, dentro da perspectiva dos professores que lá trabalhavam. Nesse início, em que todos conviviam num espaço razoavelmente limitado, em que não havia catedráticos com suas equipes formadas, em que ninguém conhecia muito claramente esse objeto – a comunicação – os professores tinham um grande interesse em descobrir tudo o que pudessem sobre seu novo campo de trabalho e trocar informações: organizaram-se cursos internos em que colegas ensinavam o que sabiam sobre suas áreas, principalmente quando estas eram novas ou desconhecidas da maioria. [63]

No fim do primeiro ano, já se discutia uma reformulação do currículo que, para 1968, incorporou mudanças a partir das críticas e sugestões de alunos e professores.

---

[63] MARTINS, Maria Helena Pires. *ECA: Retrato em Branco e Preto (cinema e música).* São Paulo: ECA USP, 1987. p. 26.

Assim como a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, em 1934, a Escola de Comunicações Culturais, em 1966, também foi criada sem que se criasse, ao mesmo tempo, a estrutura física para o início de suas atividades, tendo ela de se adaptar a espaços já existentes na universidade. No começo, a nova escola funcionou com parte de suas atividades, as aulas, no prédio da antiga Reitoria e a secretaria no Barracão B-9, onde mais tarde funcionaria o curso de teatro.

Considerados competentes em suas respectivas áreas de atuação, uma vez que haviam sido contratados por meio de um concurso público, os professores não eram considerados, administrativamente, da mesma forma. Com a responsabilidade de emitir pareceres e deliberar sobre as questões que o diretor deveria encaminhar ao Conselho Universitário, o Conselho Técnico e Administrativo (CTA) da escola não era composto por seus professores, mas sim por membros do Conselho Universitário, designados pela reitoria. Isso fazia com que a escola ficasse, do ponto de vista administrativo, tutelada pela administração central. Embora alguns desses membros do CTA pudessem ser professores catedráticos de renome de outras unidades da USP, não eram da área de comunicações, nem da área de artes, desconhecendo seu universo e não conhecendo também os problemas vividos cotidianamente na escola. Mesmo assim, atribuía-se a eles o poder de deliberar sobre suas questões.

Em 1968, Julio Morejón deixou a direção da Escola, sendo substituído no cargo pelo professor catedrático da Faculdade de Medicina Veterinária, Antonio Guimaraes Ferri.[64]

Os alunos, sintonizados com seu tempo, partilhavam das grandes inquietações que envolviam aqueles turbulentos anos, na universidade, no país e no cenário internacional. Os acontecimentos de 1968 no mundo e, em especial, os episódios de maio na França repercutiram em toda a universidade. A Escola de Comunicações Culturais, uma unidade nova, criada em torno de bases indefinidas, tornava-se, naquele momento, um vasto campo para profundos questionamentos por parte dos alunos.

Pedindo uma reestruturação geral da escola, motivados por problemas com professores e pela falta de entrosamento entre as várias matérias e cursos, eles iniciaram um boicote às aulas em 5 de maio daquele ano. Realizadas as primeiras negociações, os professores assumiram o compromisso de estudarem uma proposta

[64] Ferri permaneceu no cargo até 1972. Somente em 1986, a escola viria a ter um diretor saído de seu quadro de professores: Walter Zanini.

de reestruturação apresentada pelos alunos. Diante desse acordo, as aulas foram retomadas alguns dias depois. A grande maioria dos professores, no entanto, não cumpriu esse compromisso, prosseguindo com suas aulas normais.

Mantida essa situação, em junho, os alunos invadiram o Barracão B9, onde se localizava a administração da escola e onde seria realizado o *Seminário Internacional sobre Pesquisa em Rádio e Televisão*, organizado pelo Departamento de Jornalismo, com apoio da Unesco e do Itamaraty e com a participação de grandes personalidades internacionais.

José Marques de Melo, diretor do Departamento de Jornalismo na época, e um dos organizadores desse seminário, contou recentemente, em entrevista para a Revista FAPESP, sobre esses eventos de 1968.

> Convidamos algumas personalidades para vir falar sobre a pesquisa em mídia, entre elas Edgar Morin, Roberto Rosselini e Andres Guevara. Só que esquecemos de fazer o *timming* com o movimento de maio de 1968. Quando essa turma chegou na ECA, os alunos não a deixaram entrar. Estavam em greve, ocupando o prédio da escola. A Unesco tinha investido muito, o Itamaraty também e ficamos naquele impasse. Mas Lupe Cotrim, que era muito querida entre os estudantes, decidiu ir se entender com eles. Argumentou que não se tratava de aula, que teriam a oportunidade de ouvir discursos alternativos e até poderiam montar uma agência de notícias. Então, a primeira experiência laboratorial da ECA foi a agência universitária de notícias. Os alunos faziam a cobertura do seminário e elaboravam um boletim diário que ia para a imprensa do Brasil inteiro. [65]

Sobre este fato, Maria Helena Pires Martins conta também que os alunos expuseram aos congressistas a realidade universitária brasileira, tendo recebido o seu apoio, e que, na sequência, alunos e professores decidiram, no início de julho, pela formação de uma comissão paritária que planejou cursos pilotos e outras atividades culturais. Com o período de férias, o movimento foi, aos poucos, se esvaziando e, em razão da ausência dos alunos, que praticamente não compareciam mais, os cursos pilotos não foram dados. Mesmo assim, a comissão paritária, encarada como apenas um paliativo para o momento da crise, conseguiu organizar, entre setembro e dezembro de 1968, alguns cursos experimentais a partir dos quais se poderia pensar uma grande reestruturação da escola para 1969. Essa comissão, para a qual haviam sido eleitos alguns professores que haviam votado contra ela, teve a participação dos

[65] MELO, José Marques de. *A prima pobre das ciências sociais.* Entrevista para Revista Fapesp. Número 201, 2012.

docentes também esvaziada a partir das férias de julho, deixando as reuniões seguintes de terem aspecto deliberativo. No documento escrito pelos alunos, *Atividades da Comissão Paritária,* definiam-se os objetivos da Escola de Comunicações Culturais.

> Preparar profissionalmente técnicos de informação em seus mais variados campos visando o direito do povo de ser bem informado e a possibilidade de, num esquema homogêneo e democrático da Universidade, atender às necessidades do país e particularmente do seu desenvolvimento. [66]

Uma vez mais, aparece aqui, agora por parte dos próprios alunos, a questão da formação profissional, já que, naquele documento, o objetivo da escola era o de formar *profissionalmente técnicos de informação.* A expectativa com relação ao mercado de trabalho, que, por sua vez, levava ao questionamento da formação que os alunos recebiam na escola, foi, segundo Maria Helena Martins, a grande questão que aflorou entre os alunos da Escola de Comunicações Culturais, durante o movimento de 1968, cristalizando, nessa unidade, a mesma grande insatisfação com o sistema, que se manifestava por todo o país, com diferentes matizes e em diversos grupos da sociedade, incluindo todo o movimento estudantil, naquele momento.

> Os alunos podiam perceber que, se a preocupação com a formação profissional preparadora para o exercício de funções remuneradas fora da escola é válida, não é lícito, por outro lado, esperar-se que a universidade tenha por função exclusivamente a formação de mão de obra técnica. O questionamento abrangeu os critérios de escolha e contratação do corpo docente porque os alunos se sentiam lesados por terem em seu currículo disciplinas similares às dadas na Faculdade de Filosofia, ministradas na Escola por professores de menor prestígio. Esta insatisfação se tornava mais aguda na medida em que, por não serem ainda especialistas em comunicações não podiam responder a inúmeras indagações dos alunos suscitadas pela leitura dos textos que começavam a aparecer sobre o assunto. O questionamento abrangeu ainda, o papel ornamental da Universidade como doadora de anéis de grau e sua inadequação à realidade brasileira. Os alunos exigiam que a Escola de Comunicações fosse uma força transformadora da realidade e cumprisse seu papel social (visão iluminista). Esta proposta, entretanto, esbarrava em outra advinda dos meios empresariais e do projeto original da Escola para os quais a questão da utilidade era traduzida em outros termos: instrumentar o aluno para servir às necessidades do sistema e aos interesses dominantes (visão pragmatista). Na ECC havia a sobreposição dessas duas correntes: alguns professores tendiam ao instrumentalismo e por isso eram criticados. Quando tendiam para formação da postura crítica, mas sem ter conhecimento suficiente sobre a realidade dos meios de comunicação no

[66] Apud: MARTINS, Maria Helena Pires. *ECA: Retrato em Branco e Preto (cinema e música).* São Paulo: ECA USP, 1987. p. 28.

> Brasil e sobre os projetos oficiais para esses meios (acabando numa prática humanista). [67]

Como no restante do país, toda essa possibilidade de debate e questionamento institucional foi brutalmente interrompida com o nefasto advento do AI-5, em dezembro de 68, cujo peso se fez sentir também na Escola de Comunicações Culturais, logo no início de 1969. De forma sumária, três de seus professores foram "aposentados", o que, na verdade, queria dizer *cassados*: Jean Claude Bernardet, do curso de cinema, e Jair Borin e Thomas Farkas, do curso de jornalismo.

> Deste ano em diante, até 1976, a Escola foi "visitada" inúmeras vezes, em caráter não oficial, por representantes dos quadros policiais. Às vezes levavam pessoas. Às vezes só documentos, outras ainda, o objetivo era só "dar uma olhada", ou seja, marcar a sua presença e lembrar a todos o terror da repressão política do governo Médici.[68]

O professor Jacó Guinsburg conta que, assim como outros colegas professores, teve, nesse período, algumas vezes, nas suas aulas no curso de teatro, a presença de um policial dentro da sala. Às vezes disfarçado como aluno ouvinte de outra faculdade, interessado em "conhecer um pouco de teatro", às vezes sem disfarce nenhum.

Nesse contexto, a reestruturação curricular, realizada em 1969, foi feita de forma híbrida, tentando contemplar as duas correntes que protagonizaram os debates de 68, mas sem o vigor e a grande participação estudantil do ano anterior, resultando numa organização tensa que tentava aliar a formação profissional à formação humanista.

Escola de Comunicações e Artes : 1970

1970 foi um ano de profundas mudanças na escola, deflagradas pela Reforma Universitária, pelo estabelecimento dos currículos mínimos para os cursos de

---

[67] MARTINS, Maria Helena Pires. *ECA: Retrato em Branco e Preto (cinema e música).* São Paulo: ECA USP, 1987. p. 28.
[68] Idem, p. 29.

comunicação social, determinado pelo Conselho Federal de Educação, pela mudança de espaço, criação de novos cursos e pela mudança de nome da escola.

Em termos de espaço, a escola passou a ocupar o prédio atrás da antiga Reitoria (onde está até hoje), que havia sido construído para abrigar o depósito e o arquivo da administração central da universidade. Na antiga reitoria ficaram os setores de Rádio e TV e o curso de teatro instalou-se no Pavilhão B9, junto com a EAD que, depois de um longo processo de anexação, só chegou à cidade universitária em julho de 1970.

Da Reforma Universitária, resultou uma nova divisão departamental, com a junção de cursos e departamentos e a criação de um curso básico para todas as habilitações profissionais. Os Departamentos de Teatro (Arte Dramática) e o de Cinema, Rádio e Televisão foram fundidos num só, transformando-se em DTCRTV (Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão). Foram criados também os departamentos de Jornalismo e Editoração, Relações Públicas, Publicidade e Propaganda, Biblioteconomia e Documentação, Artes Plásticas e Música. Todos esses eram responsáveis pela formação profissionalizante. O curso básico, também estabelecido pela Reforma Universitária, ficou a cargo do Departamento de Ciências e Técnicas da Comunicação.

Com a criação dos cursos de Artes Plásticas e Música (que começaram a funcionar no ano seguinte, 1971), somados aos cursos de teatro e cinema (até então tratados como comunicação), formou-se o conjunto das artes. Em 15 de janeiro de 1970, a portaria 1023 mudou o nome da unidade para Escola de Comunicações e Artes, ao mesmo tempo em que estabeleceu sua nova estrutura interna.

Nesse mesmo ano, entrou ainda em vigor a Resolução n.º 11/69 do Conselho Federal de Educação, com base no Parecer n.º 631/69, que instituiu o Curso de Comunicação Social no Brasil, estabelecendo seus currículos mínimos. Esse fato também gerou uma grande mudança interna na escola, que passou, obrigatoriamente, a cumprir as normas estabelecidas pelo CFE, não podendo mais gerar seu próprio currículo.

Em 1965, o CFE, havia definido, através do parecer 608/65, os currículos mínimos de habilitações teatrais, em nível superior, para os cursos de Direção Teatral, Cenografia e Professorado de Arte Dramática.

Somente em 1970 o curso de Teatro iria introduzir essas habilitações regulamentadas pelo CFE. Até então, desde 1967, o único curso oferecido na área de

teatro e que chegava agora no seu último ano, formando já sua primeira turma, era o de Dramaturgia e Crítica, para o qual não havia esse tipo de regulamentação estabelecida pelo CFE.[69]

O Conselho Federal de Educação também não definiu os currículos mínimos para a área de Artes, como fez com a de Comunicações. Com isso, o curso básico de artes ficou sem definição. Como sua organização ficou a cargo de um departamento onde não havia artistas – Ciências da Comunicação –,o resultado não poderia deixar de ser, uma vez mais, a concepção de uma área (artes) a partir dos parâmetros de outra (comunicação).

> De início, o básico do curso de Comunicações com todas suas habilitações e o do curso de Artes, que se iniciava nesse ano, com outras tantas habilitações era o mesmo porque se continuava a ver as Artes como meios de comunicação. Juntando-se a isto o fato de que como já foi dito, os professores não sabiam como orientar suas disciplinas particulares para o núcleo comum da comunicação e de desconhecerem a especificidade e necessidades de cada área profissional, o que se tinha na realidade, era um amontoado de disciplinas. O problema, no entanto, como fica evidenciado através do depoimento dos alunos, é que essas disciplinas não formavam um todo, nem entre si, nem com relação às disciplinas ministradas nos demais departamentos. Havia uma grande quantidade de retalhos que nunca eram costurados numa colcha. Assim, a formação "humanista" era dada sem, no entanto, saber-se para que nem por que, e o básico não preenchia sua função de base para estudos posteriores e, muito menos, de orientação profissional. [70]

Esse curso básico, que durava dois anos, era composto de quatro semestres: o primeiro, comum para Comunicações e Artes; segundo e terceiro, um básico de comunicações e um básico de artes; quarto, algumas disciplinas comuns entre esses dois grupos, mas já introduzindo algumas disciplinas específicas do curso escolhido.

Essa estrutura, desenvolvida ao longo do ano de 1970, começou de fato a funcionar em 1971, quando tiveram início as aulas dos cursos de Música e Artes Plásticas. [71]

Alunos da primeira turma do curso de teatro entrevistados para esse trabalho, todos destacaram a figura da Professora Lupe Cotrim e as duas disciplinas ministradas por ela – Fundamentos de Estética e Evolução dos Estilos Artísticos, no

---

[69] Tema que será desenvolvido no próximo item deste capítulo.
[70] MARTINS, Maria Helena Pires. *ECA: Retrato em Branco e Preto (cinema e música).* São Paulo: ECA USP, 1987. p. 31.
[71] A estrutura curricular de todos os cursos da ECA em 1971 encontra-se reproduzida no anexo 3.5 p. 255.

primeiro ano, e Pensamento Filosófico, no segundo – como as experiências mais marcantes dentre todas as disciplinas gerais cursadas fora do universo específico do teatro, quase todas ligadas ao campo das comunicações e de uma formação cultural geral.

No dia 1º de junho de 1971, numa cerimônia simples, realizada no Auditório da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, colaram grau os formandos da primeira turma (1967-1970) dos cursos de jornalismo, rádio e televisão, biblioteconomia, documentação, relações públicas, cinema e teatro, da Escola de Comunicações Culturais, renomeada Escola de Comunicações e Artes. No início daquele ano, cerca de cinco mil candidatos concorreram em seu concurso vestibular. Mas este já era outro tempo, outra turma, outra escola.

UM “DEPARTAMENTO”, UM “SETOR”: 1967 - 1970

Entre os anos de 1967 e 1970, período que corresponde à formação da primeira turma do curso de teatro, ele esteve, do ponto de vista administrativo, organizado, primeiramente, como um departamento, de 1967 a 1969. Nessa fase, teve dois nomes diferentes: Departamento de Arte Dramática, em 1967 e 1968, e Departamento de Teatro, em 1969. Em 1970, com a Reforma Universitária e a reestruturação interna da Escola de Comunicações Culturais (que nesse momento também mudou de nome para Escola de Comunicações e Artes), ele deixou de ser um departamento exclusivo de formação teatral para, juntando-se aos cursos de Cinema e Rádio e Televisão, transformar-se no Setor de Teatro do Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão – DTCRTV.

Os dois primeiros anos, 1967 e 1968, período em que tem o nome de Departamento de Arte Dramática, correspondem ao período em que o seu diretor era Alfredo Mesquita (que continuava a exercer o mesmo cargo de diretor na EAD). No Departamento de Arte Dramática funcionava um curso de nível superior (Dramaturgia e Crítica, vindo da EAD, onde era um curso técnico, mas agora oferecido em nível universitário na USP), no período da manhã, na Cidade Universitária, enquanto a EAD seguia como um curso técnico de formação de atores, no período da noite, ainda no prédio da Avenida Tiradentes, no bairro da Luz.

Período em que quase não há documentação, nesses dois anos, 1967 e 1968, o nome Arte Dramática aparece apenas três vezes no material localizado durante as pesquisas para este trabalho: primeiro, no decreto de criação da Escola de Comunicações Culturais, em 1966, onde nomeiam-se os cursos, mas não suas estruturas administrativas. Nesse documento, o curso é chamado de Arte Dramática. O segundo, no processo da administração da escola, ECC 100/67, que também leva o título de Curso de Arte Dramática[72] e, terceiro, na Revista de Comunicações Culturais, nº 1, relativa ao ano de 1967 (mas publicada em 1968), onde o nome de Alfredo Mesquita aparece como diretor do Departamento de Arte Dramática.

[72] Seu conteúdo será abordado no próximo item deste capítulo.

O terceiro ano, 1969, fase em que é chamado de Departamento de Teatro, é marcado pelo desligamento de Alfredo Mesquita deste Departamento e da EAD, sua substituição por Clovis Garcia nas duas funções e pelo início de um trabalho mais coletivo na condução das questões relativas ao próprio departamento e ao curso em geral, com realização periódica de reuniões e formação de comissões com a participação de professores e alunos para discussão de temas importantes, ligados tanto à parte acadêmica quanto aos problemas cotidianos da nova escola que estava se formando.

É a partir de 1969 que a história do curso começa a ter mais registro, com a guarda de documentação como atas de reuniões (ainda que manuscritas, cópias de ofícios (muitas vezes rascunhos), processos de estudos curriculares, etc.). Isso ocorre, em grande parte, graças ao perfil administrativo do Professor Clovis Garcia e seu grande empenho organizacional. Ele já era professor da EAD, desde 1964, mas no departamento de teatro ele ingressou somente em seu terceiro ano, 1969, atendendo à indicação de Alfredo Mesquita para substituí-lo, tanto num curso como no outro. Em toda a documentação que passa a existir a partir deste momento, o nome que aparece é o de Departamento de Teatro e não mais o de Departamento de Arte Dramática.

A terceira denominação, Setor de Teatro do Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão, é definida pela própria reestruturação da Escola, em 1970. Esse formato permanecerá até 1986, quando o curso volta a organizar-se, novamente, como um departamento autônomo, com o nome de Departamento de Artes Cênicas, formato que permanece até os dias de hoje.

DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA: 1967 e 1968

Alfredo Mesquita não é apenas o criador da Escola de Arte Dramática, que tantas contribuições trouxe para o teatro brasileiro, nos vinte anos em que esteve sob sua gestão, entre 1948 e 1968. Ele também é o criador, em 1966, do curso de teatro, com formação em nível superior, na Universidade de São Paulo. Essa realização, da qual poderiam orgulhar-se muitos profissionais que se dedicam ao teatro e à educação, parece, no entanto, ter tido, para ele, em momentos posteriores, pouco relevo em sua trajetória. Essa afirmação baseia-se no fato de existir muito pouca documentação sobre sua passagem por esse departamento, nos dois anos em que ele o

dirigiu, ao contrário de todo o período em que esteve à frente da EAD, fartamente registrado e documentado[73]. Baseia-se também no fato dele quase nunca fazer referência a essa criação e ao período nos depoimentos que prestou depois que se desligou da EAD e da universidade.

Já foi abordada, no item anterior, a diferença entre a sua narração sobre os tempos em que esteve ligado à universidade e o que mostram os documentos relativos a este período. Das quatro atas de reuniões, em 1965, da comissão especial instituída para pensar a criação da Escola de Comunicações Culturais, localizadas nesta pesquisa, Alfredo esteve presente em três, além da sessão de posse. Até o momento em que foi localizado o material que ele produziu no período da comissão, durante certo tempo, a ausência de documentação, associada a seu relato sobre o período, fazia parecer que esse período na universidade havia ocupado um espaço secundário em suas prioridades, todas concentradas então em encontrar uma alternativa de subsistência para a EAD.

Isso leva a crer que a criação desse curso de nível superior e desse departamento teria acontecido apenas em função da possibilidade de, junto com ela, viabilizar a anexação da EAD à universidade para salvar-lhe a existência, profundamente ameaçada por problemas financeiros na época. Essa crença, reforçada pelos depoimentos posteriores do próprio Alfredo, é corrente ainda nos dias de hoje, quando muito pouca referência ou relação se estabelece entre o Departamento e o nome de Alfredo Mesquita.

Num primeiro momento, a universidade não o atraiu. Uma possibilidade de transferir para ela a EAD já havia surgido antes, na gestão do reitor Ulhoa Cintra, que chegou a conversar com ele sobre isso, em 1961, tendo ele declinado o convite. Fato este é responsável por um estremecimento na sua relação com Décio de Almeida Prado, que acabou resultando no desligamento deste da EAD, em 1963. É o próprio Décio quem conta sobre essa primeira possibilidade.

> Eu achava que, em certo momento, a escola teria que passar para a Universidade porque ela funcionava numa base econômica muito precária. Por exemplo, nós professores ganhávamos quase nada... Eu achava, por isso, que o Alfredo devia passar a escola para a Universidade, tendo uma oportunidade, porque seria uma maneira de firmar a escola (...)

[73] Além do cuidado de Alfredo Mesquita, esse trabalho de registro e documentação da EAD no período entre 1948 e 1968 deve-se ao extraordinário trabalho de dois grandes secretários que essa escola teve: Geraldo Mateos e Maria Thereza Vargas.

> Se ele tivesse passado em 1961, ele teria passado em condições melhores (...) O Alfredo (...) era muito franco: conversando comigo ele dizia: 'Olha, eu não passo para a Universidade porque eu acho que a hora em que eu passar, eu perco o controle da escola. Era isso. E como de fato perdeu mais tarde. [74]

Já foi abordado, no capítulo anterior, o desejo de Alfredo Mesquita de construir uma "escola completa", o que o levou a criar, na própria EAD, no início dos anos sessenta, os cursos de cenografia e de dramaturgia e crítica, além do curso de formação de atores, que já existia desde o início da escola. Fazia parte dos seus planos também o curso de direção, pensado, por ele, em nível de pós-graduação. Mas tudo isso, a princípio, ainda dentro da estrutura da EAD, ou seja, dentro de uma estrutura da qual ele ainda teria o controle.

O que não se sabia ao certo até agora e o que os documentos encontrados nesta pesquisa comprovam é que Alfredo Mesquita tentou, sim, implantar dentro da universidade esse projeto, pensado originalmente para a EAD, viabilizando-o através de uma estrutura mista, em que uma parte seria realizada através da Escola de Arte Dramática e outra através do Departamento, ambos ligados, num primeiro momento, à Escola de Comunicações Culturais e, no projeto de Alfredo, interligados entre si.

Pode até ser que Alfredo Mesquita tenha se visto obrigado a aceitar a transferência para a universidade no início de 1965 como apenas uma possibilidade de salvar sua escola. Mas a verdade é que, dentro de poucos meses, ele já não conseguiria mais realizar seu grande sonho de construir uma "escola completa", somente com a EAD, se ela se mantivesse fora da universidade. A não ser que ela abrisse, por si mesma, uma formação também de nível superior.

Alfredo Mesquita tomou posse na comissão especial que iria estudar e propor a criação da Escola de Comunicações Culturais, em 28 de abril de 1965. Vinte e nove dias depois, em 27 de maio, foi publicada a Lei Federal 4641, que dispunha sobre os cursos de teatro e regulamentava suas categorias profissionais correspondentes.

Assinada pelo presidente da república, Castello Branco, e pelos ministros Flávio Suplicy de Lacerda, da Educação e Cultura, e Arnaldo Sussekind, do Trabalho e Previdência Social, a lei determinava:

---

[74] PRADO, Décio de Almeida. Apud FERNANDES, Nanci. EAD-USP: Uma Nova Etapa. In GARCIA, Silvana (org.) Lição de Palco EAD-USP: 1969 – 2009. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 28.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, faço saber que o
CONGRESSO NACIONAL decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Para todos os efeitos legais, são categorias definidas:

1. Diretor de Teatro.
2. Cenógrafo.
3.Professor de Arte Dramática.
4.Ator.
5.Contra-regra.
6.Cenotécnico.
7.Sonoplasta.

Art. 2º **O Diretor de Teatro, o Cenógrafo e o Professor de Arte Dramática** serão formados em **cursos de nível superior**, com duração e currículo mínimo fixados pelo Conselho Federal de Educação.

Art. 3º **O Ator, o Contra-regra, o Cenotécnico e o Sonoplasta** serão formados em **cursos únicos de nível médio**, organizados de acordo com o parágrafo único do art. 47 da Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961. (...)

Brasília, 27 de maio de 1965;
144º da Independência e 77º da República.

H. CASTELLO BRANCO
Flávio Lacerda, Arnaldo Sussekind[75]

Cinco meses após a publicação dessa lei, em 28 de outubro de 1965, Alfredo Mesquita apresentou, na última reunião da Comissão especial instituída pelo reitor Gama e Silva, seu anteprojeto de regulamento para um *Departamento de Teatro* da nova escola a ser criada na USP e que ele propunha ser chamada de *Faculdade de Artes da Comunicação e Serviços Públicos*, antes que ela tivesse seu nome definido como Escola de Comunicações Culturais.

Conforme o artigo primeiro do Capítulo I deste anteprojeto, tal departamento teria por finalidade:

a) formar atores,
b) cenotécnicos,
c) cenógrafos, diretores, dramaturgos e críticos teatrais,
d) criar um centro de documentação e pesquisa teatral,

[75] BRANCO, Humberto Castello; LACERDA, Flávio Suplicy de; SUSSEKIND, Arnaldo. *Lei Federal 4641, de 27 de maio de 1965*. Grifos meus.

e) promover e divulgar o teatro. [76]

No Capítulo II, que trata de sua organização, Alfredo Mesquita define;

> Para preencher as finalidades do Cap. I, art. 1º, o Departamento de Teatro (...) terá os seguintes níveis (conforme a Lei nº 4.641, de 27 de maio de 1965):
> a) médio
> b) superior
> O nível médio é o que concede diploma ao ator e ao cenotécnico e terá a duração de 4 anos o primeiro e 2 anos o segundo.
> O nível superior é o que concede diploma ao diretor, cenógrafo, dramaturgo e crítico teatral, e terá a duração de 6 anos o primeiro, e três anos os demais. [77]

Observe-se que Alfredo Mesquita não faz distinção entre o Departamento e a EAD. Seu anteprojeto parece apontar para a existência de uma única instituição que, naquele momento, ele chama de Departamento de Teatro, e que divide seus cursos em 2 níveis, médio e superior. Talvez esteja ai o embrião da ideia de um Instituto Autônomo de Teatro projetado por Alfredo para a universidade, sobre a qual muito se fala, mas do qual nenhuma documentação foi encontrada nos arquivos pesquisados.

Na sequência desse anteprojeto, Alfredo apresenta as estruturas curriculares de cada curso. Os de interpretação, cenografia, dramaturgia e crítica parecem, em tudo, reproduzir a estrutura desses mesmos cursos já existentes na EAD, mas em nenhuma parte do documento Alfredo usa o nome de sua Escola nem se refere a ela.

Pode ser que isso tenha sido apenas uma estratégia temporária, em razão de algum temor em relação aos preconceitos que sua escola poderia sofrer, ao passar para a universidade, em razão de seu nível médio de formação.[78]

---

[76] MESQUITA, Alfredo. *Anteprojeto de Regulamento do Departamento de Teatro da Faculdade de Artes da Comunicação e Serviços Públicos.* In: In: Processo RUSP 65. 1. 8185. 1. 4. *Sobre a designação de uma comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais – escola*. São Paulo: USP, 1965. p. 93. Versão integral do documento no Anexo 2.21, p. 145.
[77] Idem. p. 94.
[78] Sobre essa questão, o que há de fato é que dois anos depois, em 1967, a manutenção do nome Escola de Arte Dramática seria motivo de uma enorme campanha da classe teatral, que resultou num extenso abaixo-assinado enviado para a universidade e que trazia a assinatura de grandes nomes do cenário artístico nacional.

O que o anteprojeto de Alfredo apresentava de novo em relação ao que já se fazia na EAD era mesmo o Curso de Direção que, embora já idealizado em sua escola, não havia sido ainda implantado. Àquela altura, em 1965, já não poderia mesmo ser viabilizado na EAD em razão da nova lei federal recentemente estabelecida.

No artigo 4º do Capítulo IV, Alfredo descreve o novo curso de direção, por ele assim definido:

> (formação do responsável pela transposição cênica em termos de espetáculo de um texto dramático) compreenderá as disciplinas constantes do curso de interpretação, acrescido de: História da Arte, História do Espetáculo, Literatura Dramática, Dramaturgia, Comunicação Visual, Cenografia, Indumentária, Iluminação, Administração e Estágio Obrigatório como Assistente em companhia profissional. Serão concedidas, no último ano, bolsas de estudo aos centros teatrais estrangeiros. [79]

Ao Centro de Documentação Teatral, de que trata o breve Capítulo V, caberia:

> Um levantamento de dados, teóricos e práticos, acerca das atividades teatrais brasileiras, passadas e contemporâneas. [80]

Apresentado e lido pelo próprio Alfredo Mesquita, em reunião da comissão especial, realizada em 20 de outubro de 1965, a recepção dos presentes a esse anteprojeto ficou assim registrada na ata do encontro:

> "Terminada a leitura do anteprojeto, a comissão se congratulou com o autor, tendo o Prof. Morejón manifestado seu apreço pelo projeto, que deveria servir de modelo pela sua simplicidade e objetividade." [81]

Essa documentação integra o processo 85/67, arquivado na Secretaria da EAD, em sua sede atual na Cidade Universitária da USP.

[79] MESQUITA, Alfredo. *Anteprojeto de Regulamento do Departamento de Teatro da Faculdade de Artes da Comunicação e Serviços Públicos.* In: Processo RUSP 65. 1. 8185. 1. 4. *Sobre a designação de uma comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais – escola*. São Paulo. USP, 1965, p. 95.

[80] Idem, p. 95. Também essa já era uma importante atividade desenvolvida na EAD. No seu relatório anual de 1967, consta a seguinte informação: "Está a cargo da Biblioteca a organizaçãoo de fichário (por companhias teatrais), contendo críticas, entrevistas e depoimentos publicados pela imprensa."

[81] Ata da Comissão Especial Criada pela Portaria GR n 148 da Sessão de 20 de outubro de 1965. Anexo 2.10, p. 81.

Não foi encontrada, nesta pesquisa, nenhuma documentação que trate do período entre essa calorosa recepção da proposta de Alfredo Mesquita na comissão, em fins de 1965, e o início das atividades concretas da nova escola, em março de 1967, passando pela publicação do decreto oficial de sua criação, em junho de 1966. Quando começou de fato a funcionar o Departamento de Arte Dramática, com apenas um curso, Dramaturgia e Crítica, muito pouco havia restado do z

anteprojeto de Alfredo Mesquita para o Departamento, que, originalmente, ele havia chamado, em seu documento, de Departamento de Teatro, e não como aparece depois. Mesmo esse curso já não seguia mais a mesma estrutura do curso original de Dramaturgia e Crítica da EAD, de onde nasceu. Às disciplinas especificamente teatrais, que se mantinham praticamente iguais, foram acrescidas, na nova Escola, uma série de outras matérias, se não totalmente estranhas, pelo menos não específicas do universo teatral. [82]

Concluído o trabalho da comissão especial que preparou o projeto da nova escola, com sua aprovação no Conselho Universitário, em novembro de 1965, Alfredo Mesquita, além de diretor do Departamento de Arte Dramática,

> A passagem para a Universidade chegou justo no momento necessário. Já era questão de sobrevivência, porque não havia mais recursos, para que ela continuasse como iniciativa particular. (…) Meu trabalho me parece concluído. Estou satisfeito em pensar que a Escola que fundei, passa a pertencer à Universidade criada por Armando Salles Oliveira, com o amplo apoio de Júlio de Mesquita Filho. Fui aluno da primeira turma da Universidade e a EAD se encontra agora em sua sede legítima.[83]

> "(...) na forma e condições que venham a ser estabelecidas pelo Conselho Universitário."

Talvez se sentindo ameaçado por todas as circunstâncias externas que lhe acenavam com a possibilidade de perder ou de, simplesmente, ver morrendo, dia a dia, triste e lentamente, a grande obra de sua vida, aquela que lhe conferiu

---

[82] Assunto que será abordado , ainda neste item, um pouco adiante.

[83] MESQUITA, Alfredo. Apud SILVA, Armando Sérgio da. *Uma Oficina de Atores: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: EDUSP, 1989. p. 213. Versão integral da matéria no Anexo 1.2. p 9.

identidade, dignidade e sentido, Alfredo refugiava-se cada vez mais no passado, naquilo que ele chamava de "memória dos verdes anos".

Esse era o conteúdo de sua disciplina Introdução ao Teatro. Esse também foi o conteúdo de seu texto intitulado *Origens do Teatro Paulista*, para o primeiro número da *Revista da Escola de Comunicações Culturais 1967,* publicada no início de 1968.

Com uma série de artigos de professores de quase todos os cursos e departamentos, a edição inaugural dessa revista pretendia funcionar como uma espécie de grande carta de intenções, uma apresentação da diversidade e contemporaneidade da nova escola que estava sendo criada.

A revista abre com um texto do diretor, Júlio Morejón, intitulado *Primeiras Palavras*, seguido imediatamente de *Origens do Teatro Paulista*, de Alfredo Mesquita. Descontados os excessos de estilo e de conteúdo, tanto de um quanto de outro, o simples confronto entre esses dois textos revela o descompasso e o deslocamento de Alfredo Mesquita, se não em relação à nova escola como um todo, pelo menos em relação à sua primeira direção.

Fala Morejón:

> Não sou daqueles que para construir alguma coisa passam a limpo as lições do passado. Se no momento representamos alguma coisa, isso se deve a tudo quanto foi feito por nossos semelhantes antes de nós. Mas nada deve ser feito, jamais, e nisso sou intransigente, olhando para trás. Tudo deve ser feito encarando o futuro. O ponto de partida não deve ser o passado, mas o presente. [87]

Logo na sequência, fala Alfredo Mesquita, relembrando as encenações de Afonso Arinos e de sua esposa, no Teatro Municipal de São Paulo, em 1916 e 1918, quando ele tinha entre 8 e 10 anos de idade:

> Muito criança ainda assistira eu, deslumbrado, não só a muitos ensaios como as memoráveis representações da "Reisada" e do "contratador" que me impressionaram indelevelmente. "Ai! Se me delas lembro!", como diria, agora, o próprio René Thiollier no seu livro "O Senhor D.Torres". Nunca me saíram da lembrança. Ainda hoje cantaria – ou cantarolaria – as canções da "Reisada": "Pinaca Pau", " A Nau Cantarineta", "O Boi Marruá" (...). Também poderia repetir de memória trechos do "Contratador", a começar pela fala com que D. Branca abre o drama:

[87] MOREJÓN, Julio Garcia. Primeiras Palavras. In Revista da Escola de Comunicações Culturais 1 – 1967. São Paulo: ECC, 1968. p. 13.

> "Pois até o senhor Ouvidor chegado há pouco do reino, Ministro poderoso D'El – Rei"... ou aquela, do Ouvidor, fechando o II ato: "Mas o homem está vingado, o ministro venceu!"... Ah! Memória dos verdes anos... [88]

O passado que Morejón quer evitar não parece, no entanto, estar tão distante quanto o que Alfredo cultua em *Origens do Teatro Paulista*. No seu mesmo texto, *Primeiras Palavras,* na sequência imediata do trecho já citado, Morejón fala sobre a estruturação da escola a partir da ideia de um presente que conduz para o futuro, indicando qual poderia ser esse passado mais imediato que deveria ser evitado:

> E, na estruturação de um novo organismo que vise ao aperfeiçoamento dos meios de comunicação de massas e dos homens que manejam esses meios, o ponto de partida é a realidade brasileira dos nossos dias. Uma realidade brasileira que nada tem a ver com os pseudo-nacionalismos retrógados que tantos sacrifícios exigiram dos nossos homens para colocar o país ao nível de países mais desenvolvidos, luta na qual todos nós estamos empenhados. [89]

Tendo em vista sua proximidade com Gama e Silva e o que isso poderia significar do ponto de vista ideológico, não é impossível supor a que "pseudo-nacionalismos retrógrados", a que "sacrifícios dos nossos homens", a que "luta na qual estamos empenhados" e quem é esse "todos nós" que age com tanto empenho a quem se referia o autor do texto.

Nesse caso, por mais anacrônicos que possam parecer, melhor o saudosismo e a nostalgia de Alfredo Mesquita, que pelo menos nos soam hoje, como pareciam soar a seus alunos na época[90], como algo pitoresco e até divertido.

Mas Morejón durou pouco. Com menos de dois anos no cargo, ele deixou a direção da Escola de Comunicações Culturais, em 1968. Nesse ano, o segundo do curso, da Escola e de Alfredo Mesquita na direção do departamento, o número de disciplinas de teatro aumentou para quatro, enquanto as disciplinas gerais (Pensamento Filosófico, Língua Portuguesa, Literatura Brasileira e Hispano Americana e Língua Estrangeira II) também eram quatro.

---

[88] MESQUITA, Alfredo. Origens do Teatro Paulista. In: *Revista da Escola de Comunicações Culturais 1 – 1967*. São Paulo: ECC, 1968. pp. 20-21

[89] MOREJON, Julio Garcia. Principais Palavras. In: *Revista da Escola de Comunicações Culturais 1 – 1967*. São Paulo: ECC, 1968. p. 13.

[90] Este tema será abordado no próximo capítulo.

Também em 1968, ingressou uma nova turma, a segunda, para cursar o primeiro ano do curso de Dramaturgia e Crítica [91].

Para as quatro disciplinas teatrais oferecidas para o segundo ano da primeira turma, foram contratados quatro novos professores, enquanto Alfredo Mesquita seguia ministrando a disciplina Introdução ao Teatro para a turma do primeiro ano que acabava de ingressar. As quatro novas disciplinas de teatro, oferecidas para a turma do segundo ano, com seus novos professores, foram: História do Teatro Universal I, com Sábato Magaldi; Crítica Teatral I, com Jacó Guinsburg (com assistência de Alberto Guzik); Teatro Brasileiro I, com Renata Pallottini; e Dramaturgia I, com Jorge Andrade.[92]

Importante observar que, desses novos professores, todos tinham uma relação com a EAD. Sábato Magaldi e Jacó Guinsburg eram professores. Renata Pallottini havia sido aluna e era professora e Jorge Andrade havia sido aluno na década de 50 e, naquele momento, um autor já consagrado.

Houve alguns problemas com essas contratações. Sábato não pôde ser contratado oficialmente, mas seguiu dando a disciplina em forma de conferências, mesmo sem receber seus honorários por elas. Jorge Andrade, sentindo-se ofendido com a solicitação feita por um dos alunos, para que incluísse em seu programa um conteúdo específico não previsto por ele, pediu demissão num determinado momento do processo. [93]

O professor Jacó Guinsburg e o representante dos alunos, Armando Sérgio da Silva, relatam a existência de algumas reuniões do departamento, nesse período, da qual participaram. Eram realizadas na famosa residência de Alfredo Mesquita, na Avenida Higienópolis, onde se deparava, na entrada, com uma legítima escultura de Rodin. Reuniões elegantes e agradáveis, sempre em torno de um saboroso almoço, que tinha como sobremesa diferentes doces trazidos da fazenda da Família Mesquita, em Louveira. Ocasião em que, geralmente, os convidados eram recebidos pelo anfitrião trajando um elegante robe de seda. Além da memória de Jacó Guinsburg e

---

[91] Não foi possível localizar o número de ingressantes, mas há o registro de que, no quarto ano dessa turma, 1971, formaram-se 4 pessoas, todas mulheres: Cláudia Arias Badra, Maria do Carmo Salles Barbosa Lima, Olívia Abujamra Ferreira e Sônia Marques Samaja.

[92] Os conteúdos dessas disciplinas serão abordados no próximo item deste e, também, no próximo capítulo.

[93] Assuntos que serão abordados no próximo capítulo.

Armando Sérgio, não foi encontrada, para esta pesquisa, nenhuma documentação relativa a essas reuniões, como atas ou outro tipo de registro.

Os relatos sobre essa curiosa personalidade que é Alfredo Mesquita dão conta de que ele era capaz de manter uma fina ironia, mesmo nos momentos mais difíceis. Assim, durante esses dois anos de preocupações e tensões, é possível encontrar a descrição feita, tanto por alunos quanto por professores, de vários momentos de graça e leveza, no meio do turbilhão que significaram, para a EAD e para seu criador e diretor, os anos de 1967 e, principalmente, 1968.

Entretanto, em certo momento, toda a tensão acumulada levaria a uma profunda ruptura.

A assinatura da escritura de incorporação da EAD pela universidade, em outubro de 1968, não significou o fim das dificuldades administrativas. Garantiu-se a sobrevivência da escola, mas o convívio, o diálogo com a estrutura de administração da universidade, a difícil adequação às suas normas burocráticas, a dificuldade da instituição em compreender as peculiaridades de uma escola de teatro como aquela, as dificuldades também do novo Departamento de Arte Dramática, especialmente em relação à contratação de professores, e mais os problemas enfrentados por Alfredo na EAD, com os alunos que entraram em greve reivindicando profundas reformulações na escola, levariam a uma ruptura definitiva de Alfredo Mesquita com a EAD e com a USP, no fim daquele ano.

> Na verdade, a própria personalidade de Alfredo Mesquita – homem "às antigas", afeito, "à palavra dada" – chocou-se com a indiferença e o descaso burocrático que costumam envolver questões complexas e difíceis no âmbito da administração pública. [94]

Um processo, de 1968, localizado nesta pesquisa, que trata da cooperação da então Escola de Comunicações Culturais no Memorial Sobre a Reestruturação da Universidade, discussão nacional que, na USP, já durava quase dois anos, apresenta duas questões bastante curiosas.

A primeira trata-se de um erro de nomenclatura cometido, provavelmente, num momento de informatização do arquivo. Na descrição

[94] FERNANDES, Nanci. EAD-USP: Uma Nova Etapa. In GARCIA, Silvana (org.) *Lição de Palco EAD-USP: 1969 – 2009*. São Paulo: EDUSP, 2009.

do assunto, nomeia-se "Cooperação da ECA...". O significado da sigla, Escola de Comunicações e Artes, só foi adotado em 1970.

A segunda questão é ainda mais estranha. Nesse processo, praticamente todos os departamentos da Escola apresentam sugestões, projetos, avaliações sobre o processo de reestruturação, que acabaria sendo definido mesmo pela lei que estabeleceu a reforma universitária no fim daquele mesmo ano. Afora a contribuição individual de Sábato Magaldi, junto com outro professor de outro departamento, sobre o tema Conceituação da Universidade, o único documento relativo à área de teatro e, portanto, provavelmente relativo ao Departamento de Arte Dramática, não leva este nome e nem contém nenhuma identificação de seu (s) autor (s).

Pela composição geral do processo e pela estrutura do Departamento, na época, é possível imaginar que talvez apenas Alfredo Mesquita tivesse a oportunidade de incluir ali aquele documento. O seu conteúdo, no entanto, retrato fiel de uma época e, especialmente, daquele ano, dificilmente integraria o universo de propostas de Alfredo Mesquita. Até porque seria justamente o confronto com este tipo de pensamento geracional que levaria, juntamente com todas as dificuldades administrativas, ao seu rompimento definitivo com todo este universo, no fim daquele ano.

Algumas propostas apresentadas no documento que se refere sempre a um curso de interpretação que não era oferecido no Departamento de Arte Dramática e sim na EAD:

> A criação de um fórum de debates, como atividade extra-curricular, com a participação dos alunos desde o 1º ano, permitirá situar dentro da realidade cultural, teatral, a professores e alunos, durante todo o curso.
>
> Na organização da Escola afirma-se como princípio que tanto os professores como os alunos têm contribuições a oferecer para o desenvolvimento e aperfeiçoamento do curso. Assim, a criação de uma comissão paritária permitirá concretizar um esforço comum na obtenção do melhor resultado possível(...)
> A comissão paritária será composta de 8 membros, sendo 4 professores, eleitos pelo corpo docente, e quatro alunos, representantes dos 4 anos do curso, eleitos pelas respectivas classes. Representantes tanto do corpo docente quanto do corpo discente terão suplentes (...) Caberá à comissão paritária, além das outras atribuições previstas no Regimento, examinar e aprovar os currículos, os planos de trabalho dos alunos, a escolha das

> montagens, dos diretores de espetáculos, o plano de excursões, a escolha da banca examinadora. [95]

Por todas as descrições que se encontram sobre sua figura, é muito difícil imaginar a presença de Alfredo Mesquita em uma "Comissão Paritária", a não ser em uma cena teatral, de registro cômico.

Zuenir Ventura, em sua bela obra sobre 1968, chama-o, no título de seu famoso livro, de "o ano que não terminou". Para Alfredo Mesquita, foi o contrário. 1968, foi justamente o ano em que tudo terminou: a EAD, a USP, e, para ele, o próprio teatro.

> Depois veio aquela coisa horrorosa de 68 e eu já estava no limite de um desequilíbrio nervoso. Eu suava muito naquelas situações... Nunca sofri tanto em minha vida como naquela época. Eu senti então que não tinha mais forças e praticamente entreguei a Escola. Antes eu ainda disse quando veio o outro reitor, o Antônio Guimarães Ferri: "Essa Escola não pode funcionar direito. Como vai se fundar uma escola completamente errada?" Daí ele disse que todas as outras que havia dentro da USP também eram assim e que havia ainda piores. Eu respondi que as outras já estavam fundadas, que tinham erros antigos. Então, eu falei exaltado: _ "Fundar uma escola conscientemente, sabendo que está tudo errado?! Isso é uma loucura!... Uma loucura! Ele ficou com uma cara assim (de olhos arregalados) olhando para mim. Daí, eu fui para a Europa e, do vapor, escrevi uma carta, pedindo demissão de tudo."[96]

---

[95] Processo 68. 1. 215. 27. 8. *Cooperação da ECA no memorial sobre a reestruturação da Universidade de São Paulo*, São Paulo: USP, 1968. pp.132-133. Versão Integral deste documento, sem identificação de autor (s) no Anexo 2.23.

[96] MESQUITA, Alfredo. Apud SILVA, Armando Sérgio da. Uma Oficina de Atores: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: EDUSP, 1989. pp. 216-217.

*Antônio Guimarães Ferri, a quem Alfredo se refere como reitor, era na verdade, diretor da ECC. Provavelmente, Alfredo o confundiu com o irmão deste, Mário Guimarães Ferri, vice-reitor em exercício da época.

DEPARTAMENTO DE TEATRO: 1969

O ano de 1969 inicia-se com o desligamento de Alfredo Mesquita de suas duas funções: Diretor da EAD e do, até então, Departamento de Arte Dramática, acontecimento que teve dois momentos diferentes. No primeiro, Alfredo comunicou apenas o desejo de afastar-se temporariamente, durante o período em que faria uma viagem à Europa. Solicitou então que o professor Clovis Garcia o substituísse temporariamente nas duas funções. Desde 1964, Clovis ministrava a disciplina História do Teatro no curso da EAD, mas ainda não dava aulas no curso da USP, tendo esse fato marcado sua entrada nele. Não se sabe exatamente qual foi a razão que levou Alfredo Mesquita a indicá-lo naquele momento, mas é possível supor alguns de seus motivos. Alfredo já havia se deparado com as dificuldades de adaptação à burocracia da universidade e sabia que seria necessário ter, tanto na EAD quanto no departamento, alguém com algum conhecimento técnico sobre este assunto e que também tivesse, acima de tudo, vocação para este tipo de trabalho, o que não era, absolutamente, o seu caso. Mas era o de Clovis. Formado em Direito e tendo já atuado no serviço público, ele transitava com facilidade no universo das disposições legais, normas e regulamentos, o que seria fundamental, naquele momento, para concluir a institucionalização dos dois cursos no contexto administrativo e acadêmico da universidade. Há outro fato que, se não é possível afirmar, é possível supor, talvez tenha pesado na indicação de Alfredo Mesquita.

Os conflitos que ocorreram entre os alunos e o diretor da EAD, em 1968, levaram a uma ruptura de diálogo entre as duas partes. Para contornar a situação, formou-se uma comissão conciliadora, da qual participaram alguns alunos e professores, entre eles Clovis Garcia, que, nessas situações de embate, agia sempre com uma boa capacidade de diálogo e conciliação. Além disso, como ex-combatente da Força Expedicionária Brasileira, que havia lutado na Itália, durante a Segunda Guerra, era um homem acostumado a batalhas.

A proposta que Alfredo lhe apresentou, no início de 1969,para que o substituísse tinha um caráter interino, já que, segundo o diretor da EAD, sua viagem para a Europa deveria durar apenas três meses. Esse foi o convite que Clovis aceitou. No início de março, quando as aulas tiveram início, chegou a grande surpresa.

Alfredo havia embarcado para a viagem num navio (que ele chamava de "vapor"), rumo à Europa e enviou uma carta comunicando sua demissão definitiva.

A carta foi enviada para o diretor da Escola de Comunicações Culturais, Antonio Guimarães Ferri, e quando chegou ao conhecimento dos professores, tanto no departamento, quanto na EAD, causou um enorme impacto, assim descrito, em entrevista para este trabalho, por Renata Pallottini:

> Ele se demitiu, se afastou, por carta, vinda do navio... Eu me lembro que o Clovis Garcia leu essa carta pra nós. O Clovis tem uma importância muito grande nessa passagem... ele leu essa carta pra nós e tal... eu falei: "Puxa! Mas será que não se pode convencer o Alfredo, falar com ele e tal?". Porque ele dizia: Não quero mais, eu me afasto!" - uma coisa assim, bem dramática, né? E o Clovis falou: "É impossível, ele está a bordo" - e tal. Aí depois ele ficou lá em Paris por um tempo... essa viagem dele foi uma coisa muito impressionante pra nós... ficamos meio tocados por isso. (...) o Clovis apareceu como a solução.[97]

Durante a pesquisa para este trabalho, não foi encontrado nenhum documento que registra o momento em que há a mudança do nome Departamento de Arte Dramática para Departamento de Teatro. Como já observado anteriormente, o nome Arte Dramática aparece apenas três vezes entre os anos de 1967 e 1968 e coincide com o período em que Alfredo Mesquita esteve à sua frente. Nos poucos documentos existentes, que começam a surgir mesmo em 1969, o nome que aparece já é o de Departamento de Teatro. É possível, uma vez mais, supor apenas, que essa mudança tenha ocorrido, intencionalmente ou não, como uma forma de desvencilhar a imagem do departamento, que, a partir daquele momento, começa a ganhar uma vida própria da imagem de Alfredo Mesquita, nome que, naquela época, era praticamente sinônimo de Escola de Arte Dramática.

Em 1969, a primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica já estava no terceiro ano.[98] Dos quatro anos de curso da primeira turma, foi esse o ano mais

---

[97] PALLOTTINI, Renata. Entrevista concedida a Abílio Tavares. São Paulo, 19 de março de 2013.

[98] Duas outras turmas já haviam ingressado em 1968 e início de 1969, estando então no segundo e primeiro ano, respectivamente. Assim como a turma de 68, não há sobre a turma de 69 informações sobre o número de ingressantes, mas em 1972, quando esta turma chegou ao quarto ano, formaram-se 10 alunos: Acácio Ribeiro Vallim Jr., Amália Zeitel, Carlos Abreu Costa Jr., Cláudia de Alencar Bittencourt, Heloisa Margarido Sales, Leonor Gonçalves Simões, Marly de Jesus Bonome, Regina Célia Silva de Souza Marques, Regina Irene Maria Bilotta, Sônia Regina de Laurentiz Grossi.

"teatral", em termos de disciplinas. Das sete matérias cursadas, apenas uma foi relativa à área de comunicações: teoria da opinião pública. As outras seis foram todas específicas de teatro, sendo que dessas, quatro foram sequência, como segundo módulo, de disciplinas iniciadas no ano anterior: História do Teatro Universal II, Teatro Brasileiro II, Dramaturgia II, Crítica Teatral II. Duas disciplinas eram novas, aparecendo pela primeira vez no currículo: História do Espetáculo e Estética Teatral I. Para essa primeira turma – 1967 a 1970 –, as disciplinas foram anuais, pois somente a partir da reforma universitária os cursos começaram a ter organização de disciplinas por semestre.

A repetição das matérias para as novas turmas que ingressavam, a introdução de novos módulos nas matérias já implantadas para a primeira turma que estava agora no terceiro ano e a introdução de novas disciplinas levaram automaticamente à necessidade de contratação de mais e novos professores. Em 1969, iniciaram sua participação no Departamento de Teatro: Clovis Garcia (História do Teatro Universal II e História do Espetáculo), Miroel Silveira (Teatro Brasileiro) e Anatol Rosenfeld (Estética I, matéria ministrada junto com Sábato Magaldi e sob a coordenação de Jaco Guinsburg). Com a saída de Jorge Andrade, no fim do ano anterior, Renata Pallottini assumiu a disciplina de Dramaturgia, enquanto Miroel Silveira a substituía em Teatro Brasileiro. Eram professores do Departamento de Teatro, em 1969: Alberto Guzik (ainda como assistente de Jaco Guinsburg em Crítica Teatral), Clovis Garcia, Jacó Guinsburg, Miroel Silveira, Renata Pallottini e Sábato Magaldi.

Nesse ano, breve período em que se chamou Departamento de Teatro, houve um intenso trabalho de estudo e estruturação do curso, que teve como base o trabalho de duas importantes comissões compostas por alunos e professores:

1) Comissão especial para estudar o anteprojeto para introdução do curso de Licenciatura em Teatro Aplicado à Educação na ECC. Composta pelos professores Clovis Garcia (presidente), Joel Martins, Amélia Americano Domingues de Castro[99], Maria Alice Vergueiro[100] e o aluno do terceiro ano, José Possi Neto. [101]

[99] Doutora em Educação, com a tese *Princípios do Método no Ensino da História*, pela FFCL da USP, onde também lecionou. Dirigiu o Serviço de Orientação Pedagógica do Colégio de Aplicação da USP. Em 1969, era também conselheira do Conselho Estadual de Educação.

2) Comissão para elaborar um anteprojeto de estrutura curricular específica para o curso de teatro. Composta pelos professores Clovis Garcia (presidente), Jacó Guinsburg, Miroel Silveira e os alunos Amália Zeitel (segundo ano) e José Possi Neto (terceiro ano). [102]

Essas duas comissões tiveram como ponto de partida, para seus respectivos trabalhos, a Lei Federal 4641, de 1965, do Ministério da Educação e Cultura, que havia disposto sobre os cursos de teatro.

O estabelecimento seguinte, pelo Conselho Federal de Educação – CFE, dos currículos mínimos e a duração dos cursos, foi baseado em parecer do conselheiro Clóvis Salgado, que havia sido ministro da Educação e Cultura, no Governo de Juscelino Kubtschek. A base para a elaboração de seu parecer foram os cursos ministrados pelo Conservatório Nacional de Teatro, subordinado ao Serviço Nacional de Teatro, que encaminhou ao CFE a solicitação dessa fixação, enviando, como subsídio, os currículos por ele adotados.

Foi, portanto, com base nesses subsídios do Conservatório Nacional de Teatro que o CFE adotou os seguintes currículos mínimos, para os cursos de nível superior, através do parecer 608/65 elaborado por Clóvis Salgado:

> **Direção Teatral** – História do Teatro, Literatura Dramática, Dramaturgia, Artes Visuais (Noções), Cenografia, Indumentária, Iluminação, Música e Ritmo (Noções), Direção, Improvisação, Interpretação e Administração de Teatro.
>
> **Cenografia** – História das Artes, História do Teatro, História do Teatro Brasileiro, Estética, Desenho, Geometria Descritiva, Artes Visuais (Noções), Cenografia, Indumentária, Iluminação e Técnicas de Montagem.

---

[100] Maria Alice Vergueiro ainda era, nesta época, professora do Colégio de Aplicação da USP. Sua participação nesta comissão marca o início de sua colaboração no Departamento de Teatro, que se concretizará, em 1970, com sua transferência, em regime de comissionamento.

[101] Cf. *Processo 77/69 - Comissão especial para estudar o ante-projeto para introdução do curso de Licenciatura em Teatro Aplicado à Educação na ECC.* Escola de Comunicações Culturais, 08/04/1969. Anexo 2.25, p. 195.

[102] Cf. *Processo 172/69. Sobre comissão para elaborar um ante-projeto de estrutura curricular específica para o curso de teatro*. Escola de Comunicações Culturais, 16/06/1969. Anexo 2.26, p. 203.

> **Professorado de Arte Dramática** – Literatura Dramática (para o cenógrafo), Direção, Cenografia, Técnicas de Montagem (para o Diretor de Teatro), Estudo ou Obras de um Clássico do Teatro Universal, Matérias Pedagógicas (conforme Parecer 292/62). [103]

A comissão formada para elaborar o Anteprojeto de Estrutura Curricular do Curso de Teatro foi a primeira a concluir seu trabalho, apresentando seu relatório final em 3 de setembro de 1969, com as seguintes considerações e propostas:

1) Orientação adotada para elaboração do anteprojeto a partir da legislação estabelecida pelo MEC;

2) Organização, na Escola de Comunicações Culturais da USP, como escola de nível superior, através de seu Departamento de Teatro, dos Cursos de Diretor de Teatro, Cenógrafo e Professor de Arte Dramática. Pela importância no desenvolvimento cultural do Teatro, dentro do que a comissão entendia ser os objetivos de uma Universidade, os cursos de Dramaturgia e Crítica, em funcionamento, deveriam ser mantidos, ainda que não correspondessem a categorias profissionais, definidas pela legislação em vigor. Vindos da EAD, com a distinção de formatura em Dramaturgia ou Crítica, deveriam, entretanto, ser fundidos num único curso, pela identidade das matérias que deveriam ser estudadas, fazendo-se a especialização apenas nos trabalhos práticos;

3) A Comissão se ateve à formulação dos currículos dos cursos de Cenógrafo e Dramaturgia e Crítica, examinando, porém, o currículo do curso de Professor de Arte Dramática, em estudo pela outra Comissão, a fim de manter a integração necessária. A exemplo do que era feito nas Universidades de outros países, o curso de Diretor, pela sua globalidade e profundidade, deveria ser proposto para o nível de pós-graduação, sendo seu currículo estudado posteriormente, já que a sua instalação somente se daria depois de formada a primeira turma do Departamento de Teatro, no curso de Dramaturgia e Crítica;

[103] SALGADO, Clóvis. *Parecer 608/65.* Conselho Federal de Educação.

4) Foi considerada a proposta da Comissão de Ensino para o currículo da Escola de Comunicações Culturais, com as áreas de Cultura Geral, Fenomenológica e de Especialização Profissional. Assim, para os primeiro e segundo anos foram reservadas as aulas para as disciplinas gerais e introdutórias de Comunicação, com destaque para as matérias exigidas pelo currículo profissional, como História da Arte e Filosofia da Arte (Estética);

5) O currículo fixado pelo Conselho Federal de Educação para o curso de Cenógrafo foi atendido. Quanto ao currículo de Dramaturgia e Crítica, não havia normas estabelecidas, o que permitiu uma liberdade maior na sua elaboração. A comissão procurou integrar as disciplinas afins, mantendo a terminologia do parecer 608/65 e, o quanto possível, estabelecer a necessária correlação entre os diferentes cursos do Departamento de Teatro. Esse esforço resultou numa grade curricular em que até o segundo ano, o currículo proposto era comum aos diversos cursos de Teatro, começando as disciplinas específicas a serem estudadas a partir do terceiro ano.

6) A orientação geral foi de que os currículos deveriam partir do teórico e geral para o prático. Assim, a começar do terceiro ano, seria dada ênfase, cada vez maior, aos trabalhos práticos, que, no quarto ano, deveriam ocupar metade das atividades curriculares.[104]

A comissão especial para estudar o anteprojeto do curso de Licenciatura em Teatro Aplicado à Educação apresentou, em 10 de outubro daquele ano, seu relatório final, que, baseado em extensa justificativa, propunha:

1) Que o curso fosse introduzido na Escola de Comunicações Culturais, através de seu Departamento de Teatro, mas com a nomenclatura de Licenciatura em Arte Dramática, para atender à sistemática da legislação

[104] Cf. *Processo 77/69 - Comissão especial para estudar o ante-projeto para introdução do curso de Licenciatura em Teatro Aplicado à Educação na ECC.* Escola de Comunicações Culturais, 08/04/1969. p. 13 a 15. Anexo 2.25, p. 195.

e permitir o registro dos diplomas no MEC, uma vez que se tratava de denominação utilizada pela Lei instituída por aquele ministério;

2) Que o curso atendesse ao currículo proposto pela comissão, elaborado com o objetivo de conciliar a obediência às normas legais e à organização de cursos da ECC;

3) Que fosse permitido aos alunos do terceiro ano do Curso de Dramaturgia e Crítica, pelo regime de adaptação, optarem pelo curso de Professor em Arte Dramática;
4) Que o novo curso fosse instalado a partir do próximo ano, 1970.[105]

Enviadas as propostas à administração da Escola de Comunicações Culturais, essa retornou, ainda em 1969, com a aprovação apenas do currículo proposto para o curso de Dramaturgia e Crítica. Por serem novos, os cursos de Professorado de Arte Dramática e Cenógrafo dependiam de aprovação no Conselho Universitário, tramitação que se estenderia até o próximo ano, 1970, retardando assim a quarta proposta da comissão, que consistia justamente no início, já para este ano, do novo curso.

Um grande passo, no entanto, foi dado ainda em 1969, em relação à introdução da questão do Teatro Educação no Departamento de Teatro. Vinte dias depois de apresentado o relatório final da comissão para o curso de licenciatura nessa área, foi apresentada numa reunião do departamento, em 30 de outubro, com a presença de professores e alunos, uma proposta de comissionamento da Professora Maria Alice Vergueiro, até então lotada no Colégio de Aplicação da USP. Lido seu currículo publicamente, a proposta foi aprovada por unanimidade.

Embora o curso de Dramaturgia e Crítica fosse totalmente teórico, sua primeira turma, então no terceiro ano, participou, em 1969, de duas atividades práticas importantes por se tratarem de experiências inaugurais e por revelarem, desde o início, a tensão, o desejo e a necessidade deste tipo de vivência, mesmo nos cursos mais teóricos, que marcará a trajetória do curso ao longo dos anos.

---

[105] Cf. *Processo 77/69 - Comissão especial para estudar o anteprojeto para introdução do curso de Licenciatura em Teatro Aplicado à Educação na ECC.* Escola de Comunicações Culturais, 08/04/1969. pp. 22-26.

Ministrando a disciplina Dramaturgia II, Renata Pallottini propôs aos alunos que escrevessem, como exercício, um texto para uma possível encenação. Armando Sérgio escreveu, durante a disciplina, o texto *Marcelo e Marcela*, que foi montado por Alberto Guzik, que o dirigiu com a participação de alunos da EAD e do Departamento de Teatro, no período da noite, ainda na Av. Tiradentes. Na EAD, também foi montado, nesse mesmo ano, com direção de Silnei Siqueira, o texto *Pedro Pedreiro,* de Renata Pallottini, com música de Chico Buarque de Holanda. Participavam do elenco jovens alunos do curso de formação de ator daquela escola, que mais tarde viriam se tornar nomes conhecidos no cenário profissional do teatro e da televisão, como Ney Latorraca, Ester Góes, Jandira Martini, João Acaiabe, Cleo Ventura, Paulo Hesse, entre outros. Junto com eles, compondo o elenco, estavam os alunos do curso de Dramaturgia e Crítica, do Departamento de Teatro, Ingrid Dormien, José Possi Neto e Marina Piccoli.

Embora estivessem a muitos quilômetros de distância, um na cidade universitária, no período da manhã, e outro no Bairro da Luz, no período da noite, parecia haver, neste momento, mais integração entre os dois cursos do que viria a acontecer durante muitos anos depois, quando já conviviam, no mesmo espaço, na cidade universitária, mantendo apenas a distinção original entre os horários de aulas. Talvez, contribuísse para essa integração o fato previsto no processo de incorporação da EAD, de que seu diretor deveria ser sempre um professor oriundo do Departamento de Teatro, tradição que se manteve até meados da década de setenta.[106]

A experiência da participação de alguns de seus alunos na montagem de *Pedro Pedreiro,* da EAD, propiciou também ao departamento, a primeira incursão de um de seus professores e alguns alunos ligados a ele em um evento internacional. O espetáculo participou do Festival Internacional de Teatro de Manizales, na Colômbia. Essa experiência inaugurou outra situação, que se tornaria frequente no departamento ao longo dos anos: a dificuldade de alunos e instituição entenderem-se, quando o assunto diz respeito a procedimentos administrativos, técnicos e de produção, que envolvam atividades relativas à montagem e apresentação de espetáculos. Algum problema ocorreu com o envio das roupas que compunham o figurino do espetáculo,

[106] Entre 1969 e 1974, isso se deu com o prof. Clovis Garcia ocupando as duas funções. Entre 1974 e 1976, Renata Pallotini, que também era professora, agora do Setor de Teatro do DTCRTV, o substituiu na direção da EAD, permancendo no cargo até 1976.

pertencentes ao acervo da escola, que deveriam ter sido despachadas da Colômbia após as apresentações, mas que não chegaram.

Somou-se a esse fato um telegrama enviado pela Embaixada do Brasil na Colômbia, queixando-se da "atitude da delegação brasileira". Numa coincidência irônica, na mesma reunião em que foi aprovada por unanimidade o comissionamento de Maria Alice Vergueiro, foi aprovada a constituição de uma comissão de sindicância para apurar "os fatos ocorridos na Colômbia". A ironia está no fato de ser a própria Maria Alice um símbolo de irreverência, cujo comportamento a levaria, alguns poucos anos depois, a responder também a uma comissão de sindicância. Esses casos não nasceram, no entanto, de uma atitude repressora gerada dentro do próprio departamento, mas sim da necessidade de responder a questionamentos da administração central da escola. Em vários casos, especialmente no de Maria Alice, a postura do departamento foi a de defesa de sua professora, evitando que a sindicância evoluísse para um processo administrativo. No caso dos alunos envolvidos no episódio da Colômbia, o resultado não passou de uma advertência do diretor da Escola de Comunicações Culturais, anotada em seus históricos escolares.

SETOR DE TEATRO DO DEPARTAMENTO DE TEATRO, CINEMA, RÁDIO E TELEVISÃO: 1970

Na USP, a implementação da Reforma Universitária, determinada pela Lei Federal n° 5.540, de 28/11/68, teve como instrumento o novo estatuto da universidade, aprovado pelo decreto estadual 52.326, de 16 de dezembro de 1969, com vigência a partir de primeiro de janeiro de 1970. Nesse decreto, que oficializou toda a reestruturação da universidade, a Escola de Comunicações Culturais foi transformada em Escola de Comunicações e Artes.

No capítulo VI desse decreto - que tratava dos Departamentos -, o artigo 45 definia:

> O Departamento é a menor fração da estrutura universitária, para todos os efeitos de organização administrativa, bem como didático-científica e compreende disciplinas afins.

No mesmo capítulo, artigo 49, definiam-se os requisitos necessários para a implantação de qualquer Departamento:

> a) atividades de ensino e pesquisa;
> b) três categorias de docentes, no mínimo;
> c) três docentes que, no mínimo, pertençam à categoria de Professor Assistente Doutor.

A não existência, em seu quadro, de professores pertencentes às três categorias mínimas, em especial à categoria de doutor, fez com que o curso de teatro perdesse, naquele momento, seu status de departamento, sendo transformado em setor de teatro do novo Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão – DTCRTV.[107]

Os cursos de Cinema e de Rádio e TV, originalmente organizados em forma de departamentos, também tiveram, pelo mesmo motivo, seus status reduzidos para setor.[108] Assim, o novo departamento organizou-se a partir desses três setores, contando cada qual com um coordenador. Para essa função, no Setor de Teatro, permaneceu o professor Clovis Garcia, que também continuava na direção da EAD, igualmente subordinada ao novo departamento.

Como órgãos de direção dos novos Departamentos, o decreto 52.326 estabeleceu duas instâncias, definidas em seu artigo de número 50:

> I – Conselho do Departamento;
> II – Chefia.

O Conselho, órgão deliberativo em assuntos de administração, ensino, pesquisa e extensão, cujo mandato dos representantes seria de dois anos, deveria ter a seguinte constituição:

> I - do Chefe, que o convocará e presidirá suas

[107] A recuperação de sua autonomia administrativa passará a ser, a partir de então, uma de suas grandes lutas, conquista essa que passará por um grande esforço de titulação de seus professores a partir de então, mas que será alcançada somente em 1986, com a criação do atual Departamento de Artes Cênicas.

[108] Essas alterações foram promovidas pela Portaria 1023, publicada em 15 de janeiro de 1970, entre muitas outras deliberações para toda a universidade. Nesta mesma portaria, foram criados os cursos de Música e Artes Plásticas, cada um constituído como um departamento específico.

sessões;
II - dos Professores Titulares e Adjuntos;
III - de um representante de cada uma das demais categorias docentes, eleito por seus pares;
IV – da representação discente, correspondente a um décimo do total de docentes deste colegiado.

O Chefe, cujo mandato seria de quatro anos, seria eleito pelo Conselho, devendo sua escolha recair em docente integrante da mais alta categoria existente no Departamento. Como primeiro chefe do DTCRTV, foi designado então o professor Eduardo Peñuela Cañizal, um dos poucos em toda a escola que, além do título de doutor, já possuía, naquele momento, a livre docência.[109] .

Todas essas alterações foram comunicadas aos alunos e professores na primeira reunião do agora Setor de Teatro, realizada em 17 de fevereiro.[110] Tentando garantir uma representação do setor nas deliberações departamentais, partiu dessa reunião, por sugestão do professor Jacó Guinsburg, a reivindicação de que os coordenadores de cada um dos três setores pudessem ser ouvidos nas reuniões do conselho, se possível, com direito a voto.

Em 1970, o curso chegava ao quarto ano e, pela primeira vez, teve quatro4 turmas funcionando juntas. A turma que ingressou em 1970 foi a maior em número de alunos desses quatro primeiros anos.[111]

Esse também foi um ano de grandes reestruturações em toda a Universidade. É o ano ainda em que, dos quatro primeiros anos do curso, foi encontrado o maior número de registros manuscritos de reuniões. Considerando-se que em 1967 e 1968 não há nenhum registro desta natureza e que, em 1969, já se encontram três, o fato de

---

[109] Graduado em Letras Neolatinas, pela FFCL - USP, em 1959. Doutorou-se na mesma escola, em 1965, sob a orientação de Júlio Garcia Morejón e, em 1968, obteve o título de livre-docente.
[110] Anexo 2.28.
[111] Também sobre esta turma não há informações sobre o número de ingressantes, mas, em 1973, quando chegou ao quarto ano, formaram-se 18 alunos: Anis José Mahana, Cláudia Dalla Verde, Eunice Freire de Mota e Albuquerque, Francisco Alberto Azevedo Medeiros, Henrique Suster, José Carlos dos Santos Andrade, Júlia Proietti, Luiz Roberto Brant de Carvalho Galizia, Marcelo Norberto Schonberg Kahns, Márcia Helena Athayde Marcondes, Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, Maria Lúcia Ferrreira Levy Candeias, Maria Lúcia Saco Galvão, Rachel Gorenstein, Rita Proushan, Silvana Garcia, Sônia Machado de Azevedo, Teresita Kusner Rubinstein.

serem encontrados quatro destes documentos, em 1970, embora pequeno enquanto número, já significa algum avanço, em termos de registro. [112]

Ano de conclusão da primeira turma do curso, em 1970 predomina a discussão de três assuntos que marcarão durante muitos anos seguintes a trajetória do departamento, naquele momento transformado em setor. São eles:

> 1) A questão administrativa, decorrente da fusão do departamento e sua redução a setor, que se transformará com o tempo em uma longa luta pela recuperação de sua autonomia administrativa.
> 2) A questão pedagógica, relacionada a uma sempre presente tensão entre a estrutura curricular e a formação profissional.
> 3) A questão do espaço físico, tensionado pela ausência, durante os primeiros e próximos muitos anos, de condições adequadas para o trabalho prático do teatro.

Sobre essas três questões, sintetizando preocupações e sentimentos coletivos, o Prof. Clovis Garcia, respondendo pela coordenação do Setor de Teatro e também pela direção da EAD, elaborou importantes documentos, dos quais destacam-se aqui alguns trechos relativos às questões pedagógica e de espaço físico.

Em 27 de outubro de 1970, Clovis Garcia encaminhou à direção da ECA um longo ofício em que apresentava

> o resultado de estudos de todos os integrantes do Curso atual (...) exaustivamente discutida, e aprovada pela Comissão Departamental, se for aceita virá atualizar, tornar atuante e eficiente, o curso de Teatro da ECA.[112]

O documento apresentava –sugestões sobre o ante-projeto de estrutura curricular para o Curso de Teatro, retomando para isso as questões relativas às categorias de formação estabelecidas pela Lei Federal de 1965, sobre os cursos de teatro, alertando para o fato de que, em razão do Curso de Dramaturgia e Crítica não estar previsto na legislação, não haveria então nenhum curso de teatro de nível superior que preparasse, naquele momento, as categorias profissionais reguladas em lei.

Retomando as questões debatidas pela comissão instituída em 1969, Clovis Garcia retomava a pertinência da proposta de criação, naquele momento, na Escola

---

[112] Os quatro manuscritos encontram-se reproduzidos no Anexo 2.28.
[113] GARCIA, Clovis. Ofício DTCRTV/125/70 de 27/10/1970. São Paulo, ECC, 1970.

de Comunicações e Artes, do curso de formação de professores de teatro, baseando agora a proposta, no parecer nº 214/63, no qual o MEC, com base no artigo 59 da Lei de Diretrizes e Bases, definia que a formação de professores de Teatro deveria ser feita em cursos especiais de educação técnica e não nas Faculdades de Filosofia (então abrangendo a Pedagogia).

Para fundamentar essa proposta, que partia não apenas dele, mas da comunidade que compunha então aquele curso, Clovis apresentou algumas questões relativas ao que ele chamava de "mercado de trabalho".

> Há um grande mercado de trabalho para o **Professor de Arte Dramática** no Estado de São Paulo, considerando que o Conselho Estadual de Educação inclui como disciplina optativa, ou prática educativa ou ainda como uma das áreas da 3ª. série colegial, a Arte Dramática. Em consequência , temos recebido semanalmente diretores de estabelecimento de ensino médio que solicitam professores dessa especialidade. Informamos que, na falta de um curso que forme professores de Teatro, temos indicado os alunos do 4º. ano, que já se encontram lecionando em vários colégios.
> **Para o Diretor e Cenógrafo** há um razoável mercado de trabalho, tendo em vista o desenvolvimento das atividades teatrais em São Paulo, e o fato de que a lei somente permite o exercício da profissão pelos formados em curso superior, sendo que a falta dos cursos respectivos tem impedido a aplicação da lei.
> Para **Dramaturgia e Crítica** praticamente não há mercado de trabalho. No caso da Dramaturgia porque não há obrigação legal de curso, e porque bastaria apenas um curso de extensão cultural para a formação de dramaturgos. No caso de Crítica, além da falta de exigência legal, o número limitado de jornais e revistas, com suas colunas especialmente já preenchidas, não oferece maiores oportunidades. [114]

Com isso, Clovis, falando em nome da comunidade do curso, identificava uma dicotomia entre a legislação profissional e o mercado de trabalho de um lado e o curso de Dramaturgia e Crítica, oferecido pela ECA, de outro. Segundo ele, isso explicaria uma certa frustração dos alunos que estavam, naquele ano, terminando o curso.

> Depois de quatro anos de estudo, verificam os alunos que receberão diplomas que não são exigidos por lei para o exercício das atividades específicas e que não estão habilitados para as categorias profissionais legalmente reguladas e que oferecem oportunidade de trabalho. Torna-se, pois, urgente reformular o Curso de Teatro da ECA, tornando-o prático e enquadrado na legislação brasileira, parecendo-nos ser esta a oportunidade, pela simples criação de algumas disciplinas. [115]

[114] Idem, p. 2
[115] Ibidem, p. 2

O ponto de vista dos próprios alunos dessa primeira turma que estavam se formando em 1970, será abordado no próximo capítulo deste trabalho.

Essas questões já haviam sido tratadas pelas comissões instituídas em 1969, que concluíram seu trabalho propondo a criação dos cursos de Cenografia e Professorado de Arte Dramática, deixando o de Direção para uma segunda etapa.

Reexaminando, pouco mais de um ano depois, essa questão, em discussões amplas com professores e alunos, parecia-lhes então que não haveria a necessidade de criação de novos cursos, mas apenas de algumas disciplinas no curso atual, que naquele momento passaria então a ser denominado Curso de Teatro, oferecendo todas as disciplinas obrigatórias pelos currículos mínimos estabelecidos pelo MEC, além de outras, que lhes pareciam necessárias à formação do Diretor, do Cenógrafo e do Professor de Arte Dramática, uma vez que os currículos oficiais eram bastante incompletos. Segundo Clovis Garcia, dessa maneira,

> (...) o aluno tendo cursado as disciplinas obrigatórias, optando por algumas específicas ao longo dos quatro anos poderá receber o diploma, registrável no MEC, habilitado para a profissão teatral que tiver escolhido. [116]

Dessa maneira, argumentava Clovis, com a criação apenas das disciplinas propostas e a contratação de apenas quatro professores, o curso de Teatro poderia se enquadrar na legislação vigente, oferecendo oportunidade de diploma para as categorias profissionais.

O curso original, Dramaturgia e Crítica, embora não estivesse definido pela legislação federal, deveria ser mantido na proposta porque suas disciplinas coincidiam com as dos demais cursos, e também porque ofereceria oportunidade aos alunos que queriam se especializar no assunto, podendo esses exercerem, assim, as atividades de dramaturgo e crítico, com uma maior bagagem cultural.

Com isso, fechava-se o conjunto de propostas que, a partir de 1971, deveriam reestruturar todo o curso, chamado agora de Curso de Teatro, subdividido em 4

[116] Idem. p. 3

habilitações: Direção, Cenografia, Professorado em Arte Dramática e Dramaturgia e Crítica. [117]

A próxima questão, que também exigiu de Clovis Garcia, em nome de toda a comunidade do curso, uma resposta e uma atuação bastante firmes, foi a do espaço físico. Essa questão já havia surgido, em 1967, no primeiro ano do curso, ocasião em que se definiu que deveria ser construído um prédio específico para abrigar tanto o Departamento quanto a EAD.[118] Não tendo se viabilizado essa possibilidade, surgiu em 1969 uma alternativa. Haviam sido construídos, no Parque do Ibirapuera, naquele ano, vários espaços periféricos, chamados de "Calotas", para abrigar a Exposição Norte-Americana Átomos em Ação. Terminado o evento, essas construções foram deixadas, por prazo indeterminado, no Parque. Por uma iniciativa de Miroel Silveira, conseguiu-se então a cessão da calota número 1, para que nela fossem realizadas as adaptações necessárias para transformá-la num espaço teatral visando à realização de espetáculos e de aulas. Tal alternativa também acabou não se consumando. Chamado internamente de "Bolha", os assuntos relativos a este espaço aparecem brevemente nos manuscritos que registram duas reuniões do Departamento e do Setor de Teatro, ocorridas em 1969 e 1970. [119]

Respondendo, no final de 1970, à apresentação de algum projeto de construção teatral (que não foi localizado nessa pesquisa), elaborado para os cursos de teatro, tanto do setor quanto da EAD (que naquele ano, chegava, finalmente à Cidade Universitária, a partir do mês de julho), a argumentação de Clovis Garcia, com sua capacidade de articulação e sutil ironia, merece ser aqui reproduzida, não apenas como registro, mas também como homenagem a sua incansável luta pela estruturação desses cursos na USP e por um espaço cênico e administrativo condizentes com sua realidade.

---

[117]A estrutura curricular de todo este conjunto, já com o curso básico de dois anos, de comunicações e artes, implantado com a Reforma Universitária para toda a Escola de Comunicações e Artes, encontra-se reproduzida no Anexo 3.4. Sua inserção na estrutura de toda a escola, encontra-se no Anexo 3.5, p.255.

[118]Sobre essa questão há maiores informações no confuso processo da Escola de Comunicações Culturais, de 1967, que apresenta, em sua capa, dois números: 24303/67, o original e 67.1.24303.1.0, provavelmente, fruto de sua informatização. Seu assunto é discriminado como: *Solicita liberação de verba na importância de NC$ 40.000,00, para a construção nesta Cidade Universitária de um pavilhão destinado às instalações da Escola de Arte Dramática de São Paulo.*

[119] Anexo 2.26, Reunião 03/69. p. 203. e Anexo 2.27, Reunião 01/70, p. 219.

Fala Clovis a um interlocutor não identificado, sobre um projeto igualmente desconhecido, apresentando as seguintes ponderações:

> O anteprojeto é realmente de grande beleza e seria uma obra monumental a ser acrescentada ao conjunto da Cidade Universitária. Se a Universidade contar com verbas disponíveis, seria muito interessante a sua construção, pois poderia ser utilizado para concertos musicais, ballet, cerimônias cívicas e eventualmente representações teatrais.
>
> Entretanto, Sr. Diretor, o que solicitamos desde nosso ofício de 4 de março do corrente ano, é um teatro-escola para uso diário das diversas disciplinas práticas dos currículos dos cursos da EAD e do DTCRTV, este ano grandemente prejudicadas pela falta de local adequado. (...)
>
> A construção de um teatro ao ar livre para as aulas práticas é inconveniente, pois bastaria uma semana de chuvas para interromper o curso por igual período. Considerando o clima de São Paulo, seria difícil cumprir o calendário escolar. Somente para espetáculos de final de ano, como seremos obrigados a realizar agora por falta de local adequado, é que se poderia programar encenações ao ar livre, mas não para utilização diária.
>
> Além disso, o curso deve preparar o aluno para as condições de trabalho que irá encontrar na sua vida profissional. Ora, quase não existem teatros funcionando ao ar livre em nosso país, sendo que a maioria dos teatros contam com cena italiana, panorâmica, de arena ou elisabetana, sendo essas as concepções que devem ser utilizadas, primordialmente, durante as aulas práticas; [120]

O ano de 1970 marcou também o início da divulgação de um pensamento crítico e acadêmico, que começava a ser gerado dentro do novo curso. Externamente, isso se deu através da publicação de diversas críticas de espetáculos teatrais em cartaz em São Paulo e no Rio de Janeiro, produzidas pelos alunos da primeira turma que estavam se formando naquele ano, veiculadas na revista especializada em teatro *Palco + Platéia.*[121]

No âmbito interno da universidade e da agora Escola de Comunicações e Artes, isso se deu através da publicação de alguns artigos ligados a teatro, em 1970, na *Revista de Comunicações e Artes*, criada naquele ano. Com perfil editorial voltado prioritariamente para a área de comunicações e, em especial, de jornalismo, a

---

[120] GARCIA, Clovis. Ofício DTCRTV/106/70 de 24/11/1970. São Paulo, ECC, 1970. A longa batalha de Clovis Garcia, do Departamento de Teatro e de toda a EAD, em busca de um espaço físico adequado para suas atividades, teria seus objetivos alcançados somente 25 anos depois, em 1995, quando foram inaugurados os dois teatros e prédio de aulas construídos especialmente para abrigar esses dois cursos.

[121] Essa produção é tema do Capítulo 4: Primeiras Críticas.

inserção de artigos teatrais nessa publicação aconteceu graças à atuação do professor Jacó Guinsburg no conselho editorial da revista.

Nas edições de 1970 foram publicados, respectivamente, nos números 02 e 03 desta revista, os seguintes artigos: *Sobre o Teatro de Marionetes,* tradução do próprio Jacó Guinsburg para o texto de Kleist, *A Missa na Idade Média,* do então aluno do primeiro ano do curso, Edélcio Mostaço, e *O Teatro na Educação,* da então professora Maria Alice Vergueiro.

A partir do ano seguinte, 1971, com a implantação dos cursos de pós-graduação e o grande esforço iniciado pelos professores para o cumprimento das obrigações acadêmicas advindas deste fato, começaria outra grande trajetória desse curso de teatro na USP que, ao longo dos anos, resultaria numa importante contribuição desse departamento para a pesquisa do teatro, tanto em termos nacionais quanto internacionais.

CAPÍTULO 3: DAS PRIMEIRAS CONSTRUÇÕES

UM CURSO
Dramaturgia e Crítica, USP: 1967 - 1970

Ao se formar, no fim de 1970, os alunos da primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica haviam cursado um total de 32 disciplinas, todas teóricas, sendo que 18 eram específicas do universo do teatro. 14 eram das áreas de comunicação e formação cultural, que integravam uma espécie de currículo geral, cuja maior concentração se dava nos primeiros anos. Especialmente no primeiro, onde, das 7 disciplinas cursadas, apenas 1 era de teatro.

A trajetória dessa primeira turma por essas disciplinas, foi:

1º Ano – 1967

1- Cultura e Civilização do Brasil
2- Língua Portuguesa e Comunicação Linguística
3- História da Civilização Contemporânea
4- Teoria da Comunicação
5- Introdução ao Teatro
6- Língua Estrangeira I
7- Fundamentos de Estética e Evolução dos Estilos Artísticos

2º Ano – 1968

1- Dramaturgia I
2- Teatro Universal I
3- Teatro Brasileiro I
4- Crítica Teatral I
5- Literatura Brasileira e Hispano Americana
6- Língua Portuguesa
7- Pensamento Filosófico
8- Língua Estrangeira II

3º Ano – 1969

1- Dramaturgia II
2- História do Teatro Universal II
3- Teatro Brasileiro II
4- Crítica Teatral II
5- Estética Teatral I
6- Teoria da Opinião Pública
7- História do Espetáculo

4º Ano – 1970

1- Teatro Brasileiro III
2- Artes Visuais
3- Dramaturgia III
4- Crítica Teatral III
5- Estética Teatral II
6- Legislação e Administração Teatrais

7- Introdução ao Jornalismo
8- Introdução ao Rádio e TV
9- Técnica de Direção Teatral
10- Cenografia Teatral
Problemas Brasileiros[87]

Os alunos dessa primeira turma também cursaram, em seu quarto e último ano, algumas disciplinas pedagógicas, referentes à adaptação para o curso de Professorado de Arte Dramática. [88] A proposta de implantação deste novo curso, assim como das habilitações de Direção e Cenografia, era um resultado do trabalho das comissões formadas em 1969 [89].

Observando separadamente as disciplinas de comunicação e formação cultural, das específicas de formação teatral é possível recompor dois conjuntos:

Disciplinas de Formação Cultural e de Comunicações [90]

(Onde foi possível identificar, relacionam-se seus professores)

Cultura e Civilização do Brasil
História da Civilização Contemporânea – Virgilio Noya Pinto
Teoria da Comunicação – Izidoro Blikstein
Fundamentos de Estética e Evolução dos Estilos Artísticos – Lupe Cotrim
Pensamento Filosófico – Lupe Cotrim
Literatura Brasileira e Hispano Americana – Eduardo
Língua Portuguesa e Comunicação Linguística
Língua Portuguesa
Língua Estrangeira
Teoria da Opinião Pública
Introdução ao Jornalismo
Introdução ao Rádio e TV

Disciplinas Específicas de Formação Teatral [91]

Introdução
Introdução ao Teatro – 1967 – Alfredo Mesquita

---

[87] Dados extraídos do Histórico Escolar de Ingrid Dormien.
[88] No Ofício DT/ 04/70, de 27 de fevereiro de 1970, Clovis Garcia solicita à direçãoo da Escola a matrícula destes alunos, em caráter condicional, nas matérias Didática, Elementos de Administração Escolar e Orientação Educacional e Dinâmica de Grupo. Documento reproduzido no Anexo 2.24.
[89] Tema abordado no capítulo anterior.
[90] As disciplinas cujos programas foram encontrados (a maioria) encontram-se no Anexo 3.6.
[91] Programas destas disciplinas no Anexo 3.7.

História do Teatro e do Espetáculo
Teatro Universal I – 1968 – Sábato Magaldi (conferências)
História do Teatro Universal II – 1969 – Clovis Garcia
História do Espetáculo - 1969 – Clovis Garcia

Teatro Brasileiro
Teatro Brasileiro I - 1968 - Renata Pallottini
Teatro Brasileiro II – 1969 – Miroel Silveira
Teatro Brasileiro III – 1970 – Décio de Almeida Prado (conferências)

Dramaturgia
Dramaturgia I - 1968 – Jorge Andrade
Dramaturgia II - 1969 – Renata Pallottini
Dramaturgia III - 1970 – Lauro Cesar Muniz

Crítica Teatral
Crítica Teatral I - 1968 - Jacó Guinsburg (assistente: Alberto Guzik)
Crítica Teatral II - 1969 - Jacó Guinsburg (assistente: Alberto Guzik)
Crítica Teatral III - 1970 – Sábato Magaldi (assistente: Alberto Guzik)

Estética Teatral
Estética Teatral I - 1969 – Coordenação de Jacó Guinsburg, com conferências de Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld
Estética Teatral II – 1970 - Jacó Guinsburg

Direção
Técnicas de Direção Teatral – 1970 – Celso Nunes

Cenografia e Artes Visuais
Cenografia Teatral – 1970 – Flávio Império
Artes Visuais – 1970 – Não foi possível identificar

Teatro e Educação
Teatro Aplicado à Educação – 1970 – Maria Alice Vergueiro

Legislação
Legislação e Administração Teatrais – 1970 - Clovis Garcia e Sábato Magaldi

Outras [92]

Estudo da Obra de um Clássico – 1970 - Renata Pallottini
Dicção e Estilo – 1970 - Maria José de Carvalho

[92] Disciplinas que estavam sendo oferecidas, já em 1970, como parte do novo currículo que abrigava as novas habilitações ,(em fase de implantação) mas que não foram, necessariamente cursadas pela primeira turma

Embora seja muito interessante observar os conteúdos das disciplinas de formação geral e de comunicação (Anexo 3.6), o foco de observação deste trabalho detém-se no currículo teatral do curso. Sobre essa formação "geral", que muitas vezes corre o risco de juntar um "monte de retalhos sem formar uma colcha" (expressão utilizada por Maria Helena Pires Martins, em sua tese de doutorado sobre a Escola de Comunicações e Artes), destaca-se aqui a visão de uma aluna da época e dessa primeira turma, sobre a marca desses "retalhos" em sua formação.

> "A ECA deu Cinema, deu Teatro, deu Literatura, deu a Linguística. Deu uma formação filosófica, estética que você teria que fazer ou Filosofia ou Literatura, teria que dividir." [93]

Do conjunto das disciplinas específicas de formação teatral, o que mais chama a atenção é o tempo ampliado de estudo sobre a maioria das disciplinas. Mesmo com a grade curricular tendo de ser dividida com disciplinas de outras áreas. É importante lembrar que durante, praticamente, quase todo o tempo de curso dessa primeira turma, ainda não havia sido implantada a Reforma Universitária com sua divisão semestral de disciplinas e a composição curricular com créditos.

Organizadas de forma anual, às disciplinas eram atribuídas números que correspondiam a um ano. Dividida em I e II, História do Teatro, por exemplo, era uma matéria cursada em dois anos, acrescentando-se a ela, também com um ano de duração, História do Espetáculo. Assim, mesmo que dividida em duas áreas históricas, do Teatro e do Espetáculo, tinha-se um curso de 3 anos de duração em torno de temas da história do teatro universal. Teatro Brasileiro I, II e III, em 3 anos, respectivamente. O mesmo com Crítica Teatral e Dramaturgia. Estética, I e II, em 2 anos. Apenas Introdução ao Teatro, Cenografia Teatral, Artes Visuais, Técnicas de Direção Teatral e Legislação e Administração, tiveram cursos de 1 ano.

Esta distribuição anual e sua respectiva carga horária, terá uma importante consequência no processo de formação do conhecimento em torno da expressão teatral desses primeiros alunos, tema que será abordado um pouco mais adiante.

Um breve olhar sobre os conteúdos das principais disciplinas de formação teatral do curso – aquelas que tiveram maior carga horária: História do Teatro

---

[93] LIMA, Mariângela Alves de. Entrevista concedida a Abílio Tavares. São Paulo, 13 de março de 2013.

Universal, História do Espetáculo, Teatro Brasileiro, Dramaturgia, Crítica e Estética Teatral - servirá para indicar um pouco do universo temático em torno do qual se orientava, naquele momento, cada uma dessas matérias e o curso em geral

História do Teatro Universal e História do Espetáculo

Na primeiro ano em que foi oferecida, 1968, segundo ano da primeira turma, que havia ingressado em 1967, História do Teatro Universal I, foi ministrada, através de conferências, por Sábato Magaldi. O programa dessa disciplina, quando à cargo de Sábato Magaldi, não foi encontrado, mas é muito provável que ele tenha seguido a mesma estrutura do curso que já ministrava, há vários anos, na EAD. De perfil mais analítico, Sábato sempre foi um arguto observador dos muitos planos que contem um texto teatral. Homem de vasta cultura, é possível que sua abordagem da história do teatro partisse da matéria dramatúrgica para estabelecer as relações com o contexto histórico, cultural, político e social do período abordado. A partir do segundo ano da disciplina, 1969, a matéria foi assumida por Clovis Garcia que elaborou um amplo plano de ensino para os dois anos de História do Teatro e um ano de História do Espetáculo. De perfil mais panorâmico, a preocupação de Clovis centrava-se mais no objetivo de conseguir contemplar todo o período da história do teatro ocidental em dois anos, indo do teatro grego ao contemporâneo, dividindo os quatro semestres que compunham o curso da seguinte forma:

1 - Teatro Grego
2 - Teatro Romano
3 - Teatro Medieval
4 – Teatro da Renascença ao Teatro Contemporâneo. [94]

Muito organizado e de profunda capacidade de planejamento e catalogação, Clovis tinha sempre o conteúdo de suas disciplinas distribuído em fichas que utilizava para dar suas aulas com o sentido de quem segue fielmente um roteiro e que ficaram famosas entre as turmas que se sucederam na escola ao longo dos anos, como um elemento comum a estabelecer relação não só entre turmas, mas até mesmo entre gerações.

Com sensibilidade voltada especialmente para os aspectos espetaculares da realização cênica, os enfoques de Clovis Garcia para a História do Teatro, ganhavam

[94] Programa complete no Anexo 3.7.

destaque especial para seus aspectos visuais como a cenografia, a indumentária, os acessórios, as máscaras, as máquinas, os efeitos, etc. Razão que o levou a assumir, naturalmente, também a disciplina de História do Espetáculo, ministrada para o primeira turma em seu terceiro ano, 1969.

Teatro Brasileiro

Oferecida, no segundo ano da primeira turma, em 1968, a disciplina Teatro Brasileiro I, a primeira de três módulos, correspondente a três anos consecutivos, foi implantada por Renata Pallottini que também desenhou seu plano geral. Renata que também já ministrava essa disciplina na EAD, organizou um primeiro programa também de caráter histórico , mas que propunha partir da produção contemporânea mais próxima para, numa trajetória retrospectiva, chegar até Anchieta, como mostra este trecho de seu programa.

> "Dentro do contexto geral da evolução sociológica, econômica e política do país, o Teatro Brasileiro é apresentado aos alunos do 2º ano religando a dramaturgia à sua história. Em visão que parte da atualidade para alcançar os inícios da nacionalidade, são abordados os termos gerais seguintes:
>
> 1. Teatro atual, na dramaturgia nova de José Vicente, Plínio Marcos, Leilah Assumpção e Antonio Bivar.
> 2. Teatro moderno, de 1944 até esses autores, focalizando principalmente Nelson Rodrigues, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri e Jorge de Andrade.
> 3. Dramaturgia entre duas guerras, de 1919 até 1944, destacando Cláudio de Souza, Joraci Camargo, Oduvaldo Viana, Ernani Fornaro.
> 4. Dramaturgia do naturalismo e do simbolismo, Coelho Neto, Roberto Gomes, Machado de Assis.
> 5. O período romântico, José de Alencar, Manoel Joaquim de Macedo, Gonçalves Dias.
> 6. A comédia de costumes, de Martins Pena à Artur Azevedo e França Junior.
> 7. A pré-dramaturgia brasileira, de Anchieta à Gonçalves de Magalhães."
> 8. Debates e seminários com as figuras exponenciais do teatro atual, diretores, autores, atores e técnicos, como cenógrafos, músicos, figurinistas e coreógrafos."[95]

[95] PALLOTTINI, Renata. *Teatro Brasileiro. Programa para o 2 ano.* In: Processo 387/68. Escola de Comunicações Culturais, 1968. s/ número. Programa complete no Anexo 3.7.

Dramaturga bastante atuante, com várias textos de sua autoria montados profissionalmente naquele período, essa sua filiação transparece na organização de seu programa, com a valorização dos aspectos dramatúrgicos e o destaque para a produção mais emergente de seus contemporâneos.

Para Teatro Brasileiro II, o programa de Renata Pallottini, seguia o mesmo modelo, do mais contemporâneo para o passado, diminuindo, no entanto o recorte, o que pressupõe um desejo de aprofundamento, a cada retorno aos temas que iriam sendo revisitados e - ao que parece, aprofundados - a cada ano. Assim, se em Teatro Brasileiro I fazia-se o caminho da atualidade até Anchieta, em Teatro Brasileiro II, a abordagem seria da atualidade até João Caetano, enfocando, principalmente, os aspectos relacionados ao espetáculo, num conteúdo assim organizado.

> "1 - O espetáculo atual, de 1967 para cá, a partir de "O Rei da Vela".
> 2 - O espetáculo moderno, de "Vestido de Noiva" (1944) (sic) a "O Rei da Vela"(1967).
> 3 – O espetáculo brasileiro de João Caetano até 1944."[96]

O programa de Teatro Brasileiro III, oferecido no quarto ano do curso seguia o mesmo modelo de aprofundamento nos recortes, mas propondo, segundo o seu programa, a priorização do caráter de pesquisa, permitindo aos alunos a liberdade de iniciativa em torno de algumas áreas preferenciais de atenção. Em seu terceiro módulo, o programa elaborado por Renata Pallottini propunha novamente:

> "1 - A nova dramaturgia, principalmente a de José Vicente, Leilah Assumpção, Plínio Marcos, Antonio Bivar.
> 2 – A moderna dramaturgia, de 45 a 65, envolvendo Nelson Rodrigues, Ariano Suassuna, Jorge de Andrade e Gianfrancesco Guarnieri, entre outros.
> 3 – A linha brasileira da comédia de costumes, focalizando especialmente o período que vai de Martins Pena a Arur Azevedo, com destaque para França Junior e José de Alencar." [97]

---

[96] PALLOTTINI, Renata. *Teatro Brasileiro. Programa para o 3 ano.* In: Processo 387/69. Escola de Comunicações Culturais, 1969. s/ número. Programa complete no Anexo 3.7.
PALLOTTINI, Renata. *Teatro Brasileiro. Programa para o 4º ano.* In: Processo 387/69. Escola de Comunicações Culturais, 1969. p. 116. Programa complete no Anexo 3.7.

Para a primeira turma, no entanto, Renata Pallottini deu apenas o primeiro módulo dessa disciplina, Teatro Brasileiro I, em 1968. Os outros dois módulos foram dados, em 1969 e 1970, respectivamente, por Miroel Silveira e Décio de Almeida Prado, sendo que este último, atuou como professor convidado conferencista. Os programas de Miroel, seguiam, de certa forma, estabelecida inicalmente por Renata Pallottini, mas acentuando determinados aspectos da história do Teatro Brasileiro mais próximos de sua trajetória pessoal, traço de sua personalidade que será abordado no próximo item deste capítulo.

Não foi encontrado nesta pesquisa, o programa desenvolvido, em 1970, por Décio de Almeida Prado, mas conhecendo a intensa sua produção neste período e os profundos estudos que organizou sobre o Teatro Brasileiro na época não é difícil imaginar os aspectos de sua abordargem.

Dramaturgia

Também oferecida em três módulos, Dramaturgia I, II e III, a primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica teve três professores para esta disciplina, um em cada módulo e em cada ano, respectivamente. Foram eles: Jorge Andrade, Dramaturgia I, em 1968. Renata Pallottini, Dramaturgia II, em 1969 e Lauro César Muniz, Dramaturgia III, em 1970.

Não foram localizados os programas desenvolvidos por Jorge Andrade e Lauro César Muniz. Uma vez mais, serão utilizados os programas destes três módulos elaborados também por Renata Pallottini. Em razão de sua grande proximidade desde o tempo de colegas que se formaram juntos na primeira turma de Dramaturgia e Crítica da EAD, em 1962, é possível que o programa desenvolvido por Lauro César Muniz fosse muito próximo do elaborado por Renata Pallottini, até mesmo pelo fato dele a suceder nesta matéria para a turma que estava se formando.

No caso de Jorge Andrade, convidado diretamente por Alfredo Mesquita, quando este ainda era o chefe do Departamento de Arte Dramática, em 1968, é pouco provável que houvesse uma aproximação maior de conteudos entre um e outro. Primeiro, em razão dos aspectos personalistas de Jorge Andrade, que dificultavam uma troca maior entre colegas e, segundo, porque Jorge iniciou a disciplina Dramaturgia, enquanto Renata inaugurava a de Teatro Brasileiro, ambos em 1968. Com a saida intempestiva de Jorge Andrade, no fim deste seu primeiro anon a

universidade, Renata assumiu Dramaturgia em 1969. Embora propusesse aos alunos exercícios práticos com o intiuito de estimulá-los a desenvolver a escrita dramatúrgica, Renata, que vinha de uma intensa formação com Boal, no curso da EAD, abordava os aspectos mais teóricos ligados à dramaturgia, enquanto Jorge Andrade cobrava incisivamente dos alunos uma produção de cenas e textos, gerando assim uma forte tensão entre eles, o que acabou levando ao desligamento de Jorge do curso, antes mesmo do fim de seu primeiro ano.

No terceiro ano da matéria – Dramaturgia III – e quarto da primeira turma , 1970, Lauro César Muniz desenvolvia uma proposta mista mais centrada no estudo e análise de textos do que no exercício prático da escritura dramatúrgica e do estudo teórico.

Os conteudos propostos por Renata Pallottini para os três módulos dessa disciplina, naquela época, eram:

Dramaturgia I: (para o 2º ano do curso)

"1 - Aristóteles – Poética – Definição de tragédia
Introdução ao conceito de ação dramática
Catarse – empatia – terror e compaixão
Noção de conflito
Caracterização psicológica – noções
Elocução – as unidades
2 - Hegel – Poética – Poesia dramática – conceito
Ação dramática
A síntese dramática
Noção de conflito
Relações de arte dramática com o público
Dialética – noção
Progressão dramática – noção
As unidades – discussão"[98]

Dramaturgia II: (Para o 3º ano do curso)

"O 3º ano consta dos mesmos itens relacionados para o 2º ano, com maior desenvolvimento em cada um dos itens, relativo ao grau maior de conhecimento dos alunos.

[98] PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia. Programa para o 2º ano.* In: Processo 93/69. Escola de Comunicações Culturais, 1969. p. 97. Programa completo no Anexo 3.7.

> Os alunos do 2º ano apresentarão, no decurso do semestre, uma cena dramática e os do 3º ano um drama ou comédia, como exercício de aproveitamento."[99]

Foi neste módulo, em 1969, que Renata ministrou a disciplina para o terceiro ano da primeira turma, ocasião em que o aluno Armando Sérgio da Silva, desenvolveu sob a orientação de Renata a criação do texto de sua autoria *Marcelo e Marcela*. Segundo o próprio autor:

> "Trata-se de uma história de amor entre Marcelo e Marcela. Mostra dois jovens típicos da década de sessenta, não integrados e que acabam por assaltar um banco para sobreviverem (…) O texto fazia uma crítica aos meios de comunicação em geral: novelas, propaganda, pessoas alienadas. O casal não integrado naquela sociedade chega ao limite, partindo para a contravenção, como muitos outros que partiram para a luta armada."[100]

O texto foi montado, no mesmo ano, na EAD, com direção de Alberto Guzik que dava aulas como assistente de Jacó Guinsburg na disciplina de Crítica Teatral I. Participaram do espetáculo, como atores, alguns alunos da mesma primeira turma de Armando, também colegas de classe na disciplina Dramaturgia II, além de alguns alunos da EAD, na época, como Osmar Prado, Selma Egrei, Jandira Martini, entre outros.

Dos três anos em que a primeira turma cursou a disciplina de Dramaturgia, este foi o único caso encontrado, onde um exercício prático de sala de aula, resultou na construção de um texto dramático completo, chegando à uma realização cênica final, através de sua montagem como espetáculo.

No entanto, parece não ter sido essa uma experiência muito estimuladora para o jovem aluno de dramaturgia. Em entrevista para este trabalho, Armando Sérgio contou que durante o processo da montagem de seu texto, comportou-se como um dramaturgo tradicional. Não acompanhou o processo, não frequentou ensaios, assistindo, pela primeira vez, junto com o publico na estréia, à concepção que o seu trabalho havia adquirido ao ser transposto para a cena. Segundo seu relato bem

---

[99] Idem.

[100] SILVA, Armando Sérgio da. *Entrevista para Sofia Boito.* In: BOITO, Sofia. *Cac em cena. A produção do Departamento de Artes Cênicas da Usp entre os anos de 1966 e 1986.* Relatório final de Iniciação Científica destinado à Fapesp, sob a orientação de Elizabeth Azevedo. 2007.

humorado, o que viu não tinha absolutamente nada a ver com o que havia escrito. O diretor, Alberto Guzik, havia concebido uma atmosfera bastante ritualística, com o sombrio e impressionante espaço do Liceu de Artes e Ofícios - onde a EAD ainda estava instalada - todo iluminado por velas, numa concepção que, na época costumava ser entendida como "artaudiana ", resultado de intensos "laboratórios" que nada tinha a ver com o seu texto que pretendia uma certa reflexão política.

Dramaturgia III (para o 4º ano)

Num programa para o 4º ano, em 1970, que corresponde ao terceiro módulo dessa disciplina, aparece o seguinte conteúdo, também elaborado por Renata Pallottini:

1. Teoria dos gêneros literários
2. O gênero épico
3. Elementos do épico na história do teatro
   - a tragédia grega
   - o teatro medieval
   - o teatro renascentista
   - o romantismo
   - o expressionismo
4. O teatro de B. Brecht
   - fundamentos
   - oposição do teatro dramático
   - técnica de encenação
   - o efeito de distanciamento
   - crítica
5. O teatro de Antonin Artaud
6. O teatro atual

   Parte prática: análise de textos." [101]

Como este módulo para o último ano da primeira turma, não foi ministrado por Renata Pallottini, mas por Lauro César Muniz, o que os ex-alunos entrevistados para esta pesquisa mais se recordam do trabalho com Lauro, é relativo à parte prática realizada através da análise de textos. Um dos casos citados é o da leitura e comparação de duas cenas de Brecht e Ionesco: *A Alma Boa de Set Suan* e *Rinocerontes.*

---

[101] PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia. Programa para o 4º ano.* In: Processo 503/70. Escola de Comunicações e Artes, 1970. p. 248. Programa completo no Anexo 3.7.

Crítica Teatral I

Em 1968, ainda no período em que Alfredo Mesquita respondia pela direção do Departamento de Arte Dramática, Jacó Guinsburg foi convidado para ministrar a disciplina Crítica Teatral, pela qual já respondia no mesmo curso na EAD, onde iniciou sua inesperada carreira de professor, em 1964.

Assim como Dramaturgia, a disciplina Crítica Teatral tinha então a surpreendente duração para nossos padrões curriculares de hoje, de três anos. Também dividida em três módulos - I, II e III - era oferecida no segundo, terceiro e quarto anos do curso.

No programa que elaborou para Crítica Teatral, Jacó Guinsburg definiu como seus principais objetivos:

> "introduzir o estudo sistemático da Crítica Teatral, fazendo com que os alunos descortinem os princípios básicos da metodologia da análise crítica. Trata-se assim de uma Introdução à História das Ideias Críticas." [102]

O conteúdo dessa disciplina era composto por

> "Levantamento Geral da Evolução da Crítica. Efetividade do pensamento crítico. História das Ideias Críticas – Período greco-romano – Idade Média e Renascença – O Barroco – O neo-Classicismo – O Romantismo – O Realismo – O Naturalismo – As Grandes Correntes Modernas. Estudo sistemático do pensamento de alguns dos mais significativos representantes da Crítica. Estudo de um determinado período ou autor que possa ajudar à compreensão da Crítica. Estudo da função que a Crítica

[102]GUINSBURG, Jacó. *Programa da Disciplina Crítica Teatral I*. Informações retiradas do Arquivo pessoal do professor. * Alberto Guzik trabalhou, a convite de Jacó Guinsburg, como seu assistente na Disciplina Crítica Teatral. Em 1970, quando Jacó Guinsburg deixou essa disciplina, assumindo integralmente a disciplina de Estética. Alberto Guzik permaneceu em Crítica Teatral atuando como assistente de Sábato Magaldi. O programa da disciplina arquivado na Seção Acadêmica da atual Escola de Comunicações e Artes e reproduzido no Anexo 3.7 contem 2 erros: O autor do programa dessa disciplina é Jaco Guinsburg e não Alberto Guzik que, num ano seguinte, com o consentimento de Jacó aproveitou o mesmo planejamento que era utilizado quano Alberto trabalhava com ele. O Segundo erro diz respeito à data e nomes usados no documento . Como leva o nome de Setor de Teatro da Escola de Comunicações e Artes, o programa não poderia ser de 1968, como está classificado, pois neste ano a Escola ainda se chamava "de Comunicações Culturais e o Setor de Teatro, chamava-se Departamento de Arte Dramática.

> desempenhou nas diferentes eras da História do Teatro. Tentativa de sintetizar o estudo de um semestre na descoberta de alguns dos princípios gerais que norteiam a Crítica Teatral em sua essência." [103]

Este já era o conteúdo para a disciplina Crítica Teatral I, em 1968, quando os alunos da primeira turma do curso começavam a ter um contato um pouco maior com disciplinas de formação teatral. Até então eles haviam tido contato, no ano anterior, 1967, apenas com Introdução ao Teatro, ministrado por Alfredo Mesquita que apresentava um relato bastante pessoal sobre as origens do teatro paulista, a partir de sua própria experiência. O desafio que Jacó Guinsburg proponha aos alunos já em seu primeiro contato com essa disciplina, é um dos elementos mais presentes e positivos em suas memórias, aspecto que será abordados no próximo item deste capítulo.

Relativo ao ano de 1968, a Escola não solicitou a seus professores que elaborassem um relatório das atividades desenvolvidas no ano. Em 1969, essa solicitação foi feita. Não foi possível encontrar esses documentos no arquivo da Escola, mas o professor Jacó Guinsburg ainda os mantém em seu arquivo pessoal. Através do relatório realizado sobre a disciplina Crítica Teatral I, em 1969, com a segunda turma que havia ingressado em 1968, é possível se ter uma idéia do tipo de desafio que os alunos da primeira turma enfrentaram, no ano anterior, ao se deparar com o Prof. Jacó, no primeiro módulo dessa disciplina. Neste relatório, o professor descreve as atividades desenvolvidas com seus alunos.

> "Receberam um curso introdutório à matéria Crítica, que compreendeu os seguintes itens: Crítica hoje; os diferentes campos de atuação do crítico; evolução da Crítica; diferenças entre as teorias críticas tradicionais e modernas; a Crítica como fator conscientizador das tendências estéticas do teatro; relações entre a Crítica e os grupos estéticos; os dramaturgos como críticos e a reação que provocaram na Crítica (Pirandello, Brecht, Strindberg, Ionesco, Artaud e os vanguardistas americanos e europeus); relações entre Crítica e público; poder formador e informador da Crítica, com respeito ao público; a Crítica Jornalística como reflexo da opinião do público; o poder da Crítica no Brasil e no Exterior; relações entre o

[103] Idem.

> crítico, o diretor e o autor; a Crítica e o ator - as diversas escolas críticas e a sua influência na formação do ator; Crítica e espetáculo - configuração do espetáculo e conscientização crítica por ele manifestada; o espetáculo como soma total das tendências críticas; a crítica e a formação do teatro contemporâneo; função da crítica."[104]

A aplicação prática dos conceitos discutidos na parte teórica, foram realizados através da participação dos alunos em:

> "Vários debates sobre o papel da Crítica no Teatro Moderno e as funções do crítico, e redigiram os seguintes trabalhos: sobre a interpretação de Marília Pêra em "Fala Baixo Senão eu Grito"; sobre a direção de Fauzi Arap em "O Assalto"; sobre "Hair" – comentando criticamente as críticas publicadas nos jornais a respeito do espetáculo; devendo ainda apresentar um trabalho sobre o cenário e o figurino de "A Celestina"."[105]

Todo esse programa, realizado ao longo de um ano, em Crítica I, com os alunos da segunda turma, enquanto os alunos da primeira turma que, em 1969, já estavam no terceiro ano, desenvolviam com Jacó Guinsburg e seu assistente Alberto Guzik, os conteúdos de Crítica Teatral II, num programa assim distribuído durante o primeiro semestre daquele ano:

Crítica Teatral II

> "29. História das Ideias Críticas: Introdução
> Abril
> 5. Semana Santa
> 12. História das Ideias Críticas: Quadro histórico-cultural
> Beckett: exposição, seminário, trabalho sobre
> Esperando Godot
> 19. História das Ideias Críticas: elementos da Poética
> Discussão dos trabalhos sobre Esperando Godot
> 26. Seminário: Beckett à luz de Aristóteles
> Entrega de trabalhos
> Maio
> 3. História das Ideias Críticas: elementos da Poética
> Comentários dos trabalhos
> 10. História das Ideias Críticas: elementos da Poética

[104] GUINSBURG, Jacó. *Relatório sobre a Disciplina Crítica Teatral I,* de 29 de novembro de 1969. Arquivo pessoal.
[105] Idem.

Os Monstros arthaudianos: exposição
17. História das Ideias Críticas: elementos da Poética
Os Monstros seminário, trabalhos
24. História das Ideias Críticas: A crítica aristotélica e o teatro grego
Discussão dos trabalhos sobre Os Monstros
31. Seminário: Artaud à luz de Artistóteles
Entrega de trabalhos
Junho
7. História das Ideias Críticas: Aristóteles à luz da crítica moderna Comentário de trabalhos
14. História das Ideias Críticas: Aristóteles à luz da crítica moderna
Ionesco: exposição, seminário, trabalhos
21. História das Ideias Críticas: a crítica aristofanesca
Discussão dos trabalhos sobre Ionesco
25. Seminário: Aristotelismo e anti-aristotelismo na crítica atual
Entrega de trabalhos"[106]

Manteve-se a sequência de datas e distribuição de conteúdos e trabalhos no programa acima, como forma de visualização da dinâmica deste trabalho realizado dentro de um único semestre. A disciplina, anual, continuou no segundo semestre com o desenvolvimento destes conteúdos e a inserção de novas abordagens.

Crítica Teatral III

Em 1970, Sábato Magaldi, assumiu a Disciplina Crítica Teatral, iniciando pelo seu terceiro módulo – Crítica Teatral III – com a primeira turma que chegava ao seu último ano. Alberto Guzik, permanecia como assistente da disciplina. Antes, Sábato já havia ministrado neste mesmo curso as disciplinas História do Teatro Universal I, em 1968, e algumas conferências no curso de Estética Teatral I, em 1969, juntamente com Anatol Rosenfeld e Jacó Guinsburg.

Crítico atuante na imprensa diária desde o início dos anos 50, Sábato manteve, juntamente com Alberto Guzik, o estudo das idéias críticas propostas por Jacó Guinsburg nos dois anos em que esteve à frente dessa disciplina e incorporou alguns aspectos mais ligados ao exercício prático da crítica mais imediata veiculada

[106] GUINSBURG, Jacó. *Programa da Disciplina Crítica Teatral II.* Processo ECC 93/69

na imprensa, embora o programa também abordasse a crítica mais reflexiva, como revelam seus objetivos:

> "A disciplina da Crítica Teatral visa preparar os alunos tanto para a crítica jornalística quanto para a crítica ensaística. Para aqueles que não desejam especializar-se nesse campo, ela pretende fornecer os elementos necessários para um julgamento do próprio trabalho, ou seja, o dramaturgo poderá examinar sua produção sob o prisma daqueles que vão avaliá-la no futuro, o mesmo acontecendo ao diretor, ao cenógrafo e ao figurinista. O Professor de Teatro estará capacitado a julgar o aproveitamento dos trabalhos com seus alunos." [107]

Argumentando em torno de um universo muito amplo da disciplina que deveria examinar todo o conjunto do espetáculo, Sábato propunha um olhar sobre a matéria que procurava abranger todos os seus elementos: encenação, peça, interpretação, cenografia, indumentária, iluminação, música e outros acessórios. Assim, a disciplina era vista como uma verdadeira síntese de todos os conhecimentos do Teatro, devendo, em seu exercício, ser capaz de analisar:

> a) os vários estilos e métodos de encenação, verificando qual o mais adequado a uma determinada montagem (exemplos: realismo, naturalismo, expressionismo, afastamento brechtiano, ritualismo artaudiano e grotowskiano, etc; b)a estrutura do texto dramático, encarando-o do ponto de vista estilístico e da sua produção e contribuição à história da literatura teatral; c) análise do trabalho do ator, quanto a método, riqueza de meios e sua evolução; d) adequação da cenografia, da indumentária e da iluminação à concepção do espetáculo, as soluções encontradas e seu valor

[107] MAGALDI, Sábato; GUZIK, Alberto. *Programa e Plano de Ensino da Disciplina Crítica Teatral.* In: Processo ECC 503/70. p. 231.

> artístico; e) funcionalidade da música incidental no conjunto do espetáculo, etc."[108]

O estudo da história das ideias críticas no teatro, já desenvolvido nos dois módulos anuais anteriores – Crítica I e II – com Jacó Guinsburg e, também, Alberto Guzik, foram também retomados por Sábato Magaldi com a finalidade de fundamentar a Crítica atual daquele momento, devendo então a disciplina propiciar um estuto que pudesse transitar

> "desde a concepção crítica de Aristóteles até as modernas tendências, como a crítica de Eric Bentley, Kenneth Tynan, Roland Barthes, etc."[109]

Na parte teórica, eram realizados análises e estudos de diferentes textos críticos, que abrangiam também diferentes épocas .

Na parte prática, eram feitas análises dos espetáculos em cartaz, escolhendo-se aqueles considerados os mais representativos da temporada. Um aspecto interessante no programa das disciplinas ministradas por Sábato Magaldi e Jacó Guinsburg são possibilidades de diálogo e complementação entre elas, apontadas nos seus respectivos programas elaboradores por esses dois professores. Além da identidade intelectual e afinidade pessoal entre ambos, deve ter contado para isso também o fato dos dois terem ministrado duas disciplinas em comum – Crítica Teatral e Estética Teatral – que, tanto pela qualidade de seus conteúdos, quanto pela excelência de seus professores, acabaram adquirindo uma importância fundamental no processo de formação na primeira turma do curso de teatro que se preparava agora para, ao sair da universidade, enfrentar o mundo lá fora.

Também no sentido de tentar estabelecer um diálogo com outras disciplinas do mesmo curso, Sábato, que havia sido o primeiro professor de História do Teatro avaliava e propunha, em 1970.

> "Como a atualidade teatral não pode ser totalmente estudada na disciplina de História do Teatro, os autores merecerão um exame de toda a sua obra e não apenas

---

[108] Idem.
[109] Idem. Ibidem.

> daquela encenada. Idêntico procedimento se adotará em relação ao encenador, ao intérprete, ao cenógrafo, ao figurinista, bem como aos demais elementos integrantes do espetáculo." [110]

É claro que todos os programas curriculares, geralmente, são bem mais amplos e generosos do que a realidade cotidiana permite que se realize, mas o simples fato de lançar este olhar para a matéria do teatro - e de um curso novo como aquele que formava sua primeira turma - tentando despertar seus alunos para que também o fizessem, apenas reafirma a conhecida generosidade e sensibilidade cultural deste grande homem de cultura que é Sábato Magaldi.

Temas críticos específicos, determinados pelo professor, deveriam ser estudados e apresentados pelos alunos em seminários, ao mesmo tempo em que deveriam assistir à maioria dos espetáculos em cartaz na cidade, a fim de preparar críticas que deveriam ser discutidas em classe.

Esta atividade, que pode parecer uma árdua e, quase impossível tarefa, nos dias de hoje, em uma cidade como São Paulo, não só era viável e real para aqueles alunos, em 1970, como se tornou um intenso exercício de produção crítica, veiculada, além das profundas discussões em classe, em várias edições da única revista especializada em teatro na capital paulista, naquela época, *Palco + Platéia,* produção esta que é tema do capítulo 4.

Para que os alunos pudessem ainda se exercitar na crítica ensaística, eles deveriam ainda preparar, anualmente, um estudo teórico sobre um relevante tema da temporada. E tudo isso, sob a orientação de um intelectual e um professor como Sábato Magaldi, apoiado por um jovem assistente, Alberto Guzik, que acabaria se transformando também, algum tempo depois, em um de nossos principais críticos.

Estética Teatral

Embora tenha sido introduzida na EAD, na década de cincoenta, no curso de interpretação, e depois nos cursos de Cenografia e Dramaturgia e Crítica, a disciplina Estética Teatral, não aparecia nos primeiros programas por ele elaborados para o Departamento de Arte Dramática, a partir de 1965, quando ainda participava da comissão que elaborou o projeto da Escola de Comunicações Culturais.

110

No curso de Dramaturgia e Crítica realizado na USP, esta disciplina só foi incluida no programa, a partir de 1969, sendo, desde o início, coordenada por Jacó Guinsburg.

No primeiro ano, quando ainda ministrava a disciplina Crítica Teatral, Jacó Guinsburg montou um programa juntamente com Anatol Rosenfeld, em que os tres dividiam a matéria, ministrando-a em forma de conferências.

Por se tratar de um documento histórico, reproduz-se abaixo a íntegra do programa e plano de ensino da disciplina Estética Teatral, elaborada pelo Prof. Jacó no Departamento de Teatro da Escola de Comunicações Culturais que serviria, ao longo dos anos, de modelo para várias outras universidades que se basearam neste programa para introdução desta disciplina em seus cursos de teatro.

Programa e plano de ensino da disciplina Estética Teatral
Prof. Jacó Guinsburg

I. Esta disciplina visa dar aos alunos do Curso de Teatro elementos que, como aplicação dos princípios gerais da Estética, definem o âmbito, a essência, os valores da arte teatral, enquanto dramaturgia e totalidade encenada, bem como as diferentes concepções, correntes e estilos que a presidiram em seu curso histórico, enquanto modelos e sistemas de ideias estéticas.

II. Em função do objetivo exposto, o conteúdo foi dividido em duas etapas básicas:
1 - Elementos de Estética Teatral;
2 - Concepções e Correntes Estéticas no Teatro

III. A disciplina está prevista para um período letivo de quatro semestres, com carga horária de 2 horas semanais no 5º, 6º e 7º semestres, e 3 horas semanais no 8º semestre.

IV. A distribuição da matéria, ministrada em aulas teóricas, seminários e análises de textos, obedeceu à consideração de que era preciso satisfazer sempre o essencial do item II. 1 e alternar as partes do item II. 2, mas relacioná-las com as ideias e tendências do Teatro Moderno. Para tanto, foi elaborado o seguinte programa:

1. Elementos de Estética Teatral (1 semestre)
   A. Noções Gerais: símbolos e valores; atos de apreciação;
   A. Teoria dos Gêneros: o épico, o lírico, o dramático;
   B. Conceito de Teatro;
   C. Fenômeno Teatral: o texto, o ator, a cenografia e demais elementos, o encenador e o espetáculo;

D. Categorias Estéticas no Teatro: o trágico, o cômico, o grotesco, o sublime.

1. Concepções e Correntes Estéticas no Teatro (3 semestres)

A. CLASSICISMO E BARROCO:
a. Clássico, Classicismo, Classicista;
b. Grécia Clássica, Helenismo: quadro histórico-cultural;
c. Platão e Aristóteles;
d. Aristóteles: biografia, obra, ideias;
e. Arte Poética: estudo de todos os capítulos;
f. Impressionismo, fim do século;
g. Naturalismo e Subjetivismo: Tchekhov;
h. Naturalismo e o Teatro Moderno: psicologismo, sociologismo e realismo socialista.

B. MODERNISMO
a. A Estética Ubuesca: Jarry;
b. Simbolismo e Expressionismo;
c. Futurismo e Construtivismo;
d. Surrealismo e Teatro da Crueldade;
e. Teatro Épico;
f. Teatro do Absurdo;
g. Ritualismo e a Abolição do Teatro.

CAPÍTULO 4: DAS PRIMEIRAS CRÍTICAS

CAPÍTULO 4: DAS PRIMEIRAS CRÍTICAS Exercícios Primeiros:
Críticas publicadas na Revista *Palco + Plateia, 1970*

Em seu último ano de curso, 1970, os cinco alunos formandos produziram, como exercício da disciplina Crítica Teatral, uma grande quantidade de críticas de espetáculos que estavam em cartaz no circuito profissional de São Paulo e Rio de Janeiro. Essas críticas foram publicadas, em várias edições daquele ano da revista mensal de teatro *Palco + Plateia.* Importante publicação do mundo do teatro, nos primeiros anos da década de setenta, esta revista tinha o saudável hábito de publicar, no mesmo número, duas críticas realizadas por dois críticos diferentes, sobre o mesmo espetáculo, propiciando assim ao leitor a oportunidade de poder avaliar pontos de vista diferentes sobre uma mesma montagem. Num mesmo número, vários espetáculos eram duplamente analisados.

Esses alunos tiveram então a oportunidade de experimentar, de forma pública e já, de certa forma, profissional, o exercício prático da crítica, no mesmo veículo e ao lado de importantes nomes em atividade na época, como Anatol Rosenfeld, Sábato Magaldi (professores do curso) e outros profissionais, como Sérgio Viotti, Ivo Zannini, Paulo Lara, entre outros.

Este exercício era o resultado então da experiência vivida no período de formação daquela primeira turma nos, quase completos, quatro anos de graduação.

25 anos depois, em 1995, professora há bastante tempo da mesma escola onde estudou e já prestando concurso para titular, uma integrante dessa primeira turma – Ingrid Dormien e Armando Sérgio – relembraram esses tempos de formação.

> Foi imenso o prazer que tive assistindo às aulas de Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Flávio Império, Jacó Guinsburg, Sábato Magaldi, Clóvis Garcia, Miroel Silveira, Jorge Andrade, Renata Pallottini, Alberto Guzik.[111]

A disciplina de Crítica Teatral tinha então a surpreendente duração, para nossos padrões curriculares de hoje, de três anos. Dividida em três módulos - I, II e

---

[111] KOUDELA, Ingrid Dormien. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Professor Titular. São Paulo, ECA USP, 1995.*

III -, era oferecida no segundo, terceiro e quarto anos do curso. Foi ministrada em 1968 e 1969 pelo professor Jacó Guinsburg, que vinha ministrando a mesma disciplina na EAD, desde 1963, quando substituiu Décio de Almeida Prado, naquela época.

Em 1969, Jacó convidou para ser seu assistente, no curso de Critica Teatral II, Alberto Guzik, que havia se formado no curso de ator da EAD, em 1966, e que acabava de retornar de Nova York, onde havia passado alguns meses acompanhando tudo o que podia da intensa produção de teatro da cidade na época, principalmente as produções mais experimentais.

Da experiência vivida como assistente no curso de Crítica ministrado por Jacó Guinsburg com essa primeira turma, Guzik que veio a se tornar depois, ele próprio, um dos mais importantes e atuantes críticos de São Paulo, registrou:

> Foi onde fiz o verdadeiro aprendizado em crítica. Através do contato com os alunos, meu *insight* do teatro redefiniu-se, ganhou em precisão. Imagino que juntos descobrimos e entendemos o funcionamento de inúmeras leis cênicas. Tenho a certeza de que aprendi mais com os estudantes que eles comigo. Mas que alunos eram aqueles! Às aulas brilhantes de Jacó Guinsburg (aos sábados pela manhã, num barracão improvisado em escola de teatro), a que eu dava uma parca contribuição, assistiam os futuros doutores Armando Sérgio da Silva e Miriam Garcia Mendes, a atenta Mariângela Alves de Lima, mais tarde crítica de brilho ímpar, o impetuoso José Possi Neto, já revelando a sagacidade que o destacaria posteriormente como um dos mais criativos e requintados encenadores do país. E Ingrid Dormien Koudela (...) Embora tenha exercido ocasionalmente a crítica, Ingrid veio a destacar-se pela dedicação inteligente à área da arte-educação.[112]

Para Jacó Guinsburg, crítica e estética estavam intimamente ligadas. A disciplina Estética Teatral tinha então a duração de dois anos. Dividida nos módulos anuais I e II, foi oferecida para esta primeira turma, no terceiro e quarto anos, 1969 e 1970. Sob sua responsabilidade, o módulo I (1969) foi organizado através de conferências ministradas por Anatol Rosenfeld e Sábato Magaldi. Em 1970, Crítica Teatral foi assumida por Sábato Magaldi, que tinha já uma destacada atuação como crítico na imprensa. Por indicação dos próprios colegas professores, Jacó Guinsburg assumiu a disciplina Estética Teatral, pela qual foi responsável pela implantação e à qual se dedicou durante toda sua longa carreira como professor do Departamento.

---

[112] GUZIK, Alberto. *Apresentação.* In KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: Um Jogo de Aprendizagem.* São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.

> Julgo que o motivo que levou meus colegas a esperarem que eu pudesse desincumbir-me da tarefa (da Estética) é que, na Crítica Teatral, eu já vinha desenvolvendo uma vertente teórica ligada à evolução e à discussão das ideias críticas, para estabelecer os fundamentos histórico-críticos de sua aplicação.[113]

Para os alunos, essa íntima relação entre crítica e estética, proposta pelo professor, parece ter dado resultados instigantes, pois é justamente a fertilidade deste exercício que parece estar presente no conjunto de críticas produzidas pelos alunos em seu último ano. Acredito que seja possível identificar nesse material, características de um pensamento teatral proposto pela formação do então jovem - como jovens eram também os alunos – curso de Dramaturgia e Crítica do Departamento de Teatro da Escola de Comunicações Culturais, que naquele mesmo ano, 1970, mudaria sua denominação para Escola de Comunicações e Artes.

Nos números de *Palco + Plateia,* encontrados para essa pesquisa foram localizados 27 dessas críticas, referentes a 22 espetáculos, e mais 4 artigos.[114]

Deste material, seleciono alguns trechos a partir dos quais tentarei mapear algumas questões presentes tanto no teatro quanto na formação daqueles jovens teatrólogos, naquele ano de 1970.

A primeira delas diz respeito à posição de "crítico".

Armando Sérgio, havia chegado à Escola em 1967, vindo de uma intensa atividade vivida no teatro amador em sua cidade, Mogi das Cruzes. Participando de vários festivais, foi contemplado com o Prêmio Governador do Estado, que lhe propiciou uma bolsa de estudos para estudar teatro na capital durante quatro anos.

Quatro anos se passaram e agora ele já estava quase se formando, quando se viu do outro lado da cena. Estava diante da responsabilidade de avaliar o trabalho de grupos amadores, como ele mesmo era até pouco tempo atrás, no então quase iniciante - segunda edição - Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto.

> A posição do crítico, perante o amador em geral, é bastante incômoda. Eles dão tudo de bom, de salutar que possuem e não recebem, ou melhor, não exigem nada em troca. A posição, como dizíamos, é desagradável, porque de um crítico se espera uma análise estética, e essa análise, não

---

[113] GUINSBURG, Jacó. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Professor Adjunto. São Paulo, ECA USP, 1986.*

[114] Os números 3, 4 e 5 foram publicados em1970, o número 7 é de 1971.

> raro, diminui a festa humana que eles nos proporcionam. Entretanto, há também num festival, uma preocupação estética. Há, por vezes, até a tentativa de se achar uma linguagem teatral nova. Por esse lado, conduziremos nosso artigo pois, pelo outro, ele seria uma composição de adjetivos elogiosos e nada mais.[115]

Marina Piccoli, por sua vez, se via diante da outra ponta da cadeia teatral, tendo de avaliar um trabalho profissional, de um grande nome do teatro nacional, sobre o qual se falará um pouco mais à frente e com o qual a jovem aluna e crítica parece não encontrar nenhuma identificação.

> É sempre desagradável quando se tem que comentar sobre alguma coisa que não se apresenta muito bem definida dentro do gênero a que se propôs. Certamente que não estamos falando de modelos, e de que se deve ter fórmulas e rigidamente segui-las, mas de um mínimo de realização dentro daquilo que chamamos concepção. [116]

A necessidade de contextualizar historicamente as montagens, identificando procedências daquilo que poderia estar sendo compreendido como uma nova linguagem, aparece na análise de Armando Sérgio e Miriam Garcia Mendes, do espetáculo *Lanterna Mágica*, de uma companhia da Tchecoslováquia que se apresentava, com grande sucesso, utilizando diversas linguagens.

> Agora uma pergunta: Seria a *Lanterna Mágica* um espetáculo totalmente novo? Resposta: Não, o velho Meyerhold e o audacioso Piscator já o realizaram, apenas não possuíam essa maravilhosa perfeição técnica que, sem dúvida, deixa pasmado qualquer artesão dos efeitos visuais. [117]

Além de esclarecer a questão de não se tratar propriamente de uma novidade, Miriam Garcia, cujo pensamento mais social se revelará mais tarde em trabalhos como sua pesquisa de mestrado sobre a presença do negro no teatro brasileiro, pede que à sedutora forma seja acrescentado mais conteúdo.

> Toda essa alegre farândola distrai agradavelmente o espectador e deve fascinar totalmente as crianças mais capazes de serem atingidas pelo

---

[115] SILVA, Armando Sérgio da. *Festival de Rio Preto*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p 53.

[116] PICCOLI, Marina. *O Comprador de Fazendas*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p 23.

[117] SILVA, Armando Sérgio da. *Lanterna Mágica*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p 31.

> fantástico e pelo maravilhoso, sem indagações importunas, que naturalmente surgem, em que pese todo o encanto proporcionado pela leveza e graciosidade do espetáculo. A grande habilidade técnica presenciada não esconde a sensação de vacuidade que se apodera do espectador, finda a exibição. A coisa é ingênua demais, se sustenta apenas pela beleza plástica de seus quadros e bem analisada nem original é. Na década de 1920/30 Erwin Piscator, o criador do Teatro Político, baseava as suas monumentais encenações na Alemanha em lanterna mágica, cinema silencioso, auxiliado pelas enormes fotografias colocadas de cada lado do palco e também pela música, dança, mímica. Provavelmente como agora, mesmo descontando a passagem do tempo que sempre aperfeiçoa as técnicas, seus espetáculos deviam provocar nos espectadores o mesmo impacto; mas que não se esvaziava por estar ligado a algo que tinha um sentido e um conteúdo.[118]

As questões entre forma e conteúdo estavam na ordem do dia. Em 1968, a Editora Perspectiva publicou no Brasil, *Obra Aberta*, de Umberto Eco.

Os ecos da temática aparecem na análise que Armando Sérgio e Marina Piccoli fazem da montagem do primeiro texto de Jean Claude Carriére, apresentada em São Paulo, no Teatro Cacilda Becker, com direção de Jairo Arco e Flexa, que também atuava no espetáculo, ao lado de Lilian Lemmertz.

> Qual seria a intenção de Jean Claude Carrière ao escrever *A Relação*? A intenção de escrever uma obra totalmente *aberta*? É preciso que se confesse, que a primeira reflexão, pode-se responder, de pronto, afirmativamente à pergunta. Entretanto, através de uma análise mais cuidadosa, essa "abertura" torna-se bastante discutível. Assim como não existe o símbolo sem anterior convenção, para que se possa abrir algo, é necessário que, esse algo, exista. Portanto é muito perigosa a confusão entre *obra aberta* e *obra imprecisa*. (...) Em resumo: São tantas as dúvidas, que a obra acaba se fechando, pois uma *obra aberta* pressupõe várias opções para que cada espectador a feche e *A Relação* não proporciona essas opções, porque é impossível se optar, tomando por base uma dúvida.[119]

Já para Marina Picolli:

> Tudo se nos parece estudado demais, teorizado demais, como se tivéssemos dois pugilistas sobre um ringue, analisando-se um ao outro durante todo o tempo, esquecidos da finalidade principal de sua presença: a luta. Enfim, todos os detalhes da montagem são, a um tempo, corretos e discretos, uma encenação excessivamente bem comportada, resultando

---

[118] MENDES, Miriam Garcia. *Lanterna Mágica*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 32-33.

[119] SILVA, Armando Sérgio da. *A Relação*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p 38.

> num afunilamento de uma peça que se propunha aberta. Em suma, é a fotografia de um filme. [120]

Em 1970, apresentava-se um espetáculo no Teatro Oficina com o título de *Absurdo*. A montagem era composta de dois textos, um estrangeiro e um nacional, com direção de dois profissionais diferentes: *A Cantora Careca*, de Ionesco, com direção de Antonio Abujamra, e *Onde Não Houver Um Inimigo, Urge Criar Um,* de João Bethencourt, direção de José Renato.

A sedução de se montar uma peça do absurdo de uma forma "absurda", o que pode esvaziar o seu sentido, é um risco, tantas vezes visto em montagens nacionais, que Ingrid Dormien já apontava em sua análise de *A Cantora Careca.* Nela, aparece outra questão também bastante presente nas discussões estéticas daquele momento. A questão do signo.

> Os homens vivem em meio a convenções, costumes, fórmulas, levam uma vida mecanizada, isto é, já não estão mais em vida'. Antonio Abujamra partiu desta frase de Ionesco para construir o seu espetáculo. As figuras dos Martin e dos Smith são estáticas, formais. A interpretação dos atores é estilizada. Vestidos em trajes a rigor, sentados numa posição única recitam o texto de Ionesco como marionetes. O resultado é que o absurdo não passa para o público porque a própria impostação com que são pronunciadas as frases se torna o signo decisivo. Se, pelo contrário, Abujamra tivesse partido do realismo, as piadas e as frases vazias pronunciadas pelos personagens se tornariam claras por meio da empatia pela comicidade do humorista Ionesco. O teatro de Ionesco é um teatro de dois sentidos. Levado 'ao pé da letra' não tem significado. Cada frase dita carrega no entanto um sentido apesar dela. Enquanto que nas peças tradicionais ao enunciado de um personagem equivalia um conceito, em Ionesco acontece o oposto. As palavras acabam querendo dizer o que nunca disseram.[121]

Um dos principais focos das discussões veiculadas nas criticas produzidas pelos alunos formandos é em torno da produção contemporânea dos autores nacionais que envolvia, naquele momento, também uma intensa discussão.

> A destruição de valores é característica que já se tornou rotina nas novas peças de 1968 para cá. *Fala Baixo Senão Eu Grito* e *O Assalto* foram sem dúvida os expoentes máximos da Nova Dramaturgia Brasileira, como se convencionou chamar os autores Leilah Assumpção, José Vicente, Bivar e outros (...) Embora Leilah, Zé Vicente e Bivar nunca se tivessem constituído num grupo ideológico, sua temática é muito semelhante.

---

[120] PICCOLI, Marina. *A Relação*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 39.

[121] DORMIEN, Ingrid. *O Absurdo*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 3. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1970. p. 7.

> Visavam todos um mesmo objetivo e a forma pela qual pretendiam atingi-lo se parece na sua estrutura fundamental. O diálogo que se estabelece sob a forma de uma luta cerebral, o personagem que reage a outro, que o instiga incessantemente, movido por uma vontade extrema de sair de si mesmo, de romper a solidão em que se encontra encarcerado – este é um denominador comum das peças da Nova Dramaturgia Brasileira. [122]

Quatro anos antes, num balanço publicado na revista *Dionysos* sobre o ano teatral de 1966, Sábato Magaldi havia registrado a presença do autor nacional na pauta de discussões. E não era pela sua presença nos palcos.

> O autor brasileiro voltou à pauta, em 1966, com notações polêmicas. Perto de dez dramaturgos residentes em São Paulo divulgaram um manifesto condenando o descaso das companhias pelos nossos originais. A resposta dos empresários foi violenta. Quase transferindo aos autores a responsabilidade por não se encenarem as suas obras. Enfileiraram-se as razões: há poucos textos de qualidade, os papéis não se ajustam às características do elenco, os escritores não acompanharam as preocupações dominantes do nosso tempo, restringindo-se a uma temática menor. [123]

Em 1970, o cenário apontado por Ingrid Dormien já era bastante diferente.

> Essas peças, no ano passado, levaram um público numeroso ao teatro, fazendo grande sucesso de crítica. Tiveram uma enorme importância, demonstrando o valor do autor brasileiro. Em 1970 muitos produtores se animaram em montar textos nacionais. Prova disso é a quantidade de autores brasileiros atualmente em cartaz: *Marta de Tal, O Estranho, Seu Tipo Inesquecível, A Vinda do Messias, Jorginho o Machão, Os Convalescentes* e *O Cordão Umbilical.* Encenar autor brasileiro não se constitui mais um tabu – em compensação, temos aqui um enxurrada de peças de qualidade menor.[124]

Os dois trechos do texto de Ingrid Dormien, acima citados, compõem uma introdução da crítica que ela publica sobre um desses textos, onde se vêem problemas de estrutura dramatúrgica: *O Desembestado,* de Ariovaldo Matos, direção de Orlando Senna, com Perry Salles, Fernando Lona e Clara Lee, no Teatro Paiol.

Sobre este trabalho, a mesma opinião é compartilhada por Armando Sérgio.

---

[122] DORMIEN, Ingrid. *O Desembestado.* Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1970.p. 12.
[123] MAGALDI, Sábato. Teatro, São Paulo, 1966 – Cenário Teatral em São Paulo. *Dionysos* Nº 15, Rio de Janeiro, Serviço Nacional do Teatro. 1967. p. 20.
[124] DORMIEN, Ingrid. *O Desembestado.* Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro 5. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1970.p. 12.

> O texto de Ariovaldo Matos carece ainda de muita maturidade teatral, pois se repete a cada instante e, não raro, prolonga demais as falas (...) tirando todo o ritmo do espetáculo. Além disso, a trama é bem ingênua (...) Se tivesse maior maturidade, o autor poderia desenvolver muito mais sua ideia, bastante poética e de raro efeito teatral.[125]

Também José Possi Neto tratou da questão da nova dramaturgia, ao analisar a montagem de *O Cordão Umbilical,* primeiro texto do jovem Mário Prata, apresentado no Teatro Vereda, direção de José Rubens Siqueira, com Cacilda Lanuza, Carlos Augusto Strazzer, Júlia Miranda e Enio Carvalho no elenco.

> Pela encenação do Teatro Vereda é possível reconhecer o talento de Prata, principalmente no domínio da técnica de dramaturgia, ritmo e construção dos diálogos. A habilidade do autor de manejar as cenas humorísticas sustenta num bom nível de espetáculo todo o primeiro ato da peça. Essa facilidade para dar um bom tratamento humorístico é devida também ao conteúdo desse humor, à utilização de jogos sexuais e esquemáticos, que realmente prendem a atenção do espectador. [126]

Mais impactante parece ter sido, no entanto, para Possi, a montagem de *Os Convalescentes,* de José Vicente, direção de Gilda Grilo, com Renata Sorrah, Norma Bengell, Lourival Paris e Emílio di Biasi, que assistiu no Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, e sobre a qual também escreveu.

> Juan, Nina, Garcia e Mariana são as quatro personagens de *OS CONVALESCENTES*, a segunda peça de José Vicente, autor de *O ASSALTO*, apresentada no ano passado e que veio determinar um dos mais importantes caminhos dentro da nova dramaturgia brasileira. Já em *O ASSALTO*, Zé Vicente demonstrou uma habilidade e um domínio surpreendentes na construção do texto, onde o depoimento tem papel preponderante, casando segurança e coerência no desenvolvimento das ideias, e um lirismo que vai transformar em vida as palavras de uma personagem, fugindo do perigo da defesa de tese. Em *OS CONVALESCENTES* esta característica vem reafirmar-se num texto violento e de uma carga emotiva exacerbada.[127]

---

[125] SILVA, Armando Sérgio da. *O Desembestado*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 11-12.

[126] NETO, José Possi. *O Cordão Umbilical*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 3. Junho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 18-19.

[127] NETO, José Possi. *Os Convalescentes*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 27.

Mesmo um autor mais experiente e já consagrado no circuito mais "comercial" do mercado de entretenimento da época, como João Bethencourt, foi analisado por Ingrid Dormien, naquele momento.

> É esta a grande qualidade do texto de Bethencourt, o diálogo fluido com momentos realmente engraçados e o domínio da técnica de playwriting. 'Onde não houver um inimigo urge criar um' é sem dúvida o melhor texto de Bethencourt, embora ainda não atinja uma maior universalidade dentro do tema a que se propôs. A análise do relacionamento carrasco e vítima se resolve em termos de comicidade. A marcação de José Renato obriga os atores a uma movimentação constante (... uma perseguição contínua) o que faz com que a situação criada pelo texto contenha sempre uma violência latente mantendo o público em constante tensão. [128]

Mas nem sempre este olhar para uma produção mais "de mercado", resultava numa aprovação. Pelo contrário, ele podia ser bastante rigoroso.

Em 1970, apresentava-se em São Paulo, no Teatro Anchieta, uma grande produção de Dulcina de Moraes, dirigida e protagonizada por ela: *O Comprador de Fazendas*, texto adaptado da obra de Monteiro Lobato por Miroel Silveira, em forma de revista musical, escrita e composta em parceria com Hervê Cordovil e Walter Franco.

O espetáculo era anunciado como uma grande produção que, além da estrela Dulcina, trazia nomes da televisão como Canarinho e um conjunto de 30 pessoas no elenco.[129]

Em sua adaptação do texto, Miroel Silveira parece ter tentado uma certa atualização da história, inserindo elementos que buscavam dar um aspecto de modernidade e contemporaneidade ao espetáculo. Tentativa que mereceu, além de todos os outros aspectos da montagem, críticas severíssimas de Miriam Garcia e Marina Piccoli. Nem a proximidade de relações poupou o autor da ira das duas alunas em seus papéis de críticas. Além de professor do curso e das duas alunas, Miroel havia sido casado com Miriam, de quem continuava grande amigo, sendo o responsável pela sua vinda para o curso de teatro. Mas, certamente, Miriam havia

---

[128] DORMIEN, Ingrid. *O Absurdo*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro 3. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1970.p. 8.

[129] Entre esses artistas, provavelmente integrantes do coro, alguns iniciantes, que mais tarde viriam ser alunos do curso de Teatro da ECA: Iacov Hillel e Amilton Monteiro.

aprendido em sua passagem pela disciplina que um crítico precisava ser isento e imparcial.

> Para começar não se compreende porque Miroel Silveira exumou o conto de Monteiro Lobato para adaptá-lo ao teatro. Bastava a versão cinematográfica, feita há uns 20 anos, onde ele tinha muito mais possibilidade. Retrato de uma época, crítica de costumes, mas carente de análise sociológica ou política, ainda assim o conto resistiria ao tempo se continuasse situado na sua época, a década de 1920/30, quando Lobato retratou a decadência das cidades do vale do Paraíba em consequência do esgotamento das lavouras de café. Valeria como um documentário quase folclórico. Projetá-lo na atualidade, quando as condições são totalmente outras, é que não tem o menor sentido. [130]

Marina Piccoli primeiro analisa com seriedade a tentativa do espetáculo de ser atual.

> Não é apenas um nome que chama público ou garante o sucesso de uma realização teatral. Teatro é equipe, é trabalho em conjunto, é resultado de pesquisa. E isso não é o que está acontecendo na montagem do Teatro Anchieta (...) A preocupação em ser atual resulta numa discrepância entre a ideia e a realização, pois o formal de uma comédia de costumes onde se sente um peso de cinquenta anos, entra em choque com piadinhas do tipo: 'Quem não é o maior nem o melhor tem que ser mais vivo'. (...) A comédia de costumes como tal, não implica num mau teatro. O disparate desta em se forçar um avanço no tempo apenas no que existe de mais superficial, através de falas inconsequentes, figurinos ridículos num amálgama de franjas, minissaias, *perucas hippie e óculos escuros*.[131]

Para ao fim sintetizar com um certo tom de deboche:

> Toda a peça é uma contínua indecisão entre o tradicional e o pressuposto moderno: É o Jeca-Tatu na Broadway ... de 1940. [132]

A questão do que é atual e do que é contemporâneo no teatro, naquele momento, aparece também, mas de forma bem diferente, num experimento feito por Celso Nunes e analisado por José Possi Neto.

---

[130] MENDES, Miriam Garcia. *O Comprador de Fazendas*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 25.

[131] PICCOLI, Marina. *O Comprador de Fazendas*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 23-24.

[132] PICCOLI, Marina. *O Comprador de Fazendas*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4.. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 24-25

Celso Nunes, que havia se formado como ator na EAD, em 1965, havia passado um tempo no exterior, onde havia feito um curso com Jerzy Grotowski. Ao retornar, ministrou, junto com Regina Braga, sua esposa na época, cursos sobre o método de trabalho do encenador polonês, causando grande interesse na comunidade teatral e na imprensa. Muito já se falava, mas pouco se sabia de verdade sobre este trabalho. O original inglês de *Em Busca de Um Teatro Pobre*, fora lançado na Europa, em 1968, mas a tradução brasileira ainda não havia sido publicada pela Editora Civilização Brasileira, o que só aconteceria no ano seguinte, 1971.

Um desses cursos, realizado com 14 atores, resultou num exercício intitulado *O Albergue*, que foi apresentado num velho casarão do centro da cidade e que servia de albergue para moradores de rua.

José Possi descreve inicialmente o processo de trabalho.

> Os atores compilaram todo o material dormindo em albergues de São Paulo, entrevistando albergados, indigentes, governantes, mendigos; dormiram em estações e delegacias. Escolheram um tipo, elaboraram seus personagens. Depois começaram a improvisar para o diretor. Este, coordenou o trabalho, cortou o que estava demais, acrescentou o necessário. *O Albergue* foi colocado de pé. Portanto, personagens e situações que entram no espetáculo são reais, apresentados em cena artisticamente.[133]

Para em seguida descrever o que, talvez, pudesse se entender, bem ao espírito da época, mais como uma experiência sensorial do que propriamente um espetáculo.

> É tropeçando entre mendigos e indigentes que descemos as escadas e nos prostramos numa salinha de espera bastante descômoda tentando uma localização próxima à porta de entrada para que não sejamos excluídos do número limitado de albergados aceitos toda noite. O lugar vai se tornando abafado, provocando um suor incômodo e a proximidade forçada das outras pessoas que disputam a sua vaga. A náusea e o mal estar vão se apoderando de nós, e explodem quando em meio àquele forno humano e fedor das latrinas entupidas de fezes, vômitos, etc., tomam conta dos poucos metros cúbicos de ar respiráveis naquele ambiente.[134]

Sensorialização, ritualização, ampliação das possibilidades expressivas do corpo através da expressão corporal, são algumas das tendências daquela cena

---

[133] NETO, José Possi. *O Albergue*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 11-12.

[134] Idem.

contemporânea, do início dos anos setenta, também relatadas e analisadas pelos jovens críticos.

Sobre a montagem do Tuca, de *O Terceiro Demônio,* criação coletiva, dirigido por Mário Piacentini, Miriam Garcia, escreveu:

> Plasticamente é bonito. Os participantes dão uma amostra de como se utilizar a expressão corporal (um meio), para transformá-la em um fim – o espetáculo. Usam muito bem os corpos, conseguem manter o ritmo lento de suas evoluções todo o tempo, obtém belos efeitos de sombra nas paredes. A música é bonita e funcional. Mas se esgotam nisso.... e rapidamente, pouco tempo depois de começado o espetáculo. A precariedade da mínima fabulação assentada numa temática ingênua e sem nenhuma originalidade, a inevitável limitação na variedade dos tipos de movimentos executados, levam rapidamente o espectador a uma certa impaciência – a que o cansaço não é estranho. Na concepção do espetáculo certos trechos sugerem coisas conhecidas. A lentidão dos gestos, os grupos humanos formados numa atitude de expectativa ou de adoração lembram os antropoides da pré-história da humanidade acocorados ou reverenciando a grande lápide negra do filme "2001". [135]

Ponto de vista, também compartilhado por José Possi, em sua análise do mesmo espetáculo.

> Ao assistirmos TERCEIRO DEMÔNIO constatamos que a preocupação formal, estética, é a maior no trabalho dos tucanos, aliás parece que a linha de desenvolvimento do trabalho do TUCA tem se fixado justamente na forma; é o apuro técnico, da luz, do som, do cenário, da expressão corporal, que se fazem mais notáveis nesse trabalho, e já se faziam assim em COMALA. Notamos também que esse desenvolvimento os tem levado a uma forma de comunicação cada vez mais abstrata, donde decorre um hermetismo muito grande, portanto uma dificuldade de comunicação com um tipo de público que tenha uma linguagem diferente, que não viva os mesmo problemas, as mesmas aspirações. [136]

Para Marina Piccoli, a experiência semelhante do grupo argentino Los Lobos, que na época passava uma temporada em São Paulo, com o espetáculo *Casa, Uma Hora e Um Quarto,* parece ter sido mais bem sucedida. Experiência essa, com a qual

---

[135] MENDES, Miriam Garcia. *O Terceiro Demônio*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 33.
[136] NETO, José Possi. *O Terceiro Demônio*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 31-32.

ela parece ter muito mais empatia do que com a vivida no *Comprador de Fazendas,* de Miroel Silveira e Dulcina de Moraes.

> Um trabalho honesto, de muita seriedade, é realizado, através de longa concentração, exercícios respiratórios, evoluindo para a expressão do corpo. Apenas apoiado no corpo para transmitir uma total volta às origens de homem e mundo. Tudo é primitivo. Aos poucos o homem toma consciência de que é um ser vivo: respira, sente-se. Um auto reconhecimento desenvolve-se num ritmo lento e... é maravilhosa a sensação de se sentir vivo, com membros começando a se locomover... sozinho... tento os primeiros passos... olho... vejo! A experiência parte do indivíduo para o coletivo; há o reconhecimento de outros seres – identificam-se – possuem as mesmas características. A imaginação é levada a termos concretos. Uma evolução no espaço que é constituído por uma armação de canos; exploram o mundo, percebem que podem ouvir, emitem sons, grunhidos, assim se relacionam. Recebem a resposta: outro som identificam-no, um gesto... O domínio físico absoluto transparece na expressão corporal e em toda movimentação sobre os canos que compõem o espaço. [137]

Esta sensorialização, essa busca dos sentidos, abrem caminhos para a discussão sobre os limites da representação e sobre o trabalho de interpretação do ator. É um dos aspectos que Miriam Garcia destaca em sua crítica sobre *O Albergue*.

> É verdade que eles têm a seu dispor o extraordinário trabalho dos atores que romperam, eles agora, os limites tradicionais da 'representação'. Cada um deles é algo completo que utiliza, palmo a palmo, toda a sua extensão corpórea para transmitir (comunicar, dizemos) os seus problemas, os seus conflitos. Com isso eles atingem um nível de dramaticidade que lhes permite dispensar a ação, o agir, sem que o seu trabalho caia apenas no monólogo descritivo (...) O que mais impressiona no espetáculo é a interpretação dos atores. Eles conseguem realmente transmitir todo o horror da situação dos indivíduos reais cujos depoimentos eles tomaram. Pela primeira vez, parece, e com absoluta honestidade um público sente-se mesmo atingido por um negócio que é direto, real, vivido. A ficção não entrou naquilo. Não existe por detrás a sensibilidade e a imaginação de alguém criando um texto. Foi a própria vida quem o criou. E embora o que os atores fazem seja 'representar' na acepção da palavra (imitando uma realidade), eles vão além disso; parecem viver realmente essa realidade, obrigando o espectador a se defrontar com algo que o choca, desgosta e até repugna. Mas que o atinge no fundo de sua humanidade, ainda que não queira admiti-lo. Realismo levado ao extremo, mas num plano ainda não explorado, pelo menos no Brasil, ao que parece. Estética da fome, da miséria social ou física,

[137] PICCOLI, Marina. *Casa, 1 Hora e 1/4*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 10.

> substituindo a estética sexual ou erótica. Nova forma de agressão ao público muito mais contundente e, provavelmente, atuante.[138]

Para Miriam, não era o mesmo que ela observava em *O Terceiro Demônio.*

> Não se pode falar de interpretação de atores; eles ficam a meio caminho disso, pois o que fazem é apenas um bom exercício de expressão corporal.[139]

Sobre o experimento de Celso Nunes, na avaliação de José Possi, ainda como crítico, ele que viria a ser um grande diretor, a ampliação dos limites da cena, do conceito de representação e do trabalho do ator, levavam consequentemente a uma ampliação do trabalho da direção, que precisava ser entendida a partir de novos parâmetros, em especial, na sua relação com os atores.

> Para o nosso teatro O ALBERGUE não só é importante por apresentar um trabalho sério de pesquisa fora dos esquemas comerciais e profissionalizantes, mas por revelar o trabalho de Celso Nunes, como nossa experiência mais importante no tempo da formação de ator. Dá-lhe a capacidade de atingir uma visceralidade de interpretação que lhe permite esbofetear o espectador com uma verdade liberada por uma emoção muitíssimo bem trabalhada que o afasta do perigo da 'representação', que se tivesse ocorrido com O ALBERGUE transformaria a força de qualquer daqueles depoimentos numa foto de 'NOTÍCIAS POPULARES'. E isto não acontece.[140]

Se, neste espetáculo, essas novas potencialidades estão sendo apontadas e em processo, é na montagem de *O Arquiteto e o Imperador da Assíria,* de Fernando Arrabal, direção de Ivan de Albuquerque, com Rubens Correa e José Wilker, que Possi e Ingrid assistem no Teatro Ipanema, no Rio, que eles encontram a mais justa equação entre cena e texto, pelo preciso trabalho da direção na condução do trabalho dos atores, em diálogo e sintonia com todos os elementos sensoriais daquela nova cena que, de diferentes formas, parecia estar surgindo.

---

[138] MENDES, Miriam Garcia. *O Albergue*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p 14.

[139] MENDES, Mirian Garcia. *O Terceiro Demônio*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p 33.

[140] NETO, José Possi. *O Albergue*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. pgs. 12 e 13.

> Todas as noites, no Teatro Ipanema na Guanabara, em meio a uma cerrada floresta, imersa numa poeira de cores e sons indefinidos, se dá o ato da criação. Um Adão da sociedade contemporânea toma forma. Monta sua própria escultura no palco. Descobre a elasticidade e a beleza de seus movimentos. Se situa no espaço que o circunda. Cria um animal capaz de transformar seus movimentos, seus sons, suas palavras, na poesia mais primitiva, uma mescla inconstante de uma violência atroz e uma docilidade infantil. A floresta se faz ensurdecedora. Cai dos céus um objeto estranho. O rosto de um homem, iluminado em meio a toda penumbra. É a palavra, o instrumento básico do mundo civilizado, que o introduz: 'Eu sou o Imperador da Assíria,.... As pedras estão lançadas e o jogo se inicia.'[141]
>
> Ivan de Albuquerque transmite em sua montagem a mensagem deste homem do absurdo com delicadeza estética impressionante. É um espetáculo que se cola ao texto e o transcende por meio de uma direção de ator segura. Os problemas colocados pela total despreocupação de Arrabal em relação ao espaço cênico são resolvidos por pequenos achados que são simples e geniais. São detalhes, acessórios que no entanto criam no palco a poesia dos objetos [142]
>
> A ambientação é toda onírica, e como no sonho não racionalizamos, sentimos. A encenação de Ivan de Albuquerque revela uma perfeita compreensão da posição do autor e da sua linguagem. A metáfora da realidade criada por Arrabal em termos de literatura dramática foi transportada ao palco com a mesma genialidade por Ivan. Durante três horas os esquemas convencionais de raciocínio do espectador são desmontados por um espetáculo seguro, que violenta sem restrições ou preconceitos, que não se limita nem faz concessões. Tanto o belo quanto o grotesco das imagens se casam tão perfeitamente atingindo a sensação do sublime.[143]

Não foi a mesma experiência feliz de direção, o que Miriam Garcia avaliou sobre a montagem de *Álbum de Família,* de Nelson Rodrigues, direção de Jayme Barcellos, apresentada no Teatro de Bolso, em São Paulo. Em sua crítica sobre este trabalho, Miriam reclama, uma vez mais, sobre os modismos em torno do que poderia ser novo, moderno, contemporâneo na cena daquele momento.

> A margem de originalidade que resta aos encenadores diminui cada vez mais e o remédio é suprir-se nas fontes que já provaram a qualidade. Com um pouco de habilidade e pequenas variações, pode-se apelar para recursos já conhecidos, mas de bom efeito. 'Álbum de Família' não foge à regra. José Celso e Vitor Garcia decididamente fizeram escola no Brasil... Acrescente-se certas inflexões de vozes, posturas rígidas, atitudes que se

---

141 NETO, José Possi. *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 20.

142 DORMIEN, Ingrid. *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro 4. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1970. p. 19

143 NETO, José Possi. *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p 21.

> imaginam apropriadas a tragédias gregas, misturadas com toques folclóricos nacionais – e temos o espetáculo contraditório que se desenrola no palco do Teatro de Bolso, cansando, confundindo e até irritando o espectador.[144]

Para Possi, essa tendência ao "moderno" está presente e não desprovida totalmente de qualidade, até mesmo em experiências realizadas por personalidades importantes do teatro nacional, ligadas ao Arena e Oficina e, nesses grupos, identificados com uma linha mais racional e conteudística. O espetáculo é *D. Juan*, de Molière.

> Sob a direção de Fernando Peixoto, e situados num espaço criado por Flávio Império, um elenco numeroso encabeçado por Gianfrancesco Guarnieri e Antonio Pedro desenvolve a função no Teatro Oficina. No enorme espaço do teatro, despido de cadeiras e amontoado de almofadas de juta, tendo à frente uma mesa de banquete em cruz, assistimos a uma imensa bacanal que poderia ser realizada em qualquer época da História. A ideia da anarquia, da inconsequência, do exacerbado individualismo propostas na peça de Molière e fortemente apregoadas por todas as filosofias da atualidade, são perfeitamente captados na magistral ambientação criada por Flávio Império, na beleza e funcionalidade dos figurinos, que vão predispor o espectador a refastelar-se nas suas almofadas, e a aceitar a maconha oferecida por Sganarello no início do espetáculo. O estranhamento da situação, a violência das músicas, a tonalidade fria da luz reforçam a possibilidade dessa reação do público diante do espetáculo.[145]

Mas Possi avalia que há, na linha de interpretação dos atores uma grande contradição no interior desse espetáculo.

> Toda a envolvência de luz, som e espaço às quais o espectador é submetido, é quebrada por uma linha de interpretação, principalmente a da personagem de D. Juan vivida por Guarnieri, que sustenta as ideias quase que pura e simplesmente sobre o poder da palavra. O D.Juan de Guarnieri se explica o tempo todo através do texto, assim como explica o próprio texto, na medida em que é dito de forma quase didática, com acentos que identificam a maior ou menor importância das frases, que em determinados momentos parecem até conter verdades absolutas. O D. Juan anárquico e irreverente, que luta por si, pelas suas conquistas, pelos seus direitos à vida opulenta e faustosa, pelas suas bacanais quase desaparece diante de um outro que parece ter feito uma profissão de fé contra o mundo, que parece ter declarado uma guerra para a transformação de um estado de coisas. Essa luta passa a ser quase a causa e não a consequência do estado de expressão que está à sua volta. Não

---

[144] MENDES, Miriam Garcia. *Álbum de Família*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 3. Junho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p 15.
[145] NETO, José Possi. *Don Juan*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p 16.

> colocamos como errada essa interpretação da personagem, nem tampouco queremos dizer que Guarnieri não tenha conseguido uma boa atuação no espetáculo, somente constatamos uma incoerência nessa interpretação com relação a toda ideia, a toda concepção do mundo de D.Juan no início do espetáculo, com a presença da droga e da institucionalização do prazer num caos de luxúria e arrebatamento onde a força e o fascínio são duas constantes para provocar a empatia nos espectadores. Marta Overbeck, a esposa, tem um desempenho marcante e uma extraordinária presença cênica, conseguindo junto de Guarnieri construir a cena de maior violência e beleza dentro do espetáculo, é a cena em que tenta a conversão de D.Juan.[146]

Apenas para ilustrar a diferença de pontos de vista e de avaliação entre críticos diferentes e mesmo entre alunos e professores, transcreve-se aqui um trecho de um breve comentário feito por Anatol Rosenfeld do mesmo *D.Juan*, em um balanço geral do ano teatral de 1970, publicado na mesma revista, no início de 1971.

> Melhor saiu-se Fernando Peixoto, na bonita e viva adaptação de *D.Juan,* embora não conseguisse imprimir à sua encenação uma linha suficientemente pensada. Excelentes os desempenhos de Gianfrancesco Guarnieri e Antonio Pedro.[147]

Mas, para a juventude do aluno crítico, havia uma nova potência a ser buscada no trabalho do ator, pela ampliação dos limites expressivos do corpo, da voz, da emoção. Possi identificou isso no trabalho das atrizes na montagem da peça de José Vicente, *Os Convalescentes.* Ele inicia falando sobre o desempenho de Renata Sorrah.

> Magnífico durante um dos seus monólogos, onde o corpo se joga decidido no espaço perfeitamente bem delimitado, sem medo nem oscilação, a voz jorra sem contensão ou desequilíbrio, fazendo explodir realmente a personagem, com uma força e uma visceralidade que atinge fatalmente qualquer espectador. Renata representa Mariana, a revolucionária, evoluindo equilibradamente durante todo o espetáculo e revelando uma força surpreendente nas últimas cenas. Norma Bengell é Nina, a milionária, e mais uma vez reafirma todas as qualidades que vem revelando desde o impacto por sua interpretação em *Cordélia Brasil*. Norma é atriz que vem acrescentando a toda violência emotiva característica de seus trabalhos, e que lhe permite chicotear o público com uma verdade e uma forca que é privilégio de poucas atrizes, uma capacidade de controle e objetividade emocional, bem como uma perfeita

---

146 NETO, José Possi. *Don Juan*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 16-17.

147 ROSENFELD, Anatol. *Teatro em 70: São Paulo.* Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 7. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1971. p.10

> consciência de utilização de seu corpo explodindo e se anulando nos momentos exatos. Sua Mariana (sic)vem carregada de verdade e de emoção, passando todo seu incômodo ao público, e arrebentando de tal maneira nas suas decisões deixando a plateia atônita.[148]

É essa potência no trabalho do ator que tanto Ingrid, quanto Possi, irão reconhecer no trabalho de José Wilker e Rubens Correa, em *O Arquiteto e O Imperador da Assíria.*

> O arquiteto é interpretado por José Wilker. Excepcional durante o primeiro ato. Uma figura de anjo caído, ao mesmo tempo ingênuo e malicioso, cujos movimentos dominam o palco com explosões de emoção e selvageria. É puro. É simples. É forte. Daí decorre sua onipotência que 'remove montanhas' e cativa os animais. É o ser perfeito presente no inconsciente coletivo como o símbolo do Paraíso Perdido. Sua queda é inevitável. 'Me ensina a filosofia?' A maçã e o conhecimento. Rubens Corrêa é o Imperador. Sua interpretação individualizou o personagem criando a imagem de um ser torturado e vencido. Excelente no segundo ato quando apresenta as personagens que compõem o mundo do Personagem-Imperador (Arrabal no caso?). [149]

Um trabalho que, para Possi, teria atingido, no sentido pretendido pela montagem, a perfeição.

> Rubens Correia e José Wilker são os atores perfeitos. Nunca chegam a psicologizar suas personagens, dominando-as magistralmente. Poderíamos classificá-los como as '*palavras*' com que Arrabal trabalhou, e que Ivan juntamente com Klaus Viana (que desenvolveu com eles o trabalho de expressão corporal e coreografia) escreveram. O trabalho de Rubens Correia revela uma consciência da personagem interpretada poucas vezes atingida em nosso teatro. Em nenhum momento a riqueza da personagem de Arrabal se perdeu, Rubens domina-a de tal maneira não permitindo que ela se torne uma personagem chapada ou uma mera representação. A visceralidade de sua interpretação explode para os espectadores através do seu gesto preciso, da expressão facial perfeita, da contensão e da explosão nos momentos exatos, assim como em José Wilker através dos voos sensacionais com que ele cruza o espaço cênico, dos sons animalescos que consegue emitir, de toda a beleza que consegue extrair de seu corpo privilegiado, que explode em músculos, costelas, movimentos, dominando uma expressão corporal com uma perfeição até então desconhecida em nossos palcos. Toda a animalidade explosiva se torna intimista quando este assume uma candura e uma ingenuidade infantis. A comunhão das duas interpretações passa nitidamente para o espectador a espontaneidade com que aqueles dois seres assumem uma convivência a fim de superar o desespero da solidão, incorrendo numa

---

[148] NETO, José Possi. *Os Convalescentes*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 27-28.

[149] DORMIEN, Ingrid. *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro 4. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1970.p. 19

> dependência mútua que vai levá-los no final à identificação total quando o Imperador escolhe a morte e exige que o Arquiteto o devore.[150]

Mas não é apenas o teatro mais experimental que atrai o olhar dos jovens críticos. Também os espetáculos mais "de mercado", com nomes consagrados do teatro e da televisão, também podem receber avaliações positivas, especialmente sobre o trabalho de interpretação. É o caso da avaliação de Ingrid Dormien sobre o trabalho dos atores na montagem de *Putz,* de Murray Schisgal, segundo a crítica, uma sátira à fossa existencial em geral e mais especificamente à dramaturgia contemporânea em torno dos impasses sociais e filosóficos que preocupam o homem moderno.

> "Eva Wilma encontrou em Raquel o personagem feminino talhado para o seu gênero de interpretação: a mulher elegante, nervosa, bonita. Juca de Oliveira e Luís Gustavo completam o trio de ótimas interpretações." [151]

Às vezes, a apreciação do trabalho de um intérprete vai em direção oposta. É o caso da avaliação feita por Miriam Garcia, sobre o trabalho de uma atriz na montagem de *Marta de Tal,* de Graça Mello, apresentada no TBC.

> "Caretas, trejeitos, gestos estouvados, braços atirados para cima, risadas, são os elementos que Ana Maria Dias julga serem os necessários para criar a personagem Marta de Tal, simplória, ignorante, ingênua, primitiva e sensual. E se engana. Por sua culpa ou do diretor José Rubens Siqueira. Ficou na exterioridade, na excessiva agitação, apenas. Quando pretendeu ser patética, ficou melodramática. Nas cenas em que devia parecer atenta, não consegue deixar em repouso os músculos da face."[152]

Sobre o trabalho dessa mesma atriz, Ingrid Dormien tinha uma avaliação diferente.

> "Ana Maria Dias tem a grande espontaneidade que mantém o público preso durante o espetáculo." [153]

---

[150] NETO, José Possi. *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 21-22.
[151] DORMIEN, Ingrid. *Teatro em São Paulo – Putz* . Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro 7. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1971.p. 19.
[152] MENDES, Miriam Garcia. *Marta de Tal*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p 23.
[153] DORMIEN, Ingrid. *Maria de Tal* . Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro 5. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1970.p. 24.

Em outras circunstâncias, as opiniões de duas críticas diferentes sobre o mesmo trabalho poderiam ser absolutamente coincidentes. Foi o caso das avaliações feitas por Marina Piccoli e Miriam Garcia sobre a atuação da atriz Lourdinha Felix, em *O Comprador de Fazendas.*

> "Para o papel de Jurinha, a atriz deve dançar, cantar, e Lourdinha Felix não parece a mais indicada para desenvolver uma boa expressão corporal. É inexpressiva. Outra garota, do balé, faria com mais graça o seu papel. (...)"[154]

Pobre Lourdinha, sujeita à ira das impiedosas críticas.

> "Lourdinha Felix não tem nada que a qualifique para o papel; não dança, não canta e também não representa, embora não haja muito o que representar na peça. Os outros também não se sobressaem em nada, mas não têm, pelo menos, o agravamento de estarem totalmente desqualificados para o que estão fazendo."[155]

Dulcina de Moraes, na função de diretora, no mesmo espetáculo, não foi melhor avaliada também por Miriam.

> "A direção de Dulcina.... bem, a direção de Dulcina, mesmo apelando para a movimentação "*moderninha*", os bichos de madeira, o trenzinho que avança pelo palco, é a mais convencional possível. Na realidade é mais marcação que direção."[156]

Marina Piccoli, avança sua avaliação da direção geral para a interpretação dos atores, chegando ao trabalho da própria Dulcina como atriz.

> "*O Comprador de Fazendas* resume-se num espetáculo insatisfatório, onde tudo parece meio jogado, sem muita razão de ser. Inclusive jogados resultam os atores, pois é sensível o eixo central que é Dulcina. Esta, no papel de Jura, apesar dos trejeitos, de cantar, uma interpretação passada, conserva a figura da grande atriz, com bom domínio de cena e umas boas tiradas cômicas. (...) Os atores soltam suas falas a seu modo, sem unidade

---

[154] PICCOLI, Marina. *O Comprador de Fazendas*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4.. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 24-25.
[155] MENDES, Miriam Garcia. *O Comprador de Fazendas*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 25-26.
[156] MENDES, Miriam Garcia. *O Comprador de Fazendas*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 26.

> de interpretação. Vê-se Canarinho, por exemplo, repetir todos os trejeitos, maneirismos e gags do Canarinho da TV (...)"[157]

Miriam é ainda mais incisiva.

> E Dulcina de Moraes, como um peixe dentro d'água, está no seu elemento. É a estrela do espetáculo, é o centro das atenções, é aquela que diz as maiores tiradas. Domina a cena, não tanto pelo talento, mas pela importância que atribuíram ao seu papel (...). Com isso tem a oportunidade de exibir os dotes que a tornaram famosa como atriz de comédia há tantos anos. Ri, faz trejeitos, caretas, dança, canta ou pelo menos se esforça por isso, pois não era nem cantora, nem dançarina. Mas o seu grande domínio do palco a ajuda na ingrata tarefa; consegue escapar do ridículo (...) Os admiradores de Dulcina terão satisfação em revê-la. E os que gostam de ver artistas de televisão – vão rir com Canarinho, Silvio Francisco, Silvio Rocha e outros.[158]

O Comprador de Fazendas foi o penúltimo trabalho de direção de Dulcina de Moraes e um de seus últimos trabalhos como atriz. Além do trabalho no palco, dedicou-se durante muitos anos a sua escola de teatro. Sua importância na história do teatro brasileiro, hoje é inquestionável. É possível que este espetáculo analisado pelas duas alunas críticas não fosse realmente um bom trabalho, talvez, até mesmo, um resultado distante de suas melhores atuações ou direções. Mas é possível também que haja, nesses dois trabalhos de crítica, um preconceito e uma certa incompreensão em relação a este gênero de teatro representado por Dulcina, que o próprio curso de teatro, com o passar dos anos, iria ajudar a transformar. Especialmente, através das pesquisas de pós-graduação, que vêm contribuindo sensivelmente para se reconstituir e reavaliar a história do teatro brasileiro. Em 1970, isso ainda era muito embrionário.[159]

Onze anos depois de *O Comprador de Fazendas,* o crítico carioca Yan Michalski escreveu para o *Jornal do Brasil*, em 1981, uma crítica intitulada "Dulcina Em Noite de Glória", sobre sua volta aos palcos, trazida e dirigida por Bibi Ferreira, depois de dez anos de ausência.

---

[157] PICCOLI, Marina. *O Comprador de Fazendas*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 24-25.

[158] MENDES, Miriam Garcia. *O Comprador de Fazendas*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 25-26.

[159] A Pós-Graduação no curso de teatro da ECA-USP começou a funcionar em 1973.

> O instrumental de que Dulcina dispõe, particularmente no gênero da comédia ligeira e sofisticada, sempre foi admirável: ela domina o desenho do gesto com precisão milimétrica, desloca-se pelo palco com uma elegância toda pessoal, dispõe de uma gama bem definida de recursos faciais, elaborou uma musicalidade de inflexões inconfundível, e sobretudo controla à perfeição esse trunfo misterioso - mas eminentemente técnico - chamado 'tempo da comédia'. [160]

Uma questão pitoresca, que aparece nas observações de Miriam Garcia e que reflete temas presentes na época e que ainda dizem respeito à valorização do corpo na cena, é a da nudez. Ela aparece em sua crítica de *O Estranho,* peça de Edgar Rocha Miranda, dirigida por Silnei Siqueira.

> Raul Cortez, o milionário J. Reys, Paulo Cesar Pereio, o estranho, dois bons atores normalmente, se revezam na tarefa de mostrar ao público quem fica mais tempo despido (de cuecas). O que representa uma inovação, pois de mulheres nuas ou seminuas o público já está ficando cheio. Para satisfação dos espectadores masculinos, entretanto, há uma jovem que não aparece despida mas que, ainda assim, mostra as veladas formas de um modo bem sugestivo.[161]

A mesma questão também aparece em seus comentários sobre *O Terceiro Demônio,* ao falar sobre as referências ou influências de outros espetáculos da época que pôde ver na montagem.

> O grupo coberto pelo lençol de plástico, no momento em que se descobre, seria "HAIR", se um pouco de timidez (ou a censura universitária) não mantivesse as pequenas peças 'intimas' cor de carne.[162]

Ainda girando em torno do corpo, além da nudez, as questões ligadas à sexualidade estavam fortemente presentes na cena da época. Em *Os Rapazes da Banda*, espetáculo de enorme sucesso daquele ano, dirigido por Maurice Vaneau, com Walmor Chagas, Paulo Cesar Pereio, Benedito Corsi e John Herbert, o tema

---

[160] MICHALSKI, Yan. Dulcina Em Noite de Glória. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 agosto. 1981.

[161] MENDES, Miriam Garcia. *O Estranho*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p 19.

[162] MENDES, Miriam Garcia. *O Terceiro Demônio*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p 33.

abordado era o da homossexualidade. Em sua crítica, Ingrid Dormien não concordava com a abordagem do texto, considera por ela, reacionária e preconceituosa.

> A temática do homossexualismo logo suscitou um vivo interesse pelo espetáculo em cartaz no Teatro Cacilda Becker. Seria realmente do máximo interesse na época atual em que tantos preconceitos e incompreensões cercam esta problemática. No entanto, o texto do americano Mart Crowley supera todas as expectativas. Reacionário e preconceituoso, faz do homossexualismo uma grande piada sem graça. Os diversos matizes, desde o homossexual que corajosamente assume sua posição até a bicha mais desvairada são caracterizados por meio de gags superficiais. A galeria de tipos não se distancia um momento de um grande festival folclórico a respeito do tema. Acrescidos de uma pseudofilosofia de vida, uma pseudopsicologia freudiana (já fora de moda) e uma pseudofossa existencial, tudo muito 'prafrentex', os diálogos da peça não chegam sequer a se constituir numa trama dramática mais séria. Através da tenebrosa modernice do dramaturgo americano resta apenas o vazio de uma longa piada mal contada. Não fosse a ótima interpretação com que conta o espetáculo, o resultado final seria realmente triste."[163]

Mais próximo de interesses que talvez já estivessem latentes nas preocupações estéticas da jovem Ingrid e que viriam a se desenvolver alguns anos mais tarde, sobretudo no trabalho com a famosa obra de Viola Spolin *Improvisação Para o Teatro,* estava o espetáculo *Agamêmnon*, do Grupo Comunidade, do Rio de Janeiro, dirigido por Amir Haddad, que ela assistiu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e sobre o qual teceu as seguintes considerações.

> Os atores, na proposição de Amir Haddad, não estão 'representando' a cada espetáculo o mesmo personagem para o público. Não se trata de uma montagem clássica de um texto clássico. Os espetáculos de 'Agamêmnon' pretendem ser "improvisações" que variam de acordo com o momento imprevisível em que cada ator, segundo sua 'inspiração' toma parte no texto. As personagens não são fixas e também o texto é passado de ator para ator como num jogo. Esta primeira proposta é muito importante, uma procura válida para o teatro. Realmente, durante os primeiros cinco minutos o espectador fica tomado pelo cenário de Joel de Carvalho que mergulha tudo em tintas purpúreas, pela atuação dos atores que correm e gritam pelos praticáveis fazendo muito barulho e pela ambientação sonora de Cecilia Conde que atinge efeitos de um misto de primitivismo e música concreta. Infelizmente são apenas cinco minutos. Logo a triste realidade se desvenda diante dos olhos de um público que se cansa, se cansa cada vez mais. O que aconteceu ? Um grupo que se pretende experimental, fez a encenação mais tradicional possível... O pior

[163] DORMIEN, Ingrid. *Teatro em São Paulo – Os Rapazes da Banda*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro 7. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1971.p. 18.

> que podia acontecer: teatro literário mal recitado. Existe uma discrepância entre toda a ambientação, o ritual que se procurou criar – e a interpretação dos atores. Se é verdade que o ator é o eixo da arte teatral, não é verdade também que a primeira pesquisa a ser realizada num grupo de vanguarda seria com o ator ? 'Agamemnon' resulta para o público como um teatro velho. Realmente, o fundamento do teatro, o ator não foi atingido pela pesquisa. O que durante os primeiros cinco minutos impressionava não é o suficiente para sustentar o espetáculo. O que sobra é um texto clássico recitado de forma ininteligível. O que era 'improvisação' parece ter-se estratificado em esquemas de marcação. 'Agamemnon' resulta como uma grande decepção num momento em que se procura, se experimenta, se reinventa o Teatro.[164]

Na mesma revista, na imediata sequência da crítica de Ingrid, uma outra crítica de José Arrabal, diz quase o contrário.

> Confesso sem o menor temor de um deslize crítico, que 'Agamemnon' da 'Comunidade' é o mais impressionante espetáculo que já vi em toda minha vida, se equiparando aos petulantes trabalhos da vanguarda europeus e norte-americanos, devendo pouco por isso. Alerto, porém, que o impressionante, acima citado, não é sinônimo de perfeição, pois jamais pretendi assistir uma montagem perfeita, o que deve ser maçante, sem dúvida. O diretor Amir Haddad, embora preocupado com o processo do ator e/ou suas características emocionais, vai além deste fato, naquilo que diz respeito a uma busca da renascença do teatro em nossos dias. Evidentemente, Amir não está sozinho nesta caçada, contudo sua presença/participação entre nós, no *quid et nunq* (sic), faz crescer a importância de seu trabalho (...) Por seu aspecto de fidelidade às origens da tragédia como espírito musical, por sua capacidade de adaptação nesta mesma fidelidade, por seu *novo* conceito de teatro entre nós, por sua verdadeira revolução cênica, acredito que o 'Agamemnon' da 'Comunidade', sem exagero, inicia um outro tempo na teatrologia brasileira, merecendo a presença da plateia e desta um proceder de aluno em busca de iniciação. [165]

Emblemática e bastante sintomática para a época, a expressão usada por José Arrabal "busca de iniciação", parece estar presente em algumas das direções para as quais o teatro brasileiro do início daqueles anos setenta está apontando, e que a produção crítica dos jovens alunos formandos da primeira turma do curso de teatro nos ajuda a identificar.

Uma dessas direções aponta para uma internacionalização de nossa cena, com a busca de referenciais estrangeiros da vanguarda europeia e americana. A sensação

---

[164] DORMIEN, Ingrid. *Agamemnon – A Comunidade*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro 3. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1970.p. 8.

[165] ARRABAL, José. *Agamemnon – A Comunidade*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro 3. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1970.p. 8 -10.

final de Miriam Garcia, ao sair do espetáculo/exercício *O Albergue,* aponta nesse sentido.

> Findam então os '*Exercícios*'. A realidade da vida cá fora se apossa novamente do espectador, expulsando aos poucos o fantasma da realidade '*vivida*' pelos atores. E já na rua ele se dá conta, de repente, que finalmente desencantou o fenômeno "*Grotowski*". A coisa deixou de ser aquela nebulosidade que as revistas especializadas, os noticiários teatrais, os ensaios e até os livros sendo agora traduzidos para o português, deixavam entrever. Falava-se muito em Grotowski; encenadores, atores, autores, cenógrafos... e o público interessado repetia docilmente: "*Grotowski*"! Mas o que realmente ele significava? No que consistia, no que se configurava afinal o seu tão falado e badalado método? A imagem, a visualização do fato, da coisa, ainda é o melhor meio de torná-la compreensível e conhecida. Com Celso Nunes (que teve contato pessoal com Grotowski na Europa) e seus '*Exercícios*', o polonês começa finalmente a ser compreendido e conhecido pelos interessados ou curiosos. O resultado que Celso conseguiu trabalhando um grupo de atores não profissionais mas certamente não mais '*amadores*' dá bem a ideia do que seja o famoso método. Saiu-se do terreno das conjecturas. A próxima vinda de Grotowski ao Brasil completará as informações e o conhecimento que falta.[166]

Voltando às críticas de Ingrid Dormien, outro elemento indicador de futuras pesquisas e interesses de seu trabalho aparece na crítica da montagem de *O Interrogatório,* de Peter Weiss, apresentado no Studio São Pedro, também com direção de Celso Nunes.

Neste trabalho, já transparece sua profunda relação com a cultura alemã e sua sensibilidade para o universo do épico, que a levará, algum tempo depois, às pesquisas sobre Brecht. O conhecimento e citação das experiências da moderna cena alemã, com os quais teve oportunidade de ter contato, é mais um indicador dos aspectos de internacionalização do nosso teatro naquele momento, apontando ainda para a necessidade, proclamada por grupos de artistas da época, de uma cena mais racional e engajada politicamente, que conviverá, nos anos setenta, com as experiências mais sensoriais e ritualísticas em nosso teatro.

> O texto *O Interrogatório* exige da direção um reforço do interesse em torno do debate que estabelece. Tive ocasião de assistir a uma apresentação do *Discurso do Vietnã*, realizado por um jovem diretor alemão, Peter Stein, do Teatro de Câmara de Munique. A primeira

[166] MENDES, Miriam Garcia. *O Albergue*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p. 14 -15.

> informação dada ao espectador era uma frase escrita na parede de fundo do palco: 'Teatro documentário é uma merda'. Partindo dessa proposta, a peça de Weiss era interpretada como uma 'agit-prop' – ou peça de agitação. Findo o espetáculo, diversos elementos da plateia exigiram a discussão sobre o que lhes fora apresentado. A crítica alemã discutia muito a alternativa do jovem diretor. Pode-se verificar nestas atitudes uma diferença profunda com o público brasileiro, tradicionalmente mais passivo.[167]

Mas não é apenas para a cena internacional que o olhar de nossos jovens críticos estão voltados. Prenunciando um olhar para o teatro brasileiro realizado fora do eixo Rio-São Paulo, para o qual as pesquisas de pós-graduação viriam a contribuir de forma muito enriquecedora, naquele ano, também um dos alunos críticos lançava o seu olhar para isso.

Fazendo a cobertura do então Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto, em sua segunda edição, Armando Sérgio contava sobre um curioso espetáculo apresentado por um grupo cearense. Quem acompanhou, ao longo dos anos, as edições deste importantíssimo festival, em sua fase nacional e amadora, há de reconhecer na descrição e avaliação de Armando Sérgio, as características de potência, inventividade e irreverência cênica, que haveriam de marcar fortemente a presença de vários grupos teatrais do Nordeste, em muitas de suas edições.

> No contexto do festival, o grupo do Ceará foi o mais original. Atacou com 'O Simpático Jeremias' de Gastão Tojeiro, com a maior tranquilidade desse mundo. A principal vantagem do grupo foi a de ter em cada ponta um bom ator. O diretor e ator Haroldo Serra usou de todos os 'truques' convencionais e alcançou logo de início a adesão total do público que, nos momentos de música, batia palmas acompanhando o ritmo. Além disso, eles fazem a já famosa 'cafonália' com uma facilidade de dar inveja. (muitos dos nossos diretores profissionais adorariam o espetáculo). Para se ter uma ideia, basta dizer que quando um ator entra em cena, seu nome real é iluminado em um pisca-pisca num dos cantos do cenário. Eles nos trouxeram, sei lá se criticando ou não, uma espécie de 'Broadway Cearense', com muitas luzes piscando, passos de dança, plásticos estampados com florzinhas etc. 'O Simpático ...' foi um espetáculo sem pretensões, mas agradável, sincero e da maior honestidade artística. [168]

Há um outro aspecto na crítica de Armando que é importante assinalar. O significado que tem o fato de uma crítica, publicada numa revista de São Paulo,

---

[167] DORMIEN, Ingrid. *Teatro em São Paulo – O Interrogatório* . Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro 7. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1971.p. 19.

[168] SILVA, Armando Sérgio da. *Festival de Rio Preto*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. p 55.

discutir, reconhecer, validar e atestar a importância e qualidade do trabalho de grupos do interior ou de regiões distantes. Importância que terá também, mais tarde, o fato do trabalho desses grupos serem pesquisados e estudados na pós-graduação de uma universidade como a USP. Quem vem das experiências de formação no teatro feito no interior do país saberá certamente a importância local que isso pode ter, além da importância intrínseca do estudo e reflexão sobre qualquer manifestação teatral.

Falando inicialmente sobre o trabalho do grupo do Ceará e depois sobre os grupos que organizaram o Festival, a crítica de Armando Sérgio há de ter contribuído para o desenvolvimento de seus trabalhos.

> É de se admirar que as autoridades de lá (Ceará), não deem uma ajuda para esse grupo se profissionalizar de vez. (...) Aos amadores de São José do Rio Preto, damos os nossos parabéns, por intermédio do seu dinâmico presidente, Humberto Sinibaldi... o que vocês fizeram para incrementar o teatro na cidade foi algo muito sério. Ao jovem prefeito da cidade, nossa alegria por ter prometido construir o primeiro teatro de São José do Rio Preto."[169]

Talvez essa fala do jovem crítico tenha sido um tanto profética. Do Grupo do Ceará, por enquanto, não sei que destino teve, mas o Festival de São José do Rio Preto teve uma longa vida (que continua até hoje em outro formato e concepção), cumprindo um importante papel no desenvolvimento do teatro brasileiro. Não sabemos se pelo próprio prefeito a quem Armando Sérgio está se dirigindo, mas o teatro na cidade foi construído. É um belíssimo teatro, por sinal.

Talvez essa produção crítica, realizada pelos alunos da primeira turma do curso de teatro, em seu quarto e último ano, às vésperas de conclusão do curso, possa indicar que naquele momento, havia uma fina sintonia e diálogo entre o teatro que se produzia na cidade e no país e a reflexão que se fazia sobre ele no distante campus da universidade.

[169] Idem.

CONCLUSÃO: DAS DESCONSTRUÇÕES, RECONSTRUÇÕES...

O caminho se fez, diferente do que eu havia pensado em fazer. Queria falar quase só de pessoas, mas o peso das instituições se sobrepôs em vários momentos durante o caminho. Quando falo de instituições, estou falando da universidade, das construções e desconstruções de seu projeto, da desconstrução construída de uma nova escola dentro dessa universidade que nasceu para ser uma coisa e, neste caso, ainda bem, caminhou para outra.

As instituições existem e têm a sua força. Às vezes, construtora, às vezes, devastadora. Que revela ou sufoca talentos, realiza ou desconstrói projetos, quando não os descaracteriza, o que pode ser pior. Rouba a inspiração de quem a tem, ou a potencializa. As instituições são os homens, seus grupos, seus acordos, suas combinações. Mas penso que o que faz mesmo a diferença são as pessoas, os indivíduos. O que muda, o que altera, o que ergue e o que destrói também. O que insiste, persiste, desiste. Abandona ou segue em frente, tentando.

Achando que era disso que eu iria falar, comecei esta história falando de pessoas. De pessoas que, durante um certo tempo, anos especiais em suas vidas, viveram, se encontraram, se descobriram, descobriram outros, descobriram o mundo. E tudo isso, pelas portas de uma escola. Escola, palavra tão familiar e tão estranha de se ouvir e de se falar, quando se para e se presta atenção nela. Uma escola que era uma casa, uma família - com tudo o que há de bom e de ruim em ser ou ter família. Um lugar de afeto, de memória, de pertencimento, de comunhão, de ofício, de formação. Um tempo. Um lugar. A base. Falei, é claro, da EAD e de seu criador Alfredo Mesquita, figura tão curiosa, tão especial, um ser tão generoso, tão personalista, tão contraditório. Um homem que, em pleno 1968, dizia que ia "*tomar o vapor*", ao partir de navio para a Europa. Capaz de construir alguma coisa tão importante e fazer dela o sentido de sua própria vida. Capaz também de participar de uma construção e fazer de conta que nem estava lá. Devia ter suas razões e, por certo, não haviam de ser poucas.

Tive de falar da EAD, sem saber mesmo que iria falar. É o lugar de onde viemos. A raiz de onde descendemos. Nós que hoje também somos uma escola que não se chama escola. Há muito. Desde o começo, desde sempre. Nasceu "Departamento", nome estranho. Substantivo masculino: repartição administrativa, seção, divisão, setor, repartição pública, e isso, certamente, uma escola de teatro não é.

Mas voltemos ao princípio. Por que falar dele?

Porque todo princípio guarda, em sua força inaugural, a potência de algo que terá de se cumprir ou se descumprir.

Que potências estavam guardadas na criação deste "departamento" de teatro, em 1965, quando Alfredo Mesquita elaborou seu primeiro projeto?

A potência de se unir e a potência de "departir".

Explico. Alfredo Mesquita não queria vir para a universidade. No entanto, ele trabalhou, se empenhou para criar um departamento de teatro que, abrigando a EAD, seria o lugar onde poderia se concretizar seu projeto de uma escola completa. E por que ele quereria isso naquele momento?

Como já apontado no transcorrer do trabalho, em razão da nova legislação federal que estabeleceu a diferenciação entre os níveis médio e superior para as categorias profissionais preparadas pelos cursos de teatro. Alfredo vislumbrou naquele momento a possibilidade de unir, dentro da universidade e, a partir daí, apenas dentro da universidade isso seria possível, a chance de juntar todos os cursos de formação que há muito ele desejava manter em sua escola. Esta seria a potência de unir.

A potência de "departir" é o que de fato acabou acontecendo. O que era para ser um, virou dois. O curso de Dramaturgia e Crítica foi separado da EAD, elevado a um nível "superior" e implantado, não numa escola, não numa casa, mas justamente num departamento. Departido de sua origem.

Assim, o curso de Dramaturgia e Crítica do Departamento de Arte Dramática, depois Departamento de Teatro e, por fim, Setor de Teatro do Departamento de Teatro, Rádio Cinema e Televisão, já nasceu, de certa forma, desgarrado, nasceu sob a marca de uma ruptura.

Antes do processo se completar, Alfredo partiu, como ele mesmo disse depois, "*tomou o vapor*" e partiu. Do vapor mandou uma carta. Não queria mais. Acabou.

Virou uma página, fechou uma história, entregou sua escola de vinte anos e, com ela, também sua criação mais nova, o departamento com menos de dois anos.

Mas, por mais inesperada que pudesse ser, essa criação um tanto atrapalhada, adquiriria uma força própria desde o nascimento. A criação, o surgimento, o aparecimento da Escola de Comunicações Culturais, no cenário da Universidade, cujo processo se inicia em março de 1965, concluindo-se apenas mais de um ano depois, quando se publica o decreto que oficializa sua real criação, é, como se procurou demonstrar, um acontecimento cheio de contradições, segundas intenções e articulações, onde aparecem como protagonistas um reitor que se coloca, dentro da universidade, a serviço da ditadura militar e contra seus próprios pares, a figura intrigante de sua esposa, que quer, e consegue, criar uma escola, que era também para ser de artes, mas que acaba sendo mesmo de "comunicações culturais', um substantivo que, ao ser adjetivado, pressupõe o seu contrário, a sua ausência, ou seja, se existe um tipo de comunicação que pode ser cultural, então poderia existir também um tipo de comunicação que não o fosse. O que seria? Para completar o enredo, uma terceira pessoa, a terceira ponta do triângulo. Um professor de língua espanhola, um espanhol alto, de olhos azuis e 37 anos de idade, com um discurso afiado, pronto para adequar-se ao padrão do que aquele reitor de triste memória gostava tanto de ouvir.

Mas tudo passou muito rápido. O reitor e sua esposa partiram logo para mais perto do poder. Entre idas e vindas à sua terra natal, sempre a convite de uma outra ditadura, a do General Franco, o então primeiro diretor da nova escola, o professor espanhol também vai. Vai cuidar do projeto de sua própria instituição de ensino, fora da universidade, onde o antigo reitor, depois de sua terrível passagem pelo governo federal, para onde havia ido, vai participar como consultor especial.

Resta a escola que havia sido criada e, dentro dela, um departamento, que também havia sido deixado pelo seu criador. Um espaço, um terreno vazio, onde já começava uma nova construção. Ao lado, um barracão também construído justamente para tempos de construção.

Mas, mais importante e ainda mais decisivo do que todas as outras coisas, havia ali algumas pessoas que há pouco haviam chegado. Jovens estudantes, outros não tão jovens, alguns senhores, senhoras, atraídos por uma escola nova que ninguém sabia ao certo do que se tratava, as tais "comunicações culturais". Dentro delas, o jornalismo, o rádio, a televisão, as relações públicas, a biblioteconomia, a documentação, o cinema. E o teatro.

Um veio para fazer televisão, José Possi. Duas para relações públicas: Ingrid e Marina. Outra para jornalismo: Mariângela. Para o teatro mesmo só Armando, que vinha de Mogi, e Miriam, a mais velha, mais de 50 anos. Já havia se casado, era mãe de filhos grandes. Nenhum deles se lembra com muita certeza como é que veio parar no teatro, já que tinham entrado pra fazer outra coisa. O importante é que vieram. E

ficaram - no teatro, no curso, no departamento. Outros ficaram pelo caminho, como Isa, a Moya, inteligentíssima como todos dizem, mas um tanto deslocada, não terminou, saiu. Eram seis. Cinco chegaram juntos, ao final, Armando, Ingrid, Marina, Miriam e Possi. Enfim, o diploma e muitos planos. Era 1970. Brasil tricampeão do mundo, os reis do futebol, México 70. Noventa milhões em ação, eu te amo meu país. Nos porões da ditadura ninguém segura a juventude do Brasil. Não precisa segurar, ela não cai, está de mãos e pés amarrados, de cabeça para baixo, pendurada no pau de arara. Dos 6 que estavam no começo, Mariângela parou em 69, depois de 68. Deu um tempo, Nova York, entrando em tudo quanto era buraco pra ver o que aquela gente do mundo inteiro andava fazendo, inventando por lá. Voltou em 70, mas junto já com outra turma. Terminou o curso um ano depois, enrolada num lençol, encharcada de água junto com as madames da segunda turma, uivando como bacante na montagem de Celso Nunes na EAD, no B9, para a qual Celso arrastava suas alunas do departamento. Concluiu o curso, todas as disciplinas, mas não colou grau, não voltou para buscar o diploma, não existe nos registros oficiais da escola. Única a seguir a carreira de Crítica Teatral na imprensa diária. 40 anos de atividade nesta função no Jornal *O Estado de São Paulo.* Possi foi pra Bahia, deu aulas na universidade, virou diretor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, experimentou, provocou, revolucionou a escola, foi para os Estados Unidos, voltou e se tornou o que desde o início parecia talhado para ser. Um diretor de teatro. Encontrou o sucesso e o reconhecimento no meio profissional. Marina foi para a educação e viveu com um grupo de artistas e educadores um intenso projeto de arte e, especialmente, teatro ligado à educação. Armando, Ingrid e Miriam permaneceram na Escola e fizeram carreira acadêmica. Miriam, bem mais velha que todos, faleceu há muitos anos. Mas antes fez mestrado, doutorado, publicou livros. Armando também, um deles um brilhante e importantíssimo trabalho sobre a EAD de Alfredo Mesquita, e hoje ainda coordena um centro de pesquisas sobre o trabalho do ator na universidade. Ingrid tornou-se uma referência nacional e internacional de pesquisa na área das artes cênicas, especialmente ligada à área do teatro educação e do trabalho com jogos teatrais. Sempre me pareceu estranho e intrigante que uma primeira turma como essa, experimentando esse curso, neste departamento e nesta escola, num momento tão acidentado, pudesse ter resultado da forma como resultou. Pessoas que não tinham nem experiência nem relação mais próxima com o teatro, antes de entrar naquela escola. Tanto que quase todos entraram para fazer outros cursos e acabaram mudando de opção durante o percurso. A única exceção era mesmo Armando Sérgio, que já vinha de uma experiência consistente e importante no teatro amador de Mogi das Cruzes, o que lhe rendeu uma bolsa para estudar e se aprimorar em teatro na capital.

Como se explica que essa primeira turma possa, em condições tão adversas como aquelas vividas, na USP e na Escola de Comunicações Culturais, depois de Comunicações e Artes, entre 1967 e 1970, ter encontrado tão rapidamente seu caminho e construído, a partir daí, cada um a seu modo, uma significativa trajetória?

Conforme exaustivamente demonstrado, tudo no processo de construção daquela nova escola, dentro da qual também se "plantava" um departamento de teatro, parecia estar errado desde o princípio e, consequentemente, fadado ao fracasso.

Então o que foi que mudou? Essa foi a pergunta que passou a me guiar a partir de um determinado momento.

Quando descobri, por acaso, o impressionante volume de críticas produzidas por esses alunos em seu último ano de curso, surpreendeu-me não tanto o volume, mas a articulação de um pensamento teatral construído e elaborado já em tão pouco

tempo de escola com alunos cujo conhecimento anterior sobre o teatro era, até então, reduzido.

Espero ter conseguido, depois do enorme, talvez até excessivo, esforço de pesquisa e documentação, demonstrar que, na história deste departamento e, sobretudo, na história de seus primeiros tempos, todas as circunstâncias externas contribuíam para que essa experiência não desse certo, porque já nascia com vícios de origem. Já nascia com uma dor, uma mágoa, uma potência departida, uma articulação, uma manipulação e, acima de tudo, com algumas assinaturas em sua criação que não honram a trajetória de nenhum lugar.

No entanto, algo se deu e, o que a princípio devia dar errado, acabou dando certo. No momento em que Alfredo Mesquita comunicou sua decisão de se desligar de tudo, um grupo de professores assumiu a condução do departamento. Alguns deles, como Sábato Magaldi, Jacó Guinsburg e Renata Pallottini, já estavam desde os tempos de Alfredo. Outros, como Clovis Garcia e Miroel Silveira, entraram imediatamente após sua saída.

Constituiu-se ali um grupo que não era homogêneo, sequer harmônico, mas que junto com os alunos - e as anotações manuscritas das reuniões citadas e anexadas como documentação mostram isso -, todos desenvolveram um trabalho que levantou os andaimes para a construção de uma estrutura que, ao longo do tempo, ganharia força e solidez. A experiência desses primeiros tempos, desse primeiro curso e dessa primeira turma marcaram, como real experiência fundadora e como uma segunda potência, os caminhos que o departamento trilharia a partir de então. Caminhos às vezes desencontrados, atropelados, conflitantes, mas que o trouxeram àquilo que é hoje, uma construção sólida, mas não acabada, em constante processo de desconstrução e reconstrução.

Quando Jean Louis Barrault, descendo as escadas do prédio onde funcionava a EAD, parou, voltou-se para trás, olhou para a porta e disse a Alfredo Mesquita: "*sua escola tem alma*", ele estava parado no meio de uma escada que levava a uma grande porta central de entrada. A entrada de uma escola que era uma casa.

Durante um bom tempo do processo de pesquisa, sobretudo quando eu trabalhava com a memória da EAD de Alfredo Mesquita, essa idéia de casa me rondava, sobretudo porque me intrigava o fato de nunca ter tido essa sensação em nossa escola – o hoje Departamento de Artes Cênicas, sobretudo nos tempos em que fui aluno da graduação.

Dividindo essa inquietação com meu orientador, suas respostas, como sempre, da mesma maneira hoje como ele já fazia, há mais de quarenta anos atrás, com os alunos de crítica e estética da primeira turma, além de mudarem os rumos de minha reflexão, sempre apontam novos caminhos - que levam a novas e outras construções.

Para essas é necessário ainda limpar o terreno, preparar as bases, lançar as fundações, fortalecer alicerces, estruturar colunas e começar, de novo, a levantar uma nova e outra construção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros e Artigos

ANTUNHA, Heládio César Gonçalves. *A Universidade de São Paulo: Fundação e Reforma*. São Paulo: Centro Regional de Pesquisas Educacionais do Sudeste, 1974.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. *História da Educação.* São Paulo: Moderna, 1989.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. *Anos 70 - Teatro.* Rio de Janeiro: Europa Editora, 1979-1980..

_____. *Agamemnon – A Comunidade*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro 3. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1970.

BARROS, Roque Spencer Maciel de. *A Ilustração Brasileira e a Idéia de Universidade*. São Paulo: EDUSP, 1992.

BERTHOLD, Margot. *História do Teatro Mundial.* São Paulo: Perspectiva, 2000.

BRANDÃO, Tânia. *Uma Empresa e Seus Segredos*. Companhia Maria Della Costa. Rio de Janeiro: Perspectiva, Petrobrás, 2009.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CABRAL, Neyde ª Joppert. *A Universidade de São Paulo: modelos e projetos.* São Paulo, 2004.

CAMPOS, Ernesto de Souza. *História da Universidade de São Paulo*. São Paulo: S.C.P., 1954.

_____. *Universidades, cidades universitárias*. São Paulo: Impr. da Univ. de São Paulo, 1945.

CANDIDO, Antonio. *O Mundo Coberto de Moços*. In: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos (org.). *Maria Antônia: Uma Rua na Contramão*. São Paulo: Nobel, 1988.

CARDOSO, Irene de Arruda Ribeiro. *A Universidade da Comunhão Paulista: O Projeto de Criação da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Autores Associados/Cortez, 1982.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro.* São Paulo: UNESP, 1998.

CARRATO, José Ferreira. *Revista da Escola de Comunicações Culturais.* São Paulo: ECC, 1967.

CARVALHO, Enio. *História e Formação do Ator.* São Paulo: Ática, 1989.

CHARLE, Christophe; VERGER, Jacques. *História das Universidades.* São Paulo: Editora da UNESP, 1996.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Escritos sobre a universidade.* São Paulo: Editora Unesp, 2001.

COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto. *A Luta dos Grupos Teatrais de São Paulo por Políticas Públicas para a Cultura.* São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

DEPOIMENTOS II. Rio de Janeiro: Funarte, vol. II, 1977.

DICIONÁRIO do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2006.

DIONYSOS. *Teatro do Estudante do Brasil/Teatro Universitário*. Rio de Janeiro: INACEN, nº 23, setembro/1978.

DIONYSOS. *Escola de Arte Dramática*. Rio de Janeiro: INACEN, nº 29, 1989.

DORIA, Gustavo A.. *Moderno Teatro Brasileiro: Crônica de suas Raízes.* Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DORMIEN, Ingrid. *O Absurdo*. *Palco + Plateia* Revista Mensal de Teatro 3. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1970.

_____. *O Desembestado. Palco + Plateia* Revista Mensal de Teatro 5. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1970.

_____. *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro 4. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1970.

_____. *Teatro em São Paulo – Putz* . Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro 7. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1971.

_____. *Maria de Tal* . Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro 5. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1970.

_____. *Teatro em São Paulo – Os Rapazes da Banda*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro 7. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1971.

_____. *Agamemnon – A Comunidade*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro 3. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1970.

_____. *Teatro em São Paulo – O Interrogatório* . Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro 7. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda., 1971

Xavier, Marco Antonio. Ocupação do Campus Butantã da Universidade de São Paulo (1934-1954): representações de poder no espaço da universidade. São Paulo, 1999.

FERNANDES, Florestan. *A Questão da USP*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *A Universidade Brasileira: Reforma ou Revolução?* São Paulo: Alfa-Ômega, 1975.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva:Fapesp, 2010.

FREITAS, Luis Paulo de. *Tornar-se um Ator: Uma Análise do Ensino de Teatro no Brasil*. Campinas, SP: UNICAMP, 1998.

GARCIA, Clovis. *Problemas do Ensino em Teatro*. *In: Seminário Nacional* Sobre Estrutura de Ensino em Comunicação, ABEPEC. Águas de São Pedro, SP: Mimeo, 1975.

GARCIA, Silvana (org.). *Lições de Palco EAD-USP: 1969-2009*. São Paulo: EDUSP, 2009.

GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita: Um Grã-Fino na Contramão*. São Paulo: Terceiro Nome; Loqui; Albatroz, 2007.

GOODSON, Ivor F. *Currículo: Teoria e História.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

GUINSBURG, Jacó; TEIXEIRA COELHO, José; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski e o Teatro da Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. Armando Sérgio da Silva (org.). *Diálogos sobre Teatro*. São Paulo: ADUSP/COMARTE, 1992.

_____. *Da Cena em Cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____, PATRIOTA, Rosangela. *A Cena em Aula: Itinerários de um Professor em Devir.* São Paulo: EDUSP, 2009.

GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de Um Sonho: O Teatro Brasileiro de Comédia – 1948-1964.* São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Apresentação.* In KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: Um Jogo de Aprendizagem.* São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.

HORA, Mário. *Breve História do Conservatório Nacional de Teatro. Dionysos*. Rio de Janeiro: INACEN, 1955.

JANOTTI, Ado. *Origens da Universidade: A Singularidade do Caso Português*. São Paulo: EDUSP, 1992.

KOUDELA, Ingrid D.. *A Nova Proposta de Ensino de Teatro. Sala Preta – Revista de Artes Cênicas.* São Paulo, 2002.

_____. *Brecht: Um Jogo de Aprendizagem*. São Paulo: EDUSP, 1991.

LAUAND, Luiz Jean. *O Que É uma Universidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

LEMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático.* São Paulo: COSACNAIFY, 2007.

LIMA, Mariângela Alves de. *A Formação do Ator. Dionysos.* Brasília, 1989.

LOPES, Ângela Leite. De Curso Prático a Escola de Teatro: Quarenta Anos de Improvisação. *Ensaio/Teatro.* Rio de Janeiro, 1980.

LOUREIRO, Maria Amélia Salgado (coord.). *História das Universidades*. São Paulo: Estrela Alfa, s.d.p.

MACHADO, Maria Clara. *O Ensino Dramático. Cadernos de Teatro.* Rio de Janeiro, 1963.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT/DAC/ FUNARTE/MEC, 2ª ed., s.d.p.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo.* São Paulo: Editora Senac, 2001.

_____. *O Cenário no Avesso. São Paulo: Perspectiva, 1977.*

_____. Teatro, São Paulo, 1966 – Cenário Teatral em São Paulo. *DIONYSOS* Nº 15, Rio de Janeiro, Serviço Nacional do Teatro. 1967. MENDES, Mirian Garcia. *Lanterna Mágica*. *Palco + Plateia* Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

_____. *O Comprador de Fazendas*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4.. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

_____. *O Terceiro Demônio*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

_____. *O Albergue*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

_____. *Álbum de Família*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 3. Junho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

_____. *Marta de Tal*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

_____. *O Estranho*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

MARTINS, Maria Helena Pires. ECA: Retrato em Branco e Preto (cinema e música). São Paulo, ECA, USP, 1987.

MESQUITA, Alfredo. *Origens do Teatro Paulista*. In Revista da Escola de Comunicações Culturais 1 – 1967. São Paulo, ECC, 1968.

MICHALSKI, Yan. *O Palco Amordaçado: 15 Anos de Censura Teatral no Brasil.* Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

_____. *O Teatro Sob Pressão.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar*, 1985.*

_____. Dulcina em noite de glória. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 agosto. 1981

MILARÉ, Sebastião. O Grande Sonho do Guerreiro da Quimera: Teatro-Escola Como um Ideal. *Olhares.* São Paulo, 2009.

MOREJON, Julio Garcia. *Principais Palavras*. In Revista da Escola de Comunicações Culturais 1 – 1967. São Paulo, ECC, 1968.

NETO, José Possi. *O Cordão Umbilical*. *Palco + Plateia* Revista Mensal de Teatro Nº 3. Junho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

_____.*Os Convalescentes*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

_____.*O Albergue*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

_____.*O Terceiro Demônio*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

_____.*O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

_____.*Don Juan*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

OSCAR, Henrique. O Ensino Dramático deve Também Ser Reestruturado. *Cadernos de Teatro.* Rio de Janeiro, n. 21, p. 5, Mar. 1963.

PAIVA, B. de. O Ensino do Teatro no Brasil (depoimento). *Dionysos.* Rio de Janeiro, n. 21, p. 68-78, 1970/1.

PATRIOTA, Rosângela. "Teatro Universitário", in *Dicionário de Teatro Brasileiro.* São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Análise de Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1980.

PESQUISA e Realidade do Curso Prático de Teatro. *Dionysos.* Rio de Janeiro, n. 3, set. 1952.

PICCOLI, Marina. *O Comprador de Fazendas*. *Palco + Plateia* Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

_____. *A Relação*. *Palco + Plateia* Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

_____. *Casa, 1 Hora e 1/4*. Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno.* São Paulo: Martins, 1956.

_____. *Teatro em Progresso.* São Paulo: Martins, 1964.

_____. *História Concisa do Teatro Brasileiro.* São Paulo: Edusp, 1999.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *Palavras em jogo, Textos Literários e Teatro-Educação.* São Paulo: Perspectiva, 2006.

RAPARIEGOS, Ajo González de; SAINZ DE ZÚÑIGA, Cándido Maria. *Historia De Las Universidades Hispanicas : Origenes Y Desarrollo Desde Su Aparicion A Nuestros Dias.* Madrid : Cim, 1959.

REVISTA USP / Coordenadoria de Comunicação Social, nº1 (mar/mai 1989). São Paulo, SP: USP, CCS, 1989-.

RIBEIRO, Darcy. *A Universidade Necessária*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro.* São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *O Teatro Épico.* São Paulo: Perspectiva, 1965.

_____. *Teatro Moderno.* São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Teatro em 70: São Paulo. Palco + Plateia* Revista Mensal de Teatro Nº 7. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1971.

ROUBINE, Jean-Jacques. A *Linguagem da Encenação Teatral: 1890-1980.* Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama.* Portugal: Campos das Letras, 2002.

SAVIANI, Dermeval. *História das Ideias Pedagógicas no Brasil. Campinas, SP: Autores Associados*, 2007.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: Do Teatro ao Te-Ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Uma Oficina de Atores: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: EDUSP, 1988.

_____. *Festival de Rio Preto*. *Palco + Plateia* Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970. .

_____. *Lanterna Mágica*. *Palco + Plateia* Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

_____. *A Relação*. *Palco + Plateia* Revista Mensal de Teatro Nº 4. Julho/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

_____. *O Desembestado*. *Palco + Plateia* Revista Mensal de Teatro Nº 5. Agosto/70. São Paulo, Palco + Plateia Editora Ltda. 1970.

SILVEIRA, Miroel. *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edições Quiron Ltda., 1976.

_____. *A Outra Crítica*. São Paulo: Editora Símbolo, 1976.

SODRÉ, Nelson Wernewck. *Síntese de História da Cultura Brasileira.* Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2003.

TELESI, Silvia Fernandes da Silva. Memória e invenção. Gerald thomas em cena. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *O Espaço da USP: Presente e Futuro*. São Paulo: USP/ Prefeitura da Cidade Universitária, 1985.

_____. Escola de Comunicações Culturais. *Guia 1967 II*. São Paulo, 1967.

_____. Escola de Comunicações Culturais. *Relação de Arquivo Morto*. São Paulo: Mimeo, 2009.

_____. Escola de Comunicações Culturais. *Estrutura Curricular: Curso de Teatro*. São Paulo: Mimeo, 1968-1983.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

VARGAS, Maria Thereza. História da EAD. *Dionysos.* Brasília, n. 29, 1989.

WITTER, José Sebastião. *USP/50 Anos: Registros de um Debate*. São Paulo: Reitoria da USP, 1984.

WANDERLEY, Luiz Eduardo W. *O que É Universidade?* São Paulo: Brasiliense, 1983.

Teses e Dissertações

AZEVEDO, Sônia Machado. *No Campo feito de sonhos: núcleos de artes cênicas do SESI – o cidadão criador, um estudo da inserção social através da arte e da educação estética.* Tese de doutorado: ECA/USP, 2005.

BUCCI, Magno. *Teatro Universitário: Uma Contribuição à Educação do Olhar, do Pensar, do Sentir, do Fluir...* Tese de doutorado: ECA-USP, 1994.

CABRAL, Neyde A. Joppert. *A Universidade de São Paulo: Modelos e Projetos*. Tese de doutorado: FAU-USP, 2004.

MARTINS, Maria Helena Pires. *ECA: Retrato em Preto e Branco (cinema e música)*. Tese de Doutorado: ECA-USP, 1988.

PACHECO, Elza Dias. *A ECA por Dentro e por Fora (escola e Trabalho: o poder ser e o poder fazer dos jovens)*. Tese para Livre-Docência: ECA-USP, 1989.

SANTOS, Maria Thaís Lima. *O Encenador como Pedagogo*. Tese de Doutorado: ECA-USP, 2002.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A encenação no Coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. Dissertação de Doutorado: ECA/USP, 2008.

_____. *A Gênese da Vertigem: O Processo de Criação de* O Paraíso Perdido. Dissertação de mestrado: ECAUSP, 2002.

SIMÕES, Cibele Forjaz. *Á Luz da linguagem.* Dissertação de mestrado: ECA/USP, 2005.

SIMÕES, João Roberto Leme. *Arquitetura na Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira. O Espaço Construído*. Dissertação de mestrado: FAU-USP. 1984.

TAVARES, Abílio César Neves. *A USP e o seu Teatro – um olhar retrospectivo e prospectivo.* Dissertação de mestrado: ECA/USP, 2008.

Entrevistas

GUINSBURG, Jacó. Entrevista. [15 de março, 2013]. Entrevista concedida a Abílio César Neves Tavares.

_____. Entrevista. [22 de março, 2013]. Entrevista concedida a Abílio César Neves Tavares.

_____. Entrevista. [28 de março, 2013]. Entrevista concedida a Abílio César Neves Tavares.

KOUDELA, Ingrid Dormien. Entrevista. [15 de março, 2013]. Entrevista concedida a Abílio César Neves Tavares.

LIMA, Mariângela Alves de. Entrevista. [13 de março, 2013]. Entrevista concedida a Abílio César Neves Tavares.

MELO, José Marques de. A prima pobre das ciências sociais. Entrevista para Revista Fapesp, n° 21, 2012.

NETO, José Possi. Entrevista. [18 de março, 2013]. Entrevista concedida a Abílio César Neves Tavares.

PALLOTTINI, Renata. Entrevista concedida a Abílio Tavares . São Paulo, 19 de março de 2013.

PICCOLI, Marina. Entrevista. [27 de março, 2013]. Entrevista concedida a Abílio César Neves Tavares.

SILVA**,** Armando Sérgio da. Entrevista. [14 de março, 2013]. Entrevista concedida a Abílio César Neves Tavares.

_____. Entrevista para Sofia Boito. In: BOITO, Sofia. *CAC em cena. A produção do Departamento de Artes Cênicas da USP entre os anos de 1966 e 1986.* Relatório final de Iniciação Científica destinado à Fapesp, sob a orientação de Elizabeth Azevedo, 2007.

VARGAS, Maria Thereza. Entrevista concedida a Abílio Tavares, em 24 de junho de 2011.

Processos e Documentos

Ata da Comissão Especial criada pela Portaria GR n° 148 da sessão de 20 de outubro de 1965.

BRANCO, Humberto Castello; LACERDA, Flávio Suplicy de; SUSSEKIND, Ar naldo. *Lei Federal 4641*, de 27 de maio de 1965.

Cf. Processo 77/69 – *Comissão especial para estudar o anteprojeto para introdução do curso de Licenciatura em Teatro Aplicado à Educação na ECC*. Escola de Comunicações Culturais, 08/04/1969.

Cf. Processo 172/69 – *Sobre comissão para elaborar um anteprojeto de estrutura curricular específica para o curso de teatro.* Escola de Comunicações Culturais, 16/06/1969.

GARCIA. Clovis. *Ofício DTCRTV/125/70*, de 27/10/1970. São Paulo, ECC, 1970.

_____. Ofício DTCRTV/106/70, de 24/11/1970. São Paulo, ECC, 1970.

GUINSBURG, Jacó. *Programa da Disciplina Crítica Teatral I,* de 29 de novembro de 1969. Informações retiradas do Arquivo pessoal do professor.

_____. *Programa da Disciplina Crítica Teatral II.* Processo ECC 93/ 69.

MAGALDI, Sábato; GUZIK, Alberto. *Programa e Plano de Ensino da Disciplina Crítica Teatral.* In: Processo ECC 503/70.

NATEL, Laudo; NETO, Delfim; SILVA, Luiz Antonio da Gama e. *Decreto n° 46419*, de 16 de junho de 1966: cria na Universidade de São Paulo, a Escola de Comunicações Culturais e dá outras providências.

Ofício DT/ 04/ 70 de 27 de fevereiro de 1970, de Clovis Garcia à direção da Escola.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia. Programa para o 2° ano*. In: Processo 93/69. Escola de Comunicações Culturais, 1969.

_____. Dramaturgia. Programa para o 4° ano. In: Processo 503/70. Escola de Comunicações e Artes, 1970.

_____. *Teatro Brasileiro. Programa para o 4° ano*. In: Processo 387/68. Escola de Comunicações Culturais, 1969.

_____. *Teatro Brasileiro. Programa para o 2° ano*. In: Processo 387/69. Escola de Comunicações Culturais, 1969.

SALGADO, Clóvis. *Parecer 608/65*. Conselho Federal de Educação.

SILVA, Luís Antonio da Gama e. *Processo RUSP 65.8185.1.4 sobre a designação de uma comissão especial para estudar e propor a crição de um instituto que trata das formas de comunicações culturais – escola*. São Paulo, USP, 1965.

Plataforma Lattes

AZEVEDO, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro, 07/06/2011

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4758394D9

AZEVEDO, Sônia Machado de, 16/02/2011

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4711771U2

BASTOS, Maria Helena Franco de Araujo, 14/06/2011

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4711073H1

CINTRA, Fabio Cardozo de Mello, 11/11/2010

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4784807J8

COUTINHO, Eduardo Tessari, 04/05/2010

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4778933Y1

FUSER, Fausto, 13/05/2002

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4709391E8

GARCIA, Clóvis, 24/02/2011

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4727739Z6

GARCIA, Silvana, 18/07/2008

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4784809P8

MARTINS, José Batista Dal Farra, 16/06/2011

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4786784A5

MOSTAÇO, Edelcio, 19/06/2011

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4799809D6

OLIVEIRA, Amilton Monteiro de, 18/11/2010

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4794366D1

PEREIRA, Sayonara Sousa, 16/06/2011

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4744785A4

QUINTEIRO, Eudósia Acuña, 26/09/2007

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4785582Y9

RAMOS, Luiz Fernando, 19/06/2011

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4769325D7

SANTOS, Maria Thais Lima, 03/05/2011

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4760643E7

SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho, 08/03/2011

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4727905H4

SARAIVA, Hamilton Figueiredo, 28/09/2004

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4770843T9

SILVA, Antônio Carlos de Araújo, 30/03/2011

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4778568J7

YAGYU, Alice Kiyomi, 16/01/2011

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4787490J8

Memoriais

BERRETTINI, Célia. Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento *de Cargo Para Professor Adjunto.* São Paulo, ECA USP, 1980.

CARVALHO, Flavio Augusto Desgranges de. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Livre Docente.* São Paulo, ECA USP, 2010.

COSTA, Felisberto Sabino da. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Livre Docente.* São Paulo, ECA USP, 2006.

FRAGA, Eudinyr. Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento *de Cargo Para Professor Titular.* São Paulo, ECA USP, 1995

FREITAG, Lea Vinocur. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Livre Docente.* São Paulo, ECA USP, 1978.

GUINSBURG, Jacó. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Livre Docente.* São Paulo, ECA USP, 1984.

_____. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Professor Adjunto.* São Paulo, ECA USP, 1986.

_____. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Professor Titular.* São Paulo, ECA USP, 1989.

JANUZELLI, Antonio Luiz Dias. Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento *de Cargo Para Professor Adjunto.* São Paulo, ECA USP, 1993.

KOUDELA, Ingrid Dormien. Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento *de Cargo Para Livre Docente.* São Paulo, ECA USP.

_____. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Professor Adjunto.* São Paulo, ECA USP.

_____. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Professor Titular.* São Paulo, ECA USP, 1995.

LITTO, Fredric Michael. Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento *de Cargo Para Professor Titular.* São Paulo, ECA USP, 1986.

MAGALDI, Sábato A.. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Livre Docente.* São Paulo, ECA USP, 1983.

_____. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Professor Adjunto.* São Paulo, ECA USP, 1985.

_____. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Professor Titular.* São Paulo, ECA USP, 1987.

PALLOTTINI, Renata. Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento *de Cargo Para Professor Adjunto.* São Paulo, ECA USP, 1988.

PUPO, Maria Lucia de Souza Barros. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Livre Docente.* São Paulo, ECA USP, 1997.

SILVA, Armando Sérgio da. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Livre Docente.* São Paulo, ECA USP, 1991.

_____. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Professor Adjunto.* São Paulo, ECA USP, 1999.

_____. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Professor Titular.* São Paulo, ECA USP, 2002.

SILVEIRA, Miroel. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Livre Docente.* São Paulo, ECA USP, 1979.

_____. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Professor Adjunto.* São Paulo, ECA USP, 1982.

_____. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Professor Titular.* São Paulo, ECA USP, 1984.

TELESI, Silvia Fernandes da Silva. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Livre Docente.* São Paulo, ECA USP, 2007.

_____. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Professor Titular.* São Paulo, ECA USP, 2011.

VENDRAMINI, José Eduardo. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Livre Docente.* São Paulo, ECA USP, 1979.

_____. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Professor Adjunto.* São Paulo, ECA USP, 1994.

_____. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Professor Titular.* São Paulo, ECA USP, 1995.

VIANA, Fausto Roberto Poço. *Memorial Apresentado ao Concurso Para Provimento de Cargo Para Livre Docente.* São Paulo, ECA USP, 2006.

Páginas da Web

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Teatro. Disponível em: <HTTP/;//WWW.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopédia_teatro/índex.cfm>. Acesso 23 jan. 2011.

ABÍLIO CÉSAR NEVES TAVARES

UMA ESCOLA EM CONSTRUÇÃO

Primeiro curso, primeira turma do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP: 1967 – 1970

São Paulo
2013

ABÍLIO CÉSAR NEVES TAVARES

UMA ESCOLA EM CONSTRUÇÃO

Primeiro curso, primeira turma do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP: 1967 – 1970

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Teatro.

Orientador: PROF. DR. JACÓ GUINSBURG

São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Universidade de São Paulo
2013

Nome: TAVARES, Abílio.
Título: UMA ESCOLA EM CONSTRUÇÃO: Primeiro curso, primeira turma do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP: 1967 – 1970

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr (a): _____ Instituição_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr (a): _____ Instituição_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr (a): _____ Instituição_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr (a): _____ Instituição_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr (a): _____ Instituição_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

RESUMO

TAVARES, Abílio. **UMA ESCOLA EM CONSTRUÇÃO: Primeiro curso, primeira turma do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP: 1967 – 1970.** 2013. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Esta tese resulta da pesquisa efetuada sobre a trajetória do primeiro curso e da primeira turma de Dramaturgia e Crítica do então Departamento de Arte Dramática da Escola de Comunicações Culturais (hoje nomeado como Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP), no período de 1967 a 1970, com o objetivo de identificar, neste momento inaugural, as marcas fundadoras deste curso e desta escola, as quais possam revelar diferentes aspectos de sua construção.

Palavras-Chave:

Teatro – Universidade – História - Ensino – Escola.

ABSTRACT

TAVARES, Abílio. **A SCHOOL UNDER CONSTRUCTION: First course, first class of the Scenic Arts' Department of the School of Communication and Arts from USP: 1967 – 1970.** 2013. Thesis (Doctorate) – School of Communication and Arts from University of São Paulo, São Paulo, 2013.

This thesis is a result of a research about the trajetory of the first course and the first class of Dramaturgy and Critics from the so called Dramatic Arts' Department from the School of Cultural Communication (named nowadays as Scenic Arts' Department [Departamento de Artes Cênicas] of the School of Communication and Arts [Escola de Comunicações e Artes] from USP), during the period of 1967 and 1970, having as a main target identifying, at the inaugural moment, the founding marks of this course and school, which can make possible to reveal it's construction's different aspects.

Keywords:

Theatre - University - History - Learning - School

VOLUME 1

INTRODUÇÃO: DO TERRENO.....03

CAPÍTULO 1 - DAS BASES

- **Uma Casa**
  "EAD do Dr. Alfredo": palavras de quem a viveu.....11

- **Uma Escola**
  EAD de Alfredo Mesquita: 1948 – 1968.....28

- **Um Curso**
  Dramaturgia e Crítica, EAD: 1961 – 1967.....42

CAPÍTULO 2 - DAS FUNDAÇÕES

- **Uma Universidade**
  USP: 1934 – 1937.....63

- **Uma Nova e Outra Escola**
  Escola de Comunicações Culturais: 1966 - 1969
  Escola de Comunicações e Artes : 1970.....79

- **Um "Departamento", um "Setor"**
  Departamento de Arte Dramática: 1967 - 1968
  Departamento de Teatro: 1969
  Setor de Teatro do Departamento de Teatro, Cinema,
  Rádio e Televisão: 1970.....106

CAPÍTULO 3 - DAS PRIMEIRAS CONSTRUÇÕES

- **Um Curso**
  Dramaturgia e Crítica, USP: 1967 – 1970.....137

CAPÍTULO 4 – DAS PRIMEIRAS CRÍTICAS

- **Exercícios Primeiros**:
  Críticas publicadas na Revista *Palco + Plateia, 1970*.....158

CONCLUSÃO – DAS DESCONSTRUÇÕES, RECONSTRUÇÕES.....186

BIBLIOGRAFIA.....191

VOLUME 2 – ANEXOS

CAPÍTULO 1 - DAS BASES

1.1 - Reportagem de página inteira do Jornal *O Estado de São Paulo*, de 02 de julho de 1966, sobre o anúncio de transferência da EAD para USP.....03

1.2 - Cópia de documento sem identificação de autor e de data, elaborado, em algum momento, entre o Decreto de 1966, que prevê a anexação da EAD à USP, e a assinatura da Escritura que a oficializou, em 1968. Este documento indica algumas alternativas para a difícil situação da EAD, quando parecia que a transferência para a universidade não iria mais se concretizar.....09

CAPÍTULO 2 - DAS FUNDAÇÕES

- **Uma universidade**

2.1 - Decreto estadual de Criação da USP, número 6283, de 25 de Janeiro de 1934.....13

2.2 - Lei federal número 5540, de 28 de novembro de 1968 (Reforma Universitária)..... 27

- **Uma nova e outra escola**

2.3 - Capa do Processo RUSP 65. 1. 8185. 1.4. *sobre a designação de uma comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais – escola*, 1965.....41

2.4 - Memorando do reitor Luís Antônio da Gama e Silva, de 19 de março de 1965, com instruções para abertura de processo e elaboração de portaria.....45

2.5 - Portaria GR 148, de 19 de março de 1965 que constitui comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais.....49

2.6 - Ofício do Prof. Julio Garcia Morejón para o reitor Luís Antônio da Gama e Silva, de 07 de abril de 1965.....53

2.7 - Termo de posse da comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais, de 28 de abril de 1965.....57

2.8 - Ofício do Vice-reitor Mário Guimarães Ferri, convidando Eddy de Mattos Pimenta da Gama e Silva para integrar a comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais, de 28 de abril de 1965.....61

2.9 - 4 atas de reuniões da comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais:

- 16/06/1965
- 18/08/1965
- 04/10/1965
- 20/10/1965.....65

2.10 - Carta do ator Carlos Zara em papel timbrado da TV Excelsior, justificando ausência em reunião da comissão de 04 de outubro de 1965, onde estaria substituindo o representante da Associação das Emissoras de Rádio e Televisão de São Paulo. 81

2.11 - 5 documentos elaborados durante a fase de estudos da comissão, entre os meses de março e outubro de 1965, onde aparece a palavra "Artes" no nome da futura escola:

- Minuta da Secção (sic) da comissão especial da **Escola de Arte e Comunicações Culturais**. 28/03/1965
- Ofício do reitor Gama e Silva para Juiz da Vara de Menores, Aldo de Assis Dias, onde se refere à criação de uma **Escola de Arte e Comunicações Culturais**. 07/05/1965.
- Detalhes da capa e primeira página do Anteprojeto de regulamento do Depto. de Jornalismo do **Instituto das Artes das Comunicações Culturais**, elaborado por Eddy de Mattos Pimenta da Gama e Silva. 11/08/1965.
- Detalhe da capa do Anteprojeto de Regimento do Depto. de Biblioteconomia e Documentação do **Instituto das Artes e Técnicas das Comunicações Culturais**, elaborado por Maria Luiza Monteiro da Cunha, Terezine Arantes Ferraz e outros. 04/10/1965.
- Detalhe da primeira página do anteprojeto de regulamento do Departamento de Teatro da **Faculdade de Artes da Comunicação e Serviços Públicos**, elaborado por Alfredo Mesquita. S/ data.....85

2.12 - Ofício do reitor Gama e Silva para o Conselho Universitário, submetendo à sua apreciação, o projeto elaborado pela comissão que estudou a criação da Escola de Comunicações Culturais. 16 de novembro de 1965.....91

2.13 - Exposição de Motivos do Projeto de Criação da "Escola das Comunicações Culturais", elaborada por Julio Garcia Morejón e Eddy Mattos Pimenta Gama e Silva e assinada pela comissão nomeada para este fim e encaminhado para apreciação e aprovação do Conselho Universitário , em 16 de novembro de 1965. Data do documento: 09/11/1965.....95

2.14 - Projeto de Decreto (com 13 artigos) que acompanha o projeto de criação da “Escola das Comunicações Culturais”. 09/11/1965.....113

2.15 - Trecho de Ata da 567ª da Sessão do Conselho Universitário, realizada em 21 de novembro de 1965, onde foi discutido e aprovado, com emendas, o projeto de criação da Escola de Comunicações Culturais, e onde ocorreu um debate sobre a pertinência da criação de um curso de teatro e da anexação da EAD na nova Escola que estaria sendo criada.....117

2.16 - Rascunho manuscrito da emenda proposta pelo Conselheiro Erasmo Mendes sobre a anexação da EAD, a título provisório, na Escola de Comunicações Culturais, passando a integrar o **Instituto de Artes,** tão logo este estivesse criado. 16/11/1965.....123

2.17 - Parecer de Fábio Prado, Consultor Jurídico Chefe da USP, sobre o projeto de Decreto aprovado pelo C.O., sugerindo alteração em sua redação, com a supressão de diversos artigos propostos pela comissão por deliberações que o próprio reitor poderia determinar. 26/11/1965.....127

2.18 - Ofício do reitor Gama e Silva para o governador Laudo Natel, onde encaminha a minuta do decreto que altera os estatutos da universidade criando a Escola de Comunicações Culturais e onde fala de “formação democrática”, “liberdade da cultura”, dos que irão exercitar-se nas lidas do jornalismo, do teatro, da televisão, do cinema.” 16.06.1966.....131

2.19 - Decreto 46.419, de 16 de junho de 1966, que cria a Escola de Comunicações Culturais.....137

- Um “Departamento”, um “Setor”

2.20 – Lei Federal 4641, de 27 de maio de 1965, que dispõe sobre os cursos de teatro e regulamenta as categorias profissionais correspondentes.....141

2.21 – Anteprojeto de regulamento para o Departamento de Teatro, elaborado por Alfredo Mesquita, na fase de estudos da comissão que estudou e preparou a criação da Escola de Comunicações Culturais, em1965. Sem data.....145

2.22 – Processo ECC 100/67 com currículos para os cursos de interpretação, dramaturgia, crítica, cenografia, direção e cenotécnica, elaborados por Alfredo Mesquita, com o intuito de aplicar no Depto. de Teatro da Escola de Comunicações Culturais, dentro da perspectiva que tinha, ainda em relação à EAD, de uma escola completa que ofereceria formação nestes 6 cursos.....155

2.23 – Proposta de reestruturação 1968. Sem data e sem identificação de autoria, propõe a organização dos cursos de teatro sob a coordenação de uma Comissão Paritária.....165

2.24 - Processo ECC 77/69, de 08/04/1969: Comissão Especial para estudar o anteprojeto para introdução do Curso de Licenciatura em Teatro Aplicado à Educação na ECC. Depto. de Teatro:
- Capa do Processo
- Portaria interna número 8/69, do diretor da ECC, Antonio Guimarães Ferri, designando a Comissão.
- Ofício DT/47/69, do presidente da comissão, Clovis Garcia, para o diretor da ECC, apresentando o resultado do trabalho da comissão.....183

2.25 - Processo ECC 172/69, de 16/06/1969: Sobre designação de comissão para elaborar um anteprojeto de estrutura curricular específica para o Curso de Teatro. Depto. de Teatro:
- Capa do processo.
- Ofício DT/23/69, 01 de julho de 1969, do Prof. Clovis Garcia para o diretor da ECC, comunicando sobre eleição dos representantes de professores e alunos para integrar a comissão.
- Ofício DT/31/69, de 03 de setembro de 1969, da comissão para o diretor da ECC, apresentando o resultado do seu trabalho.
- Ofício DT53/69, de 14/11/1969, assinado por Clovis Garcia encaminhando para a Secretaria da Escola de Comunicações Culturais o anteprojeto da estrutura curricular para 1970.....195

2.26 - Anotações manuscritas de reuniões do Depto. de Teatro, em 1969:
- Reunião 01/69: 30/10/1969
- Reunião 02/69: 13/11/1969
- Reunião 03/69: 27/11/1969.....203

2.27 - Anotações manuscritas de reuniões do Setor de Teatro do Depto. de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão, em 1970.
- Reunião 01/70: 17/02/1970
- Reunião 02/70: 20/02/1970
- Reunião 03/70: 06/06/1970
- Reunião 04/70: 23/08/1970.....219

CAPÍTULO 3 - DAS PRIMEIRAS CONSTRUÇÕES

- **Primeiro curso**

3.1 - Foto de uma cena da montagem de *Pedro Pedreiro*, de Renata Pallottini, direção de Silnei Siqueira, em que os alunos da primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica, Ingrid Dormien, José Possi Neto e Marina Picolli,

atuam ao lado de alunos da EAD, onde o espetáculo foi montado, com Ney Latorraca, Ester Góes, Paulo Hesse, entre outros. 1969.....239

3.2 - Grade curricular do curso de Arte Dramática, que mistura disciplinas de formação cultural geral, comunicações e específicas de teatro, elaborado, provavelmente, pela Comissão de Ensino, da qual Alfredo Mesquita fazia parte. Divulgado no Guia da Escola de Comunicações Culturais 1967 e distribuído para os Interessados no vestibular de 1968.....243

3.3 - Grade curricular real cursada pela primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica, de 1967 a 1970.....247

3.4 - Grade curricular proposta em 1969 e 1970 para os cursos de Dramaturgia e Crítica, Professorado de Arte Dramática, Direção e Cenografia, decorrente dos processos de Reforma Universitária e reestruturação da Escola de Comunicações Culturais/ Comunicações e Artes, com provável implantação parcial em 1970 e provável implantação total a partir de 1971.....251

3.5 - Estrutura Curricular Geral da Escola de Comunicações e Artes para 1971.....255

3.6 - Programas das disciplinas de Formação Cultural Geral e de Comunicações cursadas pelos alunos da primeira turma: 1967 – 1970
Cultura e Civilização do Brasil
História da Civilização Contemporânea
Teoria da Comunicação
Fundamentos de Estética e Evolução dos Estilos Artísticos
Pensamento Filosófico
Língua Portuguesa e Comunicação Linguística
Língua Portuguesa
Teoria da Opinião Pública.....259

3.7 - Programas das disciplinas específicas de Teatro, cursadas pelos alunos da primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica 1967 – 1970 e algumas disciplinas do novo Curso de Teatro com 4 habilitações (Cenografia, Direção, Dramaturgia e Crítica), que parece ter sido totalmente implantado em 1971. Em 1970, algumas dessas disciplinas das novas habilitações já eram oferecidas para os alunos de Dramaturgia e Crítica, tanto do último quanto dos anos anteriores, como possibilidade de adaptação, especialmente para o curso de Professorado em Arte Dramática.....269

História do Teatro e História do Espetáculo
História do Teatro – Programa e plano de ensino, elaborado por Clovis Garcia
Teatro Universal I

História do Teatro Universal II
História do Espetáculo

Teatro Brasileiro
Elaborados por Renata Pallottini e Miroel Silveira
Teatro Brasileiro I
Teatro Brasileiro II
Teatro Brasileiro III.....283

Dramaturgia
Elaborados por Renata Pallottini
Dramaturgia I
Dramaturgia II
Dramaturgia III.....289

Crítica Teatral
Elaborados por Jacó Guinsburg e Sábato Magaldi
Crítica Teatral I
Crítica Teatral II
Crítica Teatral III.....293

Estética Teatral
Elaborados por Jacó Guinsburg
Programa e plano de ensino
Estética Teatral I
Estética Teatral II.....301

Direção
Elaborado por Celso Nunes
Técnica de Direção Teatral.....309

Cenografia e Artes Visuais
Cenografia Teatral
Artes Visuais.....313

Teatro e Educação (Para o curso de Professorado)
Elaborado por Maria Alice Vergueiro
Teatro Aplicado à Educação.....319

Outras
Legislação e Administração Teatrais, por Clovis Garcia e Sábato Magaldi
Estudo da Obra de um Clássico, por Renata Pallottini
Dicção e Estilo, por Maria José de Carvalho
Justificativas para as disciplinas de Indumentária,
Iluminação, Técnica de Montagem, Improvisação e
Interpretação, elaboradas por Clovis Garcia.....329

CAPÍTULO 4 – PRIMEIRAS CRÍTICAS

4.1 - *Eles Querem Criticar,* do Jornal da Tarde, 07/12/1970, sobre os alunos da primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica que estavam se formando naquele ano.

- Crítica de Armando Sérgio da Silva sobre o espetáculo "Interrogatório" publicada junto com essa matéria
- *Um Diploma e Muitos Planos*, breve entrevista com os cinco primeiros formados pelo curso.....337

4.2 - Críticas de espetáculos em cartaz em São Paulo e Rio de Janeiro, escritas pelos alunos formandos da primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica e publicadas, em 1970, na Revista *Palco + Plateia*.....341

Armando Sérgio da Silva

- *Festival de Rio Preto* – Revista Palco + Plateia nº 5, 1970; pp. 53 - 55;
- *Lanterna Mágica* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; p. 31;
- *A Relação* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; pp. 38, 39;
- *O Desembestado* – Revista Palco + Plateia nº 5; pp. 11, 12.....347

Ingrid Dormien

- *O Absurdo* – Revista Palco + Plateia nº 3, 1970; pp. 7, 8;
- *O Desembestado* – Revista Palco + Plateia nº 5, 1970; pp. 12 - 14;
- *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; p. 19;
- *Balbina de Iansã* – Revista Palco + Plateia nº 7, 1971; p. 20;
- *Putz* – Revista Palco + Plateia nº 7, 1971; p. 19;
- *Marta de Tal* – Revista Palco + Plateia nº 5, 1970; pp. 23, 24;
- *Os Rapazes da Banda* – Revista Palco + Plateia nº 7, 1971; p. 18;
- *Agamenon, A Comunidade* – Revista Palco + Plateia nº 3, 1970; p. 8;
- *O Interrogatório* – Revista Palco + Plateia nº 7, 1971; p. 19.....357

Marina De Simone Picolli

- *O Comprador de Fazendas* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; pp. 23 - 25;
- *A Relação* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; p. 39;
- *Casa, 1 Hora e ¼* – Revista Palco + Plateia nº 5, 1970; pp. 9, 10.....373

Miriam Garcia Mendes

- *Lanterna Mágica* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; pp. 32, 33;
- *O Terceiro Demônio* – Revista Palco + Plateia nº 5, 1970; p. 33;
- *O Albergue* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; p. 14;
- *Álbum de Família* - Revista Palco + Plateia nº 3, 1970; pp. 12 - 15;
- *Marta de Tal* - Revista Palco + Plateia nº 5, 1970; pp. 22, 23;
- *O Comprador de Fazendas* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; pp. 25, 26.
- *O Estranho* - Revista Palco + Plateia nº 5, 1970; pp. 19 - 21.....381

José Possi Neto
- *O Cordão Umbilical* – Revista Palco + Plateia nº 3, 1970; pp. 18 - 20;
- *Os Convalescentes* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; pp. 27, 28;
- *O Albergue* – Revista Palco + Plateia nº 4, 1970; pp. 11 - 14;
- *O Terceiro Demônio* – Revista Palco + Plateia nº 5, 1970; pp. 31, 32;
- *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* – Rev. Palco + Plateia nº 4, 1970; pp. 20, 22;
- *D. Juan* – Revista Palco + Plateia nº 5, 1970; pp. 15 – 17.....401

CONCLUSÃO: DESCONSTRUÇÕES, RECONSTRUÇÕES...

5.1 - Foto aérea de parte da cidade universitária da USP, na década de 60, quando foi criada a Escola de Comunicações Culturais e seu curso de Teatro.....419
5.2 - Foto de pavilhão utilizado durante a construção da Cidade Universitária da USP e que serviu para abrigar, a partir de 1970, o Departamento de Teatro e a Escola de Arte Dramática.....423

VOLUME 2

ANEXO

1.1 - Reportagem de página inteira do Jornal *O Estado de São Paulo*, de 02 de julho de 1966, sobre o anúncio de transferência da EAD para a USP.

4727

"Esperando Godot", de Samuel Beckett, foi uma das mais importantes montagens da EAD no teatro de vanguarda

EX-ALUNOS EM EVIDÊNCIA

Em todos os campos da vida teatral brasileira alunos formados pela Escola de Arte Dramática estão prestando colaboração. Um dos setores em que mais se distinguem os ex-alunos é o pedagogico. Atualmente, ensinam teatro: Rodrigo Santiago, na Escola de Belém; Paulo Vilaça, no "Sedes Sapientiae"; Odavlas Petti, no Colegio Des Oiseaux; Emilio Fontana, no Teatro Brasileiro de Comedia; Milton Baccarelli e Maria José Campos Lima, na Escola do Recife; Candida Teixeira, Renata Pallottini, Celso Nune. e Dorothy Leirner, na propria EAD; José Renato, na Escola de Curitiba; Ivonete Vieira, em cursos de iniciação da Comissão Estadual de Teatro; Ruy Nogueira, no Teatro Mackenzie; e Jorge Andrade, no Ginasio Vocacional de Barretos.

Nos ultimos meses, têm colaborado no movimento teatral paulista os seguintes artistas saidos da EAD: em "Julio Cesar", Aracy Balabanian, Celso Nunes, Roberto Azevedo (como assistente) e Luiz Serra; em "Tchin-tchin", Sarah Feres (cenografia); em "O patinho preto", José Carlos Proença (cenografia); em "Morte e vida severina", Silnei Siqueira (diretor) e José Armando Ferrara (cenografo); em "O inspetor geral", Myriam Muniz, Luiz Nagib Amary, Eloy do Carmo Faria, Claudia Gennari, Yara Amaral e Silvio Zilber; em "Terra de ninguém", Alceu Nunes; em "O avarento", João José Pompeo, Ruthinéa de Morais e Edgard Gurgel Aranha; e em "A vida impressa em dólar", João José Pompeo e Francisco Martins.

E' a seguinte a relação de ex-alunos que atuam no teatro profissional: 1.a turma — Monã Delacy, Leonardo Vilar, José Renato e Odilon Nogueira; 2.a — Dina Lisboa e Benedito Corsi; 3.a — Floramy Pinheiro, Rosires Rodrigues e Emilio Fontana; 4.a — Jorge Andrade; 5.a — Berta Zemel e Gustavo Pinheiro; 6.a — Alceu Nunes; 7.a — Cecilia Carneiro, Francisco Cuoco, Miriam Mehler, Nelson Xavier e Francisco Martins; 8.a — Ruthinéa de Morais; 9.a — Assunta Perez e Odavlas Petti; 10.a — João José Pompeo; 11.a — Ivonete Vieira, Myriam Muniz, Sergio Mamberti, Silvio Zilber, Silnei Siqueira e Ruy Nogueira; 12.a — Ademir Rocha, Aracy Balabanian, Ricardo De Lucca, Edgard Gurgel Aranha; 13.a — Lourdes Morais, Roberto Azevedo, Vanya Santana e Eloy do Carmo Faria; 14.a — Creusa Carvalho, Rodrigo Santiago, Tereza de Almeida e Yara Amaral; e 15.a — Jesus Padilha e Celso Nunes.

O autor Jorge Andrade seguiu o curso de interpretação mas se formaram em Dramaturgia nomes que começam a impor-se: Lauro Cesar Muniz, Renata Pallottini, Myriam San Juan, Lindolf Bell e Moisés Baunstein.

Há também uma relação muito grande de valores que não chegaram a completar nenhum curso mas se aproveitaram dos ensinamentos da Escola de Arte Dramática. Por diversos motivos, êles não se formaram, mas, em dois e até três anos de convivio com os professôres e os colegas, assimilaram o espirito da EAD e muitas das suas lições. Embora não estejam citados nominalmente entre os artistas saidos da Escola, êles próprios fazem questão, muitas vêzes, de lembrar sua passagem pelas suas salas de aulas.

REPERTORIO EXPRESSIVO

Entre os nomes de vanguarda levados pela primeira vez no Brasil pela EAD, figuram: Kafka, com "O julgamento"; Brecht, com "A exceção e a regra" e mais tarde "O delator"; Prévert, com "O Inventário"; Samuel Beckett, com "Esperando Godot"; Ionesco, com "Jacques ou submissão" e mais tarde "As cadeiras", "Cena em quatro" e "O nôvo inquilino"; Jean Tardieu, com "Oswaldo e Zenaide" e "Só êles sabem"; Gheiderode, com "Escurial"; Jarry, com "Ubu Rei"; Camus, com "O malentendido"; Edward Albee, com "A história do zoológico"; René Obaldia, com "Eduardo e Agripina"; Boris Vian, com "Os construtores de Império"; Harold Pinter, com "O quarto"; Bernardo Santareno, com "A promessa"; Brendan Behan, com "O refém"; John Arden, com "Da arte de bem governar"; Morvan Lebesque, com "A descoberta do nôvo mundo"; Lady Gregory, com "Quando a lua nascer"; Adamov, com "O reencontro"; e Schéadé, com "Seu Bob'le".

Desde 1950 a EAD vem encenando numerosos classicos: "Os pássaros", de Aristófanes; "O casamento forçado", de Molière; "Jeu", auto medieval de autor desconhecido; "O médico volante", de Molière; "A bilha quebrada", de Kleist; "Teatro cômico", de Goldoni, "Devoção à cruz", de Calderon de la Barca; "O familia do colecionador", de Goldoni; "A tempestade", de Shakespeare; "Frei Luiz de Souza", de Almeida Garrett; "Os persas", de Eqquilo; "O castiçal", de Musset; "Macbeth", de Shakespeare; "Auto da Barca do Inferno", "A Farsa de Inês Pereira", "Auto da Alma", "Quem tem farelos" e "O velho da horta", de Gil Vicente; "O entremez do juiz dos divórcios", de Cervantes; "Artimanhas de Scapino" e "Os ciumes de Barbouillé", de Molière.

Grande parte de nomes expressivos do teatro moderno foi apresentada pela Escola; Molnar, com "O malandro"; Tennessee Williams, com "O demorado adeus", "Auto da fé" e "A margem da vida"; Pirandello, com "Um imbecil"; Checov, com "Um pedido de casamento", "Três irmãs" e "Tio Vânia"; Thornton Wilder, com "Viagem feliz de Trenton a Camden"; Gerstenberg, com "Ressonancias"; Anouilh, com "Viajante sem bagagem"; Feydeau, com "A falecida senhora sua mãe" e "Senhoras da alta"; O'Neill, com "Rumo a Cardiff"; García Lorca, com "Dona Rosita" e "Bodas de sangue"; Claudel, com "O anuncio feito a Maria"; Crommelynk, com "Os amantes puerís"; Fernando Pessoa, com "O marinheiro"; Courteline, com "Grande desgôsto"; e Ugo Betti, com "Desabamento no Ramal Norte".

Pela ordem de estréias, a partir de 1950, são as seguintes as obras brasileiras oferecidas pelos alunos da Escola: "Pantomima", quadrilha baseada numa poesia de Carlos Drummond de Andrade; "Palavras trocadas", de Alfredo Mesquita; "A sina do barão", de João Bethencourt; "Heffermann", de Alfredo Mesquita; "Porta aberta", de Adelina Cerqueira Leite; "O escriturario", mimodrama de Luis de Lima, baseado num conto de Melville; "Os dois ou o inglês maquinista", "O diletante" e "A familia e a festa na roça", de Martins Pena; "O negrinho do pastoreio", de Zora Braga; "O demonio familiar", de José de Alencar; "O isqueiro", de Lígia Fagundes Telles; "Entrada proibida", de Francisco Martins; "Quarto de empregada", de Roberto Freire; "O inspetor de fadas", de José de Barros Pinto; "Na festa de São Lourenço", de Anchieta; "Sarapalha", de Guimarães Rosa, adaptação de Renata Pallottini; "Presepio na vitrina", de Roberto Freire; "O exercicio da justiça", de Renata Pallottini; "Lição de botanica", de Machado de Assis; "Pedreira das almas", de Jorge Andrade; "Na Vila de Vitória", de Anchieta; "A falecida", de Nelson Rodrigues; e "O manuscrito", de Moisés Baunstein.

ESCOLA DE ARTE DRAMATICA

SÁBATO MAGALDI

A passagem da Escola de Arte Dramática para a Universidade de São Paulo, agora autorizada pelo Govêrno estadual, representa o coroamento de um trabalho de dezoito anos e a promessa de nova fase de realizações. Muita gente se espantará que só pelo Decreto n.o 46.419, de 16 de junho findo, se tenha concretizado a incorporação: nos últimos anos, alunos que acabavam de cursar a EAD iam ser professores em outros estabelecimentos de ensino teatral, mantidos pelas respectivas Universidades, de Belém a Pôrto Alegre. A fonte continuava uma organização privada, de parcos recursos, enquanto se tornava possível atuar depois em condições mais favoráveis. Em têrmos de organização racional de atividades, revelava-se aí uma anomalia que impunha por si um corretivo.

Mas não se encontra nessa situação o motivo justificador de uma providência tão auspiciosa. Como entidade particular, a EAD contribuiu com tudo que era possível e muito mais do que seria razoável esperar. E' quase inverossímil que a Escola conseguisse sobreviver tanto tempo, a expensas pràticamente de um só homem, que não dispõe de fortuna para o exercício contínuo do mecenato, e só recebeu míngudas subvenções oficiais, sempre com atraso. Pode-se dizer que a existência da EAD até hoje se deve a um milagre, um dêsses milagres permitidos pela pertinácia e pelo desejo consciente de marcar a história.

Ao criar a Escola de Arte Dramática de São Paulo, Alfredo Mesquita pensou em resolver um problema básico do nosso incipiente teatro. Franco Zimpari fundava, em 1948, o Teatro Brasileiro de Comédia, e era necessário abastecer aquêle palco de novos valores, nascidos de uma mentalidade artística e profissional que não era comum entre as antigas companhias. O mercado cênico expandiu-se, em São Paulo e no Brasil, e a Escola acompanhou êsse processo evolutivo com a ampliação de seus cursos, que de Interpretação, no início, se enriqueceram mais tarde com Dramaturgia, Cenografia e Crítica. Disciplinas altamente especializadas, interessando a um corpo discente reduzido, que em geral procura o teatro por imperiosa vocação, elas teriam de aumentar o "deficit" financeiro da Escola, não obstante o salário por assim dizer simbólico dos professores.

Para equilibrar-se num mundo de compromissos cada vez maiores, Alfredo Mesquita teve de recorrer a bancos pacientes, á espera de que num momento ou noutro uma ajuda mais substancial das autoridades cobrisse ao menos o vultoso passivo. Aquêles que encaram o trabalho apenas como o ônus para o confôrto pessoal e familiar não podem compreender essa obstinação feroz, essa entrega quase irracional a uma tarefa que não apresenta frutos imediatos. E' preciso conhecer o itinerário de Alfredo Mesquita para concluir o que a Escola significou para êle como elaboração de um destino, um destino superior que liga seu nome, indissoluvelmente, á história do teatro brasileiro.

Partindo de uma vocação literária que foi aplaudida sobretudo nos livros de contos, Alfredo Mesquita escreveu também numerosas peças, há muitos anos ausentes dos cartazes. A Escola não se constituiu, por outro lado, o campo experimental em que êle testasse a validade de seus textos. Se produziu algumas peças, interpretadas pelos alunos, elas tiveram mais o objetivo de fornecer papéis para os exames publicos. Alfredo Mesquita abdicou de um possível brilho literário para concentrar tôda a atenção na Escola de Arte Dramática, que se tornou a obra de sua vida.

Esse cunho possessivo foi, em grande parte, o responsável pelo êxito da EAD. O diretor nunca se comportou como um burocrata no desempenho de funções administrativas. Cada problema se transformou numa questão essencial, que era preciso resolver com absoluto empenho. A personalidade de Alfredo Mesquita manteve a disciplina da EAD, a qual, reunindo alunos de temperamentos difíceis, sempre os moldou de maneira que se convertessem em profissionais conscientes. Até as soluções passionais dadas a certos casos não prejudicaram a imagem de equilíbrio fornecida exteriormente pela Escola, em virtude da autoridade que Alfredo Mesquita exerce. Não há duvida de que, se por qualquer motivo, êle se tivesse ausentado nestes dezoito anos, a EAD não conseguiria subsistir, ao menos de imediato.

O reconhecimento dessas qualidades não obscurece uma visão crítica, necessária neste instante de euforia. O impulso inicial de Alfredo Mesquita foi, sem contestação, fator de progresso no teatro brasileiro. Sem o seu desprendimento e as condições objetivas de que desfrutava, talvez só muito mais tarde se organizasse uma escola de teatro em São Paulo. O apêgo que êle conservou á fórmula da iniciativa privada, porém, quando o vulto tomado pela Escola estava a exigir o patrocínio oficial, já começava a significar um retrocesso. Psicologicamente, compreendia-se que Alfredo Mesquita relutasse em passar para a Universidade uma criação sua, que sairia de suas mãos para ficar sujeita ao arbítrio político. Ainda mais entre nós, onde o capricho de uma autoridade tem o poder de liquidar uma obra, o risco era de fato ponderável. Havia, ademais, o pretexto justo de que a Escola ganharia em passar completa para a Universidade, isto é, instalados os cursos de Direção e Cenotécnica. Mas tanto os temores como os escrupulos não poderiam retardar mais uma medida que deveria ter vindo há vários anos e cuja demora quase provocou o total colapso da instituição. Desprovida de meios, a Escola, que em seu início esteve na vanguarda do nosso teatro, não exerceu mais nos ultimos anos êsse papel.

A importancia da EAD para os interessados em teatro ligou-se muito, no começo, ao repertório dos espetáculos publicos. Nossos conjuntos profissionais logo trataram de estabelecer um compromisso honroso entre a dramaturgia artística e a puramente comercial, vendo-se forçados, na maioria dos casos, a abraçar sem pejo a ultima. Como estabelecimento cultural, liberto da ditadura da bilheteria, a EAD satisfez uma enorme curiosidade da jovem platéia em formação, oferecendo sucessivamente as obras fundamentais dos vanguardistas europeus. Marcaram o palco de São Paulo, sem que se mencionasse ser o elenco de alunos, "Esperando Godot", de Samuel Beckett, e "Jacques ou a submissão", de Ionesco. Outras montagens, na mesma linha, continuaram a divulgação do teatro de vanguarda. E "O escriturário" representou a primeira realização nacional de um mimodrama.

A literatura classica, em geral ausente também dos cartazes profissionais, alimentou sempre as produções da Escola. De Esquilo a Shakespeare, Molière e Calderon, passando a Goldoni, a Kleist e aos portugueses Gil Vicente e Almeida Garrett, a EAD quase nunca deixou de encenar, em cada temporada, uma obra fundamental da historia do teatro, desempenhando uma expressiva função didatica.

Essa função adquiriu relevo ainda maior, a nosso ver, no carinho dispensado á dramaturgia brasileira. Desde o Festival Martins Pena ("Os dous ou o inglês maquinista", "O diletante" e "A familia e a festa na roça"), realizado em 1954, varios nomes da nossa literatura teatral foram revividos na EAD, como Alencar ("O demonio familiar"), Anchieta ("Na festa de São Lourenço" e "Na vila de Vitoria") e Machado de Assis ("Lição de botanica"). Entre os atuais, assinalam-se Jorge Andrade, com "Pedreira das almas", e Nelson Rodrigues, com "A falecida".

Da rica lista de dramaturgos modernos, já incluidos na historia, fazem parte do repertorio da EAD, entre outros, Molnar, Pirandello, Brecht, Checov, Tennessee Williams, Thornton Wilder, Feydeau, O'Neill, Lorca, Claudel, Crommelynck e Camus. As mais variadas tendencias, tentando abarcar a diversificação e a complexidade do palco no seculo XX.

Outra tarefa pioneira da Escola se prende ás excursões. São Paulo e o Rio, pelo numero de empresas, dispensariam seus espetaculos publicos, mas as viagens ás outras capitais e sobretudo ao interior do Estado ganham um relevo especial. O elenco da EAD já visitou do Recife a Porto Alegre, tendo percorrido duas dezenas de cidades do interior de São Paulo.

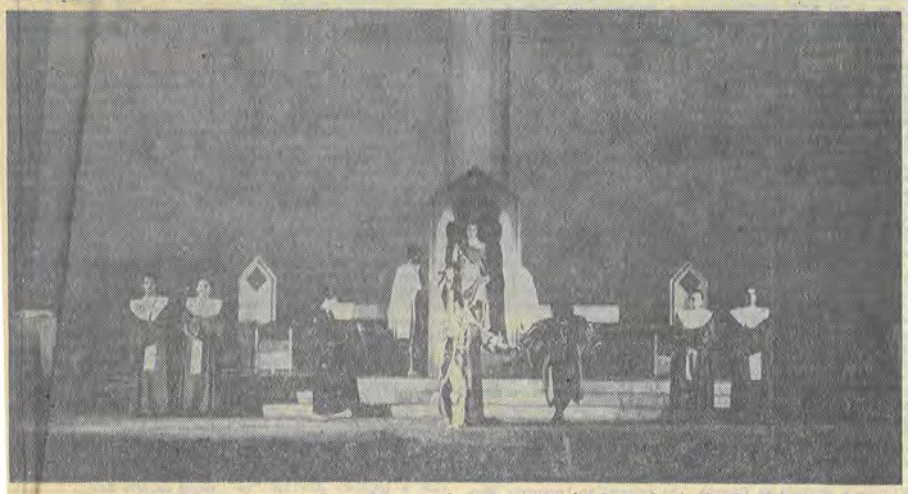
A EAD fornece, todos os anos, novos atores ás companhias profissionais, á televisão e ao cinema. Aparelhando-os com os conhecimentos praticos e teoricos, ela facilita o caminho no duro e imprevisivel cotidiano teatral. Mas em outro campo sua contribuição pode ser igualmente valorizada: no proprio ensino de arte dramatica. Ao proporcionar uma formação quanto possivel completa do artista, a EAD o prepara para transmitir seu aprendizado. Se o nosso centro é incontestavelmente mais desenvolvido que o de outros Estados, não admira que as Escolas de varias Universidades recorram aos alunos egressos da EAD. E, em cada grupo que se forma num estabelecimento de ensino medio ou superior, um ex-aluno seu costuma estar á frente.

Esse, em síntese, o balanço de dezoito anos de atividades, amplamente favorável. Não se dirá dela que vegetou, como tantos cursos de artes espalhados pelo Brasil, á sombra de um prestigio um dia adquirido. Mesmo nos momentos em que era mais penosa a falta de recursos, a EAD encontrou meios de reagir heroicamente, sem solução de continuidade nas aulas e nos programas de espetáculos. A incorporação á Universidade de São Paulo não significa um favor mas o reconhecimento de um trabalho de mérito, desenvolvido durante quase duas décadas.

E de se prever que a passagem para a Universidade traga logo reais benefícios. Eles atingirão, de imediato, o corpo docente e o discente, dando ao primeiro oportunidade de dedicar-se com mais afinco ao ensino e ao segundo uma situação definida como estudante oficial. Com os meios para contratar professôres especializados de Interpretação, experientes ao mesmo tempo no preparo de espetáculos profissionais, a Escola atuará, por certo, com maior efetividade e dinamismo, tanto em proveito dos alunos como do publico.

Não escondemos que a Universidade, para o ensino teatral, nos provoca um certo receio. No ambito privado, a Escola enfeixa totais poderes, conservando apenas os alunos capazes de integrar-se num trabalho de equipe. Como o teatro é vocação, uma banca examinadora se incumbe de eliminar, até no ultimo ano do curso, o aluno que não pareça dotado para o palco, apesar do seu aproveitamento em matérias teóricas. Ninguém pode faltar aos ensaios, sob pena de comprometer o rendimento do conjunto. Uma escola de teatro precisa guardar o rigor do teatro profissional. Já na Universidade os alunos deixam de assistir a um numero grande de aulas e gozam das vantagens de segunda época e dependencia. Para a Escola de Arte Dramatica, será necessario aprovar um rigido estatuto de trabalho, principalmente para as disciplinas vocacionais.

O que anima sobremaneira, numa escola universitaria, é que ela deverá funcionar como laboratorio de pesquisas, valendo-se ainda do estreito contacto com as outras faculdades. No Brasil, tudo está por ser levantado, em materia de teatro. A propria realidade do teatro brasileiro precisa ser problematizada, como objeto de análise. Esse estudo, fundamental para que se proponham soluções, poderá ter como centro, mais ativo do que qualquer outro, a nova Escola de Arte Dramática de São Paulo.



"Na Vila de Vitória", auto de Anchieta, foi encenado, entre outros locais, na Igreja dos Dominicanos

FALA O DIRETOR: MISSÃO CUMPRIDA

Alfredo Mesquita, fundador e diretor da Escola de Arte Dramática, assim se pronunciou sôbre a incorporação do estabelecimento á Universidade de São Paulo:

"Meu primeiro motivo de contentamento está em resolver a situação dos professores que, com raríssimas exceções, foram sempre solidários com a Escola, demonstrando o maior interesse pelo ensino. O corpo docente da EAD, aliás, é o mais capacitado para as matérias que leciona, e tenho certeza de que, se criasse outro curso, ao invés de incorporar a nossa Escola, a Universidade apelaria para os mesmos professôres. Os estudantes de São Paulo, sentindo a falta de um teatro no currículo de sua Universidade, já haviam manifestado o desejo de que a Escola se anexasse a ela. Hoje em dia, todas as Universidades do mundo mantêm o ensino de arte dramática.

Estou satisfeito, também, por solucionar o problema dos funcionários, que são pouquíssimos. Por causa das dificuldades financeiras, a EAD nunca pôde contratar os auxiliares de que necessitaria.

A passagem para a Universidade permitirá, com o tempo, que a Escola tenha instalações satisfatórias. Agora, estamos despejados do edifício do Liceu de Artes e Ofícios (avenida Tiradentes, 141). O prédio, ademais, se encontra sem a menor conservação, por falta de recursos. Acredito que, em novo imovel, a Escola tenha possibilidade de completar os seus cursos, sendo os mais importantes os de Direção e Cenotécnica. Esses cursos nem disporiam de condições para funcionar, num "teatrinho" tão rudimentar como é o nosso.

A Universidade deve permitir que se resolva o caso dificílimo do professor de Interpretação. Estou convencido de que êsse professor precisa dedicar-se em tempo integral á Escola. Até agora, com o pouco que podíamos pagar, era impossível fazer essa exigência, e o teatro profissional acabava por absorver uma atividade que precisaria estar completamente voltada para os alunos.

Acho que seria recomendável procurar de nôvo um professor estrangeiro, que viria colaborar conosco em bases melhores. Há poucos diretores brasileiros de alto nível e, embora eu não seja contrário a um teatro politizado (desagradam-me as deformações demagógicas, como sói acontecer), não concordo com uma escola politizada. Temos muito pouco tempo para estudos e é prejudicial diminuí-lo ainda mais, para fazer politica. Em todas as aberturas e encerramentos de anos letivos manifestei publicamente esse ponto de vista.

Uma escola bem estruturada precisa ter alguém com função semelhante á que se chama no teatro de produtor. Se dispusesse de um funcionario com essa qualificação, a EAD teria realizado muito maior numero de espetaculos. Esse produtor visitaria outras cidades, examinando os teatros e as possibilidades de alojamento, e cuidaria da compra de acessorios e das providencias relacionadas com publicidade, programas e ingressos.

Na Universidade, o curso de formação de ator ganharia em ser ampliado outra vez para quatro anos. Os alunos adquiririam maior tarimba e haveria tempo para promover apresentações em outros estabelecimentos de ensino.

Bem aparelhada, a Escola pode preencher outra função importante: a de auxiliar os grupos de teatro universitario e os do Interior, sobretudo oferecendo cursos intensivos para diretores. A EAD tem recebido diversas solicitações para organizar cursos, mas não dispõe de elementos para atendê-las.

Outra vantagem que a Universidade deve trazer é a de maior numero de espetaculos bem cuidados. As produções costumam ser dispendiosas e até hoje a EAD recebeu recursos mais expressivos apenas da Comissão do IV Centenario de São Paulo, da Casa de Portugal e da Comissão para os Festejos do Ano de Anchieta, a fim de que encenasse respectivamente o Festival Martins Pena (em 1954), o Espetaculo Gil Vicente e o auto "Na Vila de Vitoria" (em 1965).

Em dezoito anos de lutas, só recebi auxilios esporadicos dos Governos. Uma exceção foi o prefeito Armando Arruda Pereira, que ofereceu espontaneamente um convenio á EAD. A passagem para a Universidade chegou justo no momento necessario. Já era questão de sobreviencia, porque não havia mais recursos para que ela continuasse como iniciativa particular.

Quero agradecer, nesta oportunidade, quem ajudou a fazer a Escola. Os professores, que sempre me auxiliaram, com total desinteresse. Geraldo Mateus e agora Maria Tereza Vargas, extraordinarios na secretaria do estabelecimento. Aida Brandão Caiubi, que cedeu o primeiro local em que a EAD se instalou — o Externato Elvira Brandão. Franco Zampari, que nos entregou o segundo andar do Teatro Brasileiro de Comedia. O embaixador Paschoal Carlos Magno, que teve a iniciativa da cessão de um terreno do Governo Federal, em que não chegamos a construir a Escola por falta de verba. Patricia Galvão, que deixou para a EAD sua biblioteca de teatro. Minhas irmãs, que me ajudaram a manter a Escola, durante varios anos. A classe teatral, sempre solidaria. A imprensa de São Paulo e do Brasil, que nunca deixou de prestigiar o nosso trabalho. E agora, além do reitor Gama e Silva e do governador Laudo Natel, responsaveis pela incorporação da EAD á Universidade, D. Eddy Gama e Silva, esposa do reitor, batalhadora incansavel por que se criasse a Escola de Comunicações Culturais.

Meu trabalho me parece concluido. Estou satisfeito em pensar que a Escola que fundei passa a pertencer á Universidade criada por Armando de Salles Oliveira, com o amplo apoio de Julio de Mesquita Filho. Fui aluno da primeira turma da Universidade e a EAD se encontra agora em sua sede legitima".

1.2 – Cópia de documento sem identificação de autor e de data, elaborado em algum momento entre o Decreto de 1966, que prevê a anexação da EAD à USP, e a assinatura da Escritura que a oficializou, em 1968. Este documento indica algumas alternativas para a difícil situação da EAD, quando parecia que a transferência para a universidade não iria mais se concretizar.

SOLUÇÕES POSSÍVEIS PARA A SITUAÇÃO DA
ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA DE S.PAULO

A situação da Escola de Arte Dramática de São Paulo, que depois de 20 anos de existência e serviços prestados ao desenvolvimento da Cultura Teatral de São Paulo e do Brasil, se encontra sem possibilidade de continuar suas atividades com recursos próprios, teria como solução ideal a integração na Universidade de São Paulo, como fôra previsto em decreto. Entretanto, tornando-se inviável essa integração, outras soluções poderão ser dadas pelos Poderes Públicos, quer o Estadual quer o Municipal, de modo a manter e garantir a continuidade da E.A.D. Propomos algumas soluções de caráter transitório e outras de caráter definitivo.

1 - Soluções transitórias

1.1 - Convênio com a Fundação Anchieta - Os Estatutos da Fundação "Padre Anchieta", aprovados pelo decreto nº 48 660, de 18 de outubro de 1 967, prevêm no item IV do art. 18, a possibilidade de convênios com outras instituições que realizem atividades relacionadas com os interêsses da Fundação. Pelo convênio, a E.A.D. prestaria / serviços pelos alunos, de interpretação, cenografia e dramaturgia, na montagem de programas da T.V. Educativa e receberia uma remuneração mensal que lhe permitiria manter seus cursos. Tratando-se de convênio, que pode ser rescindido, a solução não é definitiva.

1.2 - Convênio com a Comissão Estadual de Teatro - Outra solução de emergência, seria um convênio com a C.E.T., pela qual a E.A.D. se encarregaria dos cursos de monitores da C.E.T., apresentaria espetá-

2.1 - Decreto estadual de Criação da USP, número 6283, de 25 de janeiro de 1934.

DECRETO N.º 6.283, DE 25 DE JANEIRO DE 1934.

Cria a Universidade de São Paulo e dá outras providências.

"O doutor Armando de Salles Oliveira, Interventor Federal do Estado de São Paulo, usando das atribuições que lhe confere o decreto federal n.º 19.398, de 11 de novembro de 1930; e

considerando que a organização e o desenvolvimento da cultura filosófica, científica, literária e artística constituem as bases em que se assentam a liberdade e a grandeza de um povo;

considerando que sòmente por seus institutos de investigação científica de altos estudos, de cultura livre, desinteressada, pode uma nação moderna adquirir a consciência de si mesma, de seus recursos, de seus destinos;

considerando que a formação das classes dirigentes, mòrmente em países de populações heterogêneas e costumes diversos, está condicionada a organização de um aparêlho cultural e universitário, que ofereça oportunidade a todos e processe a seleção dos mais capazes;

considerando que em face do grau de cultura já atingido pelo Estado de São Paulo, com Escolas, Faculdades, Institutos, de formação profissional e de investigação científica, é necessário e oportuno elevar a um nível universitário a preparação do homem, do profissional e do cidadão,

Decreta:

TÍTULO I

DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Art. 1.º —

Fica criada, com sede nesta Capital, a Universidade de São Paulo.

Art. 2.º — São fins da Universidade:

a) promover, pela pesquisa, o progresso da ciência;

b) transmitir, pelo ensino, conhecimentos que enriqueçam ou desenvolvam o espírito ou sejam úteis à vida;

c) formar especialistas em todos os ramos de cultura, e técnicos e profissionais em tôdas as profissões de base científica ou artística;

d) realizar a obra social de vulgarização das ciências, das letras e das artes, por meio de cursos sintéticos, conferências, palestras, difusão pelo rádio, filmes científicos e congêneres.

TÍTULO II

DA COMPOSIÇÃO DA UNIVERSIDADE

Art. 3.º — A Universidade de São Paulo se constitui dos seguintes institutos oficiais:

a) Faculdade de Direito;
b) Faculdade de Medicina;
c) Faculdade de Farmácia e Odontologia;
d) Escola Politécnica;
e) Instituto de Educação;
f) Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras;
g) Instituto de Ciências Econômicas e Comerciais;
h) Escola de Medicina Veterinária;
i) Escola Superior de Agricultura;
j) Escola de Belas Artes.

Parágrafo único — As instituições enumeradas neste artigo são autonômas dentro das normas do presente decreto e podem expedir certificados, diplomas e conferir grau nas diversas atividades profissionais.

Art. 4.º — Além das Escolas, Faculdades e Institutos referidos no art. anterior, concorrem para ampliar o ensino e ação da Universidade:

a) o Instituto Biológico;
b) o Instituto de Higiene;
c) o Instituto Butantã;
d) o Instituto Agronômico de Campinas;
e) o Instituto Astronômico e Geofísico;
f) o Instituto de Radium "Dr. Arnaldo Vieira de Carvalho";
g) a Assistência Geral a Psicopatas;
h) o Instituto de Pesquisas Tecnológicas;
i) o Museu de Arqueologia, História e Etnografia, que é o Museu Paulista;
j) o Serviço Florestal;
k) e quaesquer outras instituições de caráter técnico e científico do Estado.

§ 1.º — O concurso destas instituições à Universidade, encarregando-se de cursos de aperfeiçoamento ou especializações, se efetuará em mandatos universitários, mediante acôrdos que se realizarem entre o reitor da Universidade e os respectivos diretores das instituições mencionadas acima, devidamente autorizados pelo govêrno, sendo submetidos à aprovação do Conselho Universitário os programas dos cursos e os métodos de sua realização.

§ 2.º — Os profissionais especializados das instituições referidas poderão prestar auxílio ao ensino universitário na realização de cursos, mediante resolução do Conselho Universitário e de acôrdo com os programas aprovados pela direção dos respectivos Institutos, Escolas ou Faculdades.

CAPÍTULO I

DO INSTITUTO DE EDUCAÇÃO

Art. 5.º — O Instituto de Educação, antigo Instituto "Caetano de Campos", participará da Universidade exclusivamente pela sua Escola de Professôres, ficando-lhe, porém, subordinados administrativa e tècnicamente, como institutos anexos, o Curso Complementar, a Escola Secundária, a Escola Primária e o Jardim de Infância, destinados à experimentação, demonstração e prática do ensino, e ao estágio profissional dos alunos da Escola de Professôres.

§ 1.º — A licença para o magistério secundário será concedida pela Universidade sòmente ao candidato que, tendo-se licenciado em qualquer das secções em que se especializou na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, haja concluído o curso de formação pedagógica no Instituto de Educação.

§ 2.º — O candidato ao magistério secundário, escolhida a secção de conhecimentos em que pretende especializar-se na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, poderá fazer simultâneamente, no 3.º ano, o curso de formação pedagógica no Instituto de Educação.

§ 3.º — A secção de Matérias de Ensino, para os candidatos ao professorado secundário, constituirá uma secção autônoma da de prática de ensino, e terá por fim o estudo teórico-prático:

a) da metodologia da matéria, das dificuldades que lhe são inerentes, e das técnicas e processos para removê-las;
b) da importância da materia para formação mental do adolescente;
c) da história do ensino da matéria;
d) da correlação de cada matéria com as demais;
e) dos princípios e da prática da organização dos programas escolares.

CAPÍTULO II

DA FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

Ar. 6.º — A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade, terá os seguintes cursos, distribuídos por três secções, instalados progressivamente, de acôrdo com as necessidades do ensino:

a) Filosofia;
b) Ciências;
c) Letras.

Art. 7.º — A Secção de Filosofia abrangerá inicialmente as seguintes cadeiras:

1) Filosofia;
2) História da Filosofia;
3) Filosofia da Ciência;
4) Psicologia.

Art. 8.º — A Secção de Ciências compreenderá as seguintes subsecções com as respectivas cadeiras fundamentais:

I — CIÊNCIAS MATEMÁTICAS:
1) Geometria (projetiva e analítica). História das Matemáticas;
2) Análise matemática (inclusive elementos de cálculo das probabilidades e de estatística matemática);
3) Mecânica racional precedida de Cálculo Vetorial.

II — CIÊNCIAS FÍSICAS:
1) Física Geral e Experimental;
2) Física Matemática, História da Física.

III — CIÊNCIAS QUÍMICAS:
1) Química Física, Inorgânica e Analítica;
2) Química Orgânica, Biológica, História da Química.

IV — CIÊNCIAS NATURAIS:
1) Mineralogia e Geologia;
2) Botânica Geral;
3) Fisiologia Vegetal;
4) Zoologia Geral;
5) Fisiologia Geral e Animal;
6) Biologia Geral.

V — GEOGRAFIA E HISTÓRIA:
1) Geografia Geral e Antropogeografia;
2) História da Civilização;
3) História da América;
4) História da Civilização Brasileira.

VII — CIÊNCIAS SOCIAIS E POLÍTICAS:

1.º ano — História da Civilização, Sociologia Geral, Psicologia Social, Antropologia Social;
2.º ano — História da Civilização Brasileira (Interpretação econômica), Sociologia Política, Econômia Política;
3.º ano — Estatística Econômica, História das Doutrinas Econômicas, Direito Político.

VIII — LETRAS:

(Secção de Letras Clássicas e de Português)

1.º ano — Lingüística, Filologia comparada, Língua e Literatura grega;
2.º ano — Língua e literatura grega, Língua e literatura latina, Filologia Portuguêsa;
3.º ano — Língua e literatura latina, Literatura luso-brasileira, Técnica e Crítica Literária.

IX — LETRAS:

(Secção de Línguas estrangeiras)

1.º ano — Lingüística, Filologia comparada, Língua francesa, italiana, inglesa ou alemã;
2.º ano — Língua francesa, italiana, inglesa ou alemã. Literatura francesa, italiana, inglesa ou alemã;
3.º ano — Língua francesa italiana, inglesa ou alemã. Literatura francesa, italiana, inglesa ou alemã. Técnica e crítica literária.

Art. 11.º —

Terminado o curso, em qualquer das secções ou das subsecções, ao candidato será dada licença cultural respectiva, considerando-se licenciado em filosofia, em ciências ou letras.

Parágrafo único — Fica facultada ao candidato inscrição em qualquer das secções, ou sub-secções, para fazer o curso seriado completo, de três anos, ou o curso de uma ou mais disciplinas de escolha livre, segundo o critério de especialização.

Art. 12.º —

Para o doutoramento em cada uma das secções ou sub-secções, o licenciado é obrigado, a um curso e estágio de dois anos, em seminários ou laboratórios, findos os quais lhe será conferido o grau de doutor se aprovado na defesa de trabalho original, de pesquisa ou de alta cultura.

Art. 13.º —

À medida que convier aos interêsses do ensino, poderá ser instituído o ensino de outras disciplinas, mediante a criação de cursos e cadeiras, ou desdobramento das existentes.

CAPÍTULO III

DO CURSO COMPLEMENTAR

(Êste Capítulo III foi completado pelo decreto n.º 6.515)

Art. 14.º — Fica criado, nos têrmos da lei federal, o curso complementar do ensino secundário, de dois anos, anexo à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, destinado à preparação dos candidatos aos seus respectivos cursos, bem como aos das Faculdades e Escolas que compõem a Universidade.

§ 1.º — Só poderão inscrever-se na 1.ª série do curso, como no curso complementar pedagógico do Instituto de Educação, alunos diplomados pelo curso ginasial fundamental, em estabelecimentos oficiais, ou fiscalizados.

§ 2.º — Se o número de candidatos à matrícula fôr superior ao de vagas, far-se-á entre êles concurso de provas.

CAPÍTULO IV

DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS E COMERCIAIS

Art. 15.º — O govêrno instalará, quando julgar oportuno, o Instituto de Ciências Econômicas e Comerciais, ora criado.

Art. 16.º — O Instituto de Ciências Econômicas e Comerciais terá por fim promover a alta cultura econômica e comercial, e fornecer preparação científica para as profissões e ofícios de direção, atinentes à atividade econômica e comercial.

Art. 17.º — O Instituto de Ciências Econômicas e Comerciais, constará de três cursos fundamentais:

a) Economia e Finanças;
b) Atividades Bancárias;
c) Comércio.

Art. 18.º — Serão estas as cadeiras do Instituto de Ciências Econômicas e Comerciais:

1) Economia Política;
2) Estatística metodológica, demográfica e econômica;
3) Ciências das Finanças e Direito Financeiro;
4) Política Econômica;
5) Geografia Econômica;
6) História Econômica;
7) Instituições de Direito Privado;
8) Instituições de Direito Público e Internacional;
9) Direito Comercial, Industrial e Marítimo;
10) Matemática Financeira;
11) Merceologia;
12) Cálculo de Contabilidade Geral e Aplicada;
13) Técnica Mercantil e Bancária;
14) Organização Científica do Trabalho.

Parágrafo único — A distribuição e a seriação dessas cadeiras, a administração da escola e a normalização dos cursos, bem como as condições para se obter licença ou doutoramento em cada uma das secções, serão fixadas nos estatutos da Universidade de São Paulo.

CAPÍTULO V

DA ESCOLA DE BELAS ARTES

Art. 19.º — A Escola de Belas Artes, que será instalada nos têrmos do artigo 15, terá os seguintes cursos:

a) Pintura;
b) Escultura;
c) Gravura.

Parágrafo único — Cada um dêstes cursos terá a duração de seis anos.

Art. 20.º — Serão estas as disciplinas da Escola:

1) Geometria descritiva;
2) História da arte;
3) Perspectiva e sombras;
4) Arte decorativa, Desenho e composição;
5) Arquitetura Analítica, desenhos de estilo; Aguadas;
6) Desenho do gesso e do natural, Modêlo vivo;
7) Desenho geométrico;
8) Modelagem;
9) Anatomia;

10) Desenho de modêlo vivo, Pintura;
11) Escultura;
12) Gravura.

Art. 21.° — A distribuição e seriação destas disciplinas, as condições de matrícula e de exame, administração da Escola e a conferição de diplomas serão fixadas nos estatutos da Universidade.

CAPÍTULO VI

DOS LABORATÓRIOS E DEMAIS INSTALAÇÕES

Art. 22.° — A direção da Universidade desenvolverá, para maior eficiência os laboratórios, gabinetes, museus e bibliotécas de cada uma das Escolas, Faculdades ou Institutos, que compõem a Universidade.

Art. 23.° — A Universidade, além de laboratórios para pesquisas, campo de experimentação e aparelhamento para explorações biológicas, biográficas, geológicas e mineralógicas, terá:

1) Uma biblioteca central e bibliotecas especializadas e populares;
2) um escritório de intercâmbio nacional e internacional de trabalhos, monografias e publicações periódicas;
3) uma secção de estatística e de arquivo geral;
4) um departamento de publicidade para impressão e distribuição de trabalhos científicos;
5) salões de conferências apropriadas para projeções cinematográficas, conferências e demonstrações científicas;
6) uma filmotéca e uma discotéca;
7) um estudio para transmissão pelo rádio;
8) uma secção de extensão universitária com as respectivas instalações.

TÍTULO III

DA AUTONOMIA E DO PATRIMÔNIO DA UNIVERSIDADE

Art. 24.° — A Universidade de São Paulo tem personalidade jurídica, autonomia científica, didática e administrativa, nos limites do presente decreto e, uma vez constituído um patrimônio com cuja renda se mantenha, terá completa autonomia econômica e financeira.

Parágrafo único — Ficam respeitados os patrimônios atuais das Escolas, Faculdades ou Institutos da Universidade, e os que forem instituídos com destino especial, para que sejam aplicados exclusivamente de acôrdo com a sua constituição.

Art. 25.° — O patrimônio da Universidade de São Paulo será constituído:

a) das subvenções dos poderes públicos;
b) de donativos particulares;
c) de terrenos e prédios em que funcionam, com as suas respectivas instalações, os seus Institutos, Escolas e Faculdades.

§ 1.° — O patrimônio da Universidade poderá, no todo, ou em parte, ser alienado, para ter nova aplicação dentro da mesma finalidade, mediante aquiescência, por dois terços dos votos do Conselho, e aprovação pelo Govêrno do Estado.

§ 2.° — O Govêrno do Estado, a partir de 1934, depositará anualmente, para constituição dêsse patrimônio, a importância que, para êsse fim, fôr consignada no orçamento.

TÍTULO IV

DA DIREÇÃO E ADMINISTRAÇÃO DA UNIVERSIDADE

Art. 26.° — A direção e administração da Universidade de São Paulo cabem a um reitor, assistido pelo Conselho Universitário.

Art. 27.º — O reitor da Universidade, escolhido pelo govêrno dentre uma lista de três nomes de professôres catedráticos, eleitos pelo Conselho Universitário, será nomeado por dois anos.

Parágrafo único — O processo da eleição é o designado no artigo 29 dêste decreto.

Art. 28.º — O Conselho Universitário é constituído:

a) dos professôres das diversas Faculdades, Escolas ou Institutos da Universidade (artigo 3.º);
b) de três representantes das instituições de caráter técnico e científico com as quais fôr convencionado o mandato universitário (artigo 4.º), eleitos por dois anos pelos respectivos diretores;
c) de um representantes dos professôres catedráticos de cada uma das escolas ou faculdades, designado por sorteio anual, não podendo ser proposto professôr que exerça função administrativa na escola, nem reiterar mandato ao mesmo professor, senão depois de terem sido sorteados todos os demais;
d) de um representante eleito por um ano, dos livres docentes de tôdas as Faculdades e Escolas;
e) de um representante dos antigos alunos;
f) de um representante dos alunos atuais.

Art. 29.º — O diretor de cada uma das escolas e faculdades que participam da Universidade será nomeado por dois anos pelo govêrno numa lista de três nomes de professôres catedráticos em exercício, votados, em escrutínio secreto, pela Congregação presente, nos têrmos seguintes:

a) cada professor votará numa cédula com três nomes;
b) considera-se, em cada cédula, votado em primeiro turno, o nome que estiver em primeiro lugar, e, em segundo, os demais;
c) constarão da lista os nomes, votados em primeiro turno, que alcançarem um têrço do total de votos da Congregação, desprezadas as frações;
d) se não houver três nomes escolhidos em primeiro turno, serão indicados, até compôr a lista tríplice, os mais votados em segundo;
Parágrafo único — Não se permitem votos por procuração.

Art. 30.º — O representante dos antigos alunos e o dos alunos atuais, serão eleitos por um ano, respectivamente, pelos antigos e pelos atuais alunos, reunidos em assembléia a que compareçam, pelo menos, no primeiro caso, 100, e, no segundo, 500.

§ único — Não poderá votar, nem ser votado, como antigo aluno nenhum dos antigos alunos, com função docente, técnica, ou administrativa em qualquer das faculdades, escolas ou institutos da Universidade.

Art. 31.º — O representante do govêrno do Estado é de sua livre escolha entre os diplomados por escola superior oficial ou equiparada, com projeção intelectual e social no Estado de São Paulo.

Art, 32.º — O reitor da Universidade, ouvido o Conselho Universitário, poderá convidar para participar dos seus trabalhos e lhe prestar assistência técnica, qualquer especialista, ou técnico de valor, com função meramente consultiva.

Art. 33.º — O Conselho Universitário se reunirá ordinàriamente uma vez por mês, e, extraordinàriamente, sempre que o convocar o reitor, e só poderá funcionar com a presença mínima de dois terços dos seus membros.

Parágrafo único — É obrigatório o comparecimento às reuniões do Conselho Universitário, sob pena de perda da representação, ou do cargo, aos que derem três faltas anuais, sem causa justificada, a juízo do Conselho.

Art. 34.º — Aos particulares que houverem contribuído com donativos para a manutenção da Universidade, ou de suas Escolas, Faculdades ou Institutos, ou para a criação e desenvolvimento de laboratórios, serviços e bibliotecas, poderá ser assegurada a participação, por si ou seus representantes, nas reuniões do Conselho Universitário para o fim especial de verificar a aplicação dos donativos, ou a administração do patrimônio doado.

Art. 35.º — Compete ao reitor da Universidade, como órgão executivo da direção técnica e administrativa:

1) representar, em juízo e fora dêle, dirigir e administrar a Universidade, velando pela fiel observância de seus estatutos;
2) convocar e presidir ao Conselho Universitário;
3) assinar, conjuntamente com o respectivo diretor do Instituto Universitário, os diplomas conferidos pela Universidade;
4) superintender os serviços de secretária geral e os serviços anexos;
5) nomear ou contratar professôres, de acôrdo com as resoluções do Conselho Universitário;
6) dar posse aos diretores das Escolas, Faculdades ou Institutos da Universidade;
7) exercer poder disciplinar;
8) desempenhar tôdas as demais funções inerentes ao cargo de reitor, de acôrdo com os dispositivos dos estatutos.

Art. 36.º — Ao Conselho Universitário, órgão consultivo e deliberativo da Universidade, sob a presidência do reitor, compete:

1) exercer, como órgão consultivo e deliberativo, a direção superior da Universidade;
2) eleger a lista tríplice para o provimento do cargo de reitor;
3) elaborar o regimento interno do Conselho da Universidade;
4) aprovar os regimentos internos, organizados para cada uma das Faculdades, Escolas ou Institutos, pelas suas respectivas congregações ou conselhos técnicos;
5) deliberar sôbre modificações nos estatutos da Universidade, a vigência das quais dependerá de aprovação do govêrno;
6) aprovar as propostas dos orçamentos anuais das Escolas, Faculdades ou Institutos, remetidos pelos respectivos diretores ao reitor que as encaminhará ao govêrno para a deliberação definitiva;
7) organizar e submeter à aprovação do govêrno o orçamento de despesas da reitoria e de suas dependências, e deliberar sôbre a administração do patrimônio da Universidade;
8) resolver sôbre os mandatos universitários para a realização de cursos de aperfeiçoamento ou de especialização;
9) organizar, de acôrdo com propostas das Escolas, Faculdades ou Institutos, os cursos, conferências e tôdas as demais medidas de extensão universitária;
10) deliberar sôbre a concessão do título de professor "honoris causa", e sôbre a concessão de prêmios pecuniários ou honoríficos, destinados a recompensar atividades universitárias;
11) tomar providências para prevenir ou corrigir atos de indisciplina coletiva, e, em grau de recurso, sôbre a aplicação de penalidades, de acôrdo com o regimento interno da Universidade;
12) resolver sôbre a realização de planos e medidas que, por iniciativa própria, ou proposta de qualquer das Faculdades, Escolas e Institutos, tenham por fim o desenvolvimento da eficiência cultural e social das instituições universitárias.

TÍTULO V

DOS PROFESSÔRES E AUXILIARES DE ENSINO

Art. 37.º — O corpo docente de cada uma das Escolas, Faculdades, ou Instituto, será constituído de professôres catedráticos, auxiliares do ensino, docentes livres e, eventualmente, professôres contratados (nacionais e estrangeiros) e comissionados e outras categorias, de acôrdo com a natureza peculiar do ensino de cada Faculdade, Escola ou Instituto.

Art. 38.º — A Congregação de cada uma das Escolas, Faculdades, ou Institutos da Universidade, será constituída pelos professôres catedráticos, pelos docentes livres na regência de disciplinas, por um representante dos docentes livres, eleito pela respectiva corporação, e, ainda, pelos atuais professôres substitutos efetivos.

Parágrafo único — Na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, e no Instituto de Ciências Econômicas e Comerciais, os professôres, nacionais ou estrangeiros, que forem contratados para reger cadeiras, gozarão as regalias de professor catedrático, com assento na respectiva Congregação.

Art. 39.º — Compete aos professôres catedráticos e aos contratados ou comissionados, entre outras funções inerentes a seus cargos:

1) realizar, promover e orientar pesquisas, inquéritos e monografias científicas;

2) realizar conferências ou participar dos cursos de conferências que forem organizados;

3) eleger a lista tríplice, a ser enviada ao govêrno do Estado, para provimento do cargo de diretor das respectivas Faculdades, Escolas ou Institutos;

4) indicar os seus assistentes e preparadores, bem como os livres docentes, para auxiliá-los nos cursos normais, ou reger cursos complementares.

Art. 40.º — Fica instituída a livre docência, destinada a ampliar, em cursos equiparados aos cursos normais, a capacidade didática dos institutos universitários, e a concorrer, pelo tirocínio do magistério, para a formação do corpo de professôres.

Art. 41.º — Ao docente livre será assegurado o direito de:

a) realizar cursos equiparados;

b) substituir o professor catedrático em suas licenças ou impedimentos prolongados;

c) colaborar com o professor catedrático na realização dos cursos normais;

d) organizar e realizar cursos de aperfeiçoamento e de especialização, relativos à disciplina de que é docente.

Art. 42.º — Nos estatutos da Universidade será estabelecido o processo de concurso de títulos e provas para o provimento de cargo de professor catedrático e de livre docente, observadas as seguintes normas fundamentais:

a) obrigatoriedade de se constituir, pela Congregação, uma comissão julgadora, de especialistas na matéria, pertencentes ou não ao corpo docente universitário;

b) o reconhecimento do direito de voto à Congregação, que não poderá no entanto alterar a clasificação por merecimento feito pela comissão julgadora.

§ 1.º — O professor catedrático só será efetivado depois de dez anos de exercício, e mediante o voto de dois terços da Congregação, sob o parecer de uma comissão de especialistas, nomeada de acôrdo com a letra "a" dêste artigo.

§ 2.º — O título de livre docente deverá ser revalidado de cinco em cinco anos, mediante a apresentação de títulos julgados em conformidade com o § 1.º dêste artigo.

Art. 43.º — À medida que as condições financeiras do Estado o permitirem, e de acôrdo com a natureza da cadeira, será adotado para os professôres e seus auxiliares o regime de tempo integral, para que se possam dedicar exclusivamente aos seus trabalhos científicos e às suas funções docentes na Universidade.

TÍTULO VI

DAS MISSÕES DE PROFESSÔRES E DAS BÔLSAS DE VIAGENS E DE ESTUDOS

Art. 44.º — O Govêrno do Estado poderá, sob proposta do Conselho Universitário:

a) comissionar no estrangeiro, para especializações e aperfeiçoamento técnico, professôres e auxiliares de ensino;

Parágrafo único — Na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, e no Instituto de Ciências Econômicas e Comerciais, os professôres, nacionais ou estrangeiros, que forem contratados para reger cadeiras, gozarão as regalias de professor catedrático, com assento na respectiva Congregação.

Art. 39.º — Compete aos professôres catedráticos e aos contratados ou comissionados, entre outras funções inerentes a seus cargos:

1) realizar, promover e orientar pesquisas, inquéritos e monografias científicas;

2) realizar conferências ou participar dos cursos de conferências que forem organizados;

3) eleger a lista tríplice, a ser enviada ao govêrno do Estado, para provimento do cargo de diretor das respectivas Faculdades, Escolas ou Institutos;

4) indicar os seus assistentes e preparadores, bem como os livres docentes, para auxiliá-los nos cursos normais, ou reger cursos complementares.

Art. 40.º — Fica instituída a livre docência, destinada a ampliar, em cursos equiparados aos cursos normais, a capacidade didática dos institutos universitários, e a concorrer, pelo tirocínio do magistério, para a formação do corpo de professôres.

Art. 41.º — Ao docente livre será assegurado o direito de:

a) realizar cursos equiparados;

b) substituir o professor catedrático em suas licenças ou impedimentos prolongados;

c) colaborar com o professor catedrático na realização dos cursos normais;

d) organizar e realizar cursos de aperfeiçoamento e de especialização, relativos à disciplina de que é docente.

Art. 42.º — Nos estatutos da Universidade será estabelecido o processo de concurso de títulos e provas para o provimento de cargo de professor catedrático e de livre docente, observadas as seguintes normas fundamentais:

a) obrigatoriedade de se constituir, pela Congregação, uma comissão julgadora, de especialistas na matéria, pertencentes ou não ao corpo docente universitário;

b) o reconhecimento do direito de voto à Congregação, que não poderá no entanto alterar a clasificação por merecimento feito pela comissão julgadora.

§ 1.º — O professor catedrático só será efetivado depois de dez anos de exercício, e mediante o voto de dois terços da Congregação, sob o parecer de uma comissão de especialistas, nomeada de acôrdo com a letra "a" dêste artigo.

§ 2.º — O título de livre docente deverá ser revalidado de cinco em cinco anos, mediante a apresentação de títulos julgados em conformidade com o § 1.º dêste artigo.

Art. 43.º — À medida que as condições financeiras do Estado o permitirem, e de acôrdo com a natureza da cadeira, será adotado para os professôres e seus auxiliares o regime de tempo integral, para que se possam dedicar exclusivamente aos seus trabalhos científicos e às suas funções docentes na Universidade.

TÍTULO VI

DAS MISSÕES DE PROFESSÔRES E DAS BÔLSAS DE VIAGENS E DE ESTUDOS

Art. 44.º — O Govêrno do Estado poderá, sob proposta do Conselho Universitário:

a) comissionar no estrangeiro, para especializações e aperfeiçoamento técnico, professôres e auxiliares de ensino;

b) contratar, para a inauguração, instalação ou regência de cursos, pelo tempo que fôr necessário, professôres estrangeiros de notória competência nas matérias para as quais não se encontrarem especialistas no país;

c) promover o intercâmbio de professôres da Universidade com os de institutos universitários do país e do estrangeiro.

Art. 45.° — Ficam instituídas para a Universidade de São Paulo, bôlsas de viagem ou de estudos, para o fim de proporcionar os meios de especialização e aperfeiçoamento, em instituições do país e do estrangeiro, a professôres e auxiliares de ensino, ou diplomados pela Universidade de São Paulo, que tenham revelado aptidões excepcionais.

§ 1.° — Para êsse fim, será incluída, anualmente, no orçamento do Estado, verba necessária, que será recolhida a uma caixa especial e aplicada pelo reitor da Universidade, mediante proposta de diretores das Faculdades, Escolas e Institutos, e aprovação do Conselho Universitário.

§ 2.° — Entre a Universidade de São Paulo e os escolhidos, cada ano, nos termos dêste artigo, serão convencionados os objetivos das viagens de estudo ou pensionato, o tempo de permanência, a pensão e as obrigações a que ficam sujeitos.

§ 3.° — Poderá ser anulada a concessão de bôlsa, quando o procedimento ou o aproveitamento do enviado não fôr satisfatório, a juízo do Conselho Universitário.

Art. 46.° — Os diretores dos diferentes institutos universitários poderão dispensar das taxas de matrícula, cada ano, alunos pobres, de reconhecido merecimento, até o limite máximo fixado pelos respectivos regimentos.

TÍTULO VII

DO ESPÍRITO UNIVERSITÁRIO

Art. 47.° — Para a criação de um ambiente e uma tradição, de espírito universitário, serão adotados meios de desenvolver o espírito de iniciativa, de trabalho e de pesquisa, a união e solidariedade de professôres, auxiliares de ensino, e dos antigos e atuais alunos das diversas Faculdades, Escolas ou Institutos, na defesa da eficiência e do prestígio das instituições universitárias.

Parágrafo único — A aproximação e o convívio dos professôres e alunos das diversas Faculdades, Escolas ou Institutos, serão promovidos especialmente.

a) pela proximidade dos edifícios e construção de vilas universitárias;

b) pela centralização administrativa da Universidade, em tudo quanto respeite ao interêsse comum;

c) pela criação de cursos comuns, que atendam às necessidades de alunos de diferentes Faculdades, Escolas ou Institutos;

d) pelo regime de seminários, centro de debates e trabalho em cooperação;

e) pela prática de atividades sociais em comum, pelos alunos das diferentes Faculdades, Escolas ou Institutos;

f) pela organização de sociedades e clubs universitários, de estudos, de jogos e de recreação;

g) pela prática habitual de esportes, jogos atléticos e competições de que participem universitários das diferentes Faculdades, Escolas ou Institutos.

TÍTULO VIII

DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 48.° — Os estatutos da Universidade de São Paulo, são elaborados pelo Conselho Universitário, dentro de quatro meses de constituído, e submetidos à aprovação do Govêrno do Estado.

§ 1.° — O Conselho Universitário se reunirá dentro de vinte dias depois de publicado êste decreto.

§ 2.º — Nos estatutos que elaborar, o Conselho Universitário organizará os serviços da administração geral da Universidade.

§ 3.º — As Escolas, Faculdades, Institutos e Instituições da Universidade farão, dentro de quinze dias da publicação dêste decreto, o sorteio de seus representantes no Conselho Universitário.

Art. 49.º — Nos estatutos da Universidade deverão ser observadas:

a) para a Escola Politécnica, as exigências instituídas pelo decreto federal n.º 23.775, de 2 de janeiro de 1934, que regula o reconhecimento oficial de seus diplomas;

b) para as outras Escolas, Faculdades e Institutos que deverão integrar a Universidade, as condições estipuladas pelo decreto federal n.º 20.179, de 6 de julho de 1931, para reconhecimento oficial dos diplomas expedidos pelos estabelecimentos de ensino superior mantidos por govêrno estadual.

Art. 50.º — O govêrno do Estado entrará em entendimento com o Govêrno Federal para que da Universidade de São Paulo possa participar ou colaborar com ela a Faculdade de Direito de São Paulo.

Art. 51.º — O govêrno promoverá, oportunamente, a transformação dos gabinetes e laboratórios da Escola Politécnica de São Paulo em Instituto de Pesquisas Tecnológicas, que ficará incluído entre os institutos enumerados no art. 4.º.

Art. 52.º — A Universidade de São Paulo poderá ampliar a sua atividade pela criação progressiva de novos institutos de pesquisas técnicas e científicas, ou de ensino superior, mediante prévia deliberação do Conselho Universitário.

Parágrafo único — A incorporação, para ser definitiva, dependerá de aprovação do govêrno do Estado, enquanto fôr por êste mantida a Universidade.

Art. 53.º — O govêrno, no decreto que aprovar os estatutos da Universidade, fixará os vencimentos dos cargos que forem criados, e abrirá os créditos necessários.

Art. 54.º — Êste decreto entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Palácio do Govêrno do Estado de São Paulo, aos 25 de Janeiro de 1934 — Armando de Salles Oliveira. Christiano Altenfelder Silva".

2.2 - Lei federal número 5540, de 28 de novembro de 1968 (Reforma Universitária).

Lei nº 5.540, de 28 de Novembro de 1968.

Fixa normas de organização e funcionamento do ensino superior e sua articulação com a escola média, e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA
Faço saber que o CONGRESSO NACIONAL decreta eu sanciono a seguinte Lei:

CAPÍTULO I
Do Ensino Superior

Art. 1º O ensino superior tem por objetivo a pesquisa, o desenvolvimento das ciências, letras e artes e a formação de profissionais de nível universitário.

Art. 2º O ensino superior, indissociável da pesquisa, será ministrado em universidades e, excepcionalmente, em estabelecimentos isolados, organizados como instituições de direito público ou privado.

Art. 3º As universidades gozarão de autonomia didático-científica, disciplinar, administrativa e financeira, que será exercida na forma da lei e dos seus estatutos.

§1º (Vetado).

a) (Vetado).
b) (Vetado).
c) (Vetado).
d) (Vetado).
e) (Vetado).
f) (Vetado).
g) (Vetado).

§2º (Vetado).
a) (Vetado).
b) (Vetado).
c) (Vetado).
d) (Vetado).
e) (Vetado).
f) (Vetado).

§3º (Vetado).

a) (Vetado)
b) (Vetado).
c) (Vetado).
d) (Vetado).

§4º (Vetado).

Art. 4º As universidades e os estabelecimentos de ensino superior isolados constituir-se-ão, quando oficiais, em autarquias de regime especial ou em fundações de direito público e, quando particulares, sob a forma de fundações ou associações.

Parágrafo único. O regime especial previsto obedecerá às peculiaridades indicadas nesta Lei, inclusive quanto ao pessoal docente de nível superior, ao qual não se aplica o disposto no artigo 35 do Decreto-Lei nº 81, de 21 de dezembro de 1966.

Art. 5º A organização e o funcionamento das universidades serão disciplinados em estatutos e em regimentos das unidades que as constituem, os quais serão submetidos à aprovação do Conselho de Educação competente.

Parágrafo único. A aprovação dos regimentos das unidades universitárias passará à competência da Universidade quando esta dispuser de Regimento-Geral aprovado na forma dêste artigo.

Art. 6º A organização e o funcionamento dos estabelecimentos isolados de ensino superior serão disciplinados em regimentos, cuja aprovação deverá ser submetida ao Conselho de Educação competente.

Art. 7º As universidades organizar-se-ão diretamente ou mediante a reunião de estabelecimentos já reconhecidos, sendo, no primeiro caso, sujeitas à autorização e reconhecimento e, no segundo, apenas a reconhecimento.

Art. 8º Os estabelecimentos isolados de ensino superior deverão, sempre que possível incorporar-se a universidades ou congregar-se com estabelecimentos isolados da mesma localidade ou de localidades próximas, constituindo, neste último caso, federações de escolas, regidas por uma administração superior e com regimento unificado que lhes permita adotar critérios comuns de organização e funcionamento.

Parágrafo único. Os programas de financiamento do ensino superior considerarão o disposto neste artigo.

Art. 9º (Vetado).

Art. 10. O Ministério da Educação e Cultura, mediante proposta do Conselho Federal de Educação, fixará os distritos geo-educacionais para aglutinação, em universidades ou federação de escolas, dos estabelecimentos isolados de ensino superior existentes no País.

Parágrafo único. Para efeito do disposto neste artigo, será livre a associação de instituições oficiais ou particulares de ensino superior na mesma entidade de nível universitário ou federação.

Art. 11. As universidades organizar-se-ão com as seguintes características:

a) unidade de patrimônio e administração;
b) estrutura orgânica com base em departamentos reunidos ou não em unidades mais amplas;
c) unidade de funções de ensino e pesquisa, vedada a duplicação de meios para fins idênticos ou equivalentes;
d) racionalidade de organização, com plena utilização dos recursos materiais e humanos;
e) universalidade de campo, pelo cultivo das áreas fundamentais dos conhecimentos humanos, estudados em si mesmos ou em razão de ulteriores aplicações e de uma ou mais áreas técnico-profissionais;
f) flexibilidade de métodos e critérios, com vistas às diferenças individuais dos alunos, às peculiaridades regionais e às possibilidades de combinação dos conhecimentos para novos cursos e programas de pesquisa;
g) (Vetado).

Art. 12. (Vetado).

§1º (Vetado).

§2º (Vetado).

§3º O departamento será a menor fração da estrutura universitária para todos os efeitos de organização administrativa, didático-científica e de distribuição de pessoal, e compreenderá disciplinas afins.

Art. 13. Na administração superior da universidade, haverá órgãos centrais de supervisão do ensino e da pesquisa, com atribuições deliberativas, dos quais devem participar docentes dos vários setores básicos e de formação profissional.

§1º A universidade poderá também criar órgãos setoriais, com funções deliberativas e executivas, destinados a coordenar unidades afins para integração de suas atividades.

§2º A coordenação didática de cada curso ficará a cargo de um colegiado, constituído de representantes das unidades que participem do respectivo ensino.

Art. 14. Na forma do respectivo estatuto ou regimento, o colegiado a que esteja afeta a administração superior da universidade ou estabelecimento isolado incluirá entre seus membros, com direito a voz e voto, representantes originários de atividades, categorias ou órgãos distintos de modo que não subsista, necessàriamente, a preponderância de professôres classificados em determinado nível.

Parágrafo único. Nos órgãos a que se refere êste artigo, haverá, obrigatòriamente, representantes da comunidade, incluindo as classes produtoras.

Art. 15. Em cada universidade sob forma de autarquia especial ou estabelecimento isolado de ensino superior, mantido pela União, haverá um Conselho de Curadores, ao qual caberá a fiscalização econômico-financeira.

Parágrafo único. Farão parte do Conselho de Curadores, na proporção de um têrço dêste, elementos estranhos ao corpo docente e ao discente da universidade ou estabelecimento isolado, entre os quais representantes da indústria, devendo o respectivo estatuto ou regimento dispor sôbre sua escolha, mandato e atribuições na esfera de sua competência.

Art. 16. A nomeação de Reitores e Vice-Reitores de universidades e Diretores e Vice-Diretores de unidades universitárias ou estabelecimentos isolados far-se-á com observância dos seguintes princípios:

I - O Reitor e o Vice-Reitor de universidade oficial serão nomeados pelo respectivo Govêrno e escolhidos de listas de nomes indicados pelo Conselho Universitário ou colegiado equivalente;

II - Quando, na administração superior universitária, houver órgão deliberativo para as atividades de ensino e pesquisa, principalmente se constituído de elementos escolhidos pelos Departamentos, a lista a que se refere o item anterior será organizada em reunião conjunta dêsse órgão e do Conselho Universitário ou colegiado equivalente;

III - O Reitor e o Diretor de universidade, unidade

universitária ou estabelecimento isolado, de caráter particular, serão escolhidos na forma dos respectivos estatutos e regimentos;

IV - O Diretor de unidade universitária ou estabelecimento isolado, quando oficial, será escolhido conforme estabelecido pelo respectivo sistema de ensino, salvo nos casos previstos no § 1º dêste artigo.

§1º Os Reitores, Vice-Reitores, Diretores e Vice-Diretores das instituições de ensino superior, mantidas pela União, salvo o disposto no § 3º dêste artigo, serão indicados em lista de seis nomes pelos respectivos colegiados e nomeados pelo Presidente da República.

§2º Será de quatro anos o mandato dos Reitores, Vice-Reitores, Diretores e Vice-Diretores, vedado o exercício de dois mandatos consecutivos.

§3º (Vetado).

§4º Ao Reitor e ao Diretor caberá zelar pela manutenção da ordem e disciplina no âmbito de suas atribuições, respondendo por abuso ou omissão.

Art. 17. Nas universidades e nos estabelecimentos isolados de ensino superior poderão ser ministradas as seguintes modalidades de cursos:

a) de graduação, abertos à matrícula de candidatos que hajam concluído o ciclo colegial ou equivalente e tenham sido classificados em concurso vestibular;

b) de pós-graduação, abertos à matrícula de candidatos diplomados em curso de graduação que preencham as condições prescritas em cada caso;

c) de especialização e aperfeiçoamento, abertos à matrícula de candidatos diplomados em cursos de graduação ou que apresentem títulos equivalentes;

d) de extensão e outros, abertos a candidatos que satisfaçam os requisitos exigidos.

Art. 18. Além dos cursos correspondentes a profissões reguladas em lei, as universidades e os estabelecimentos isolados poderão organizar outros para atender às exigências de sua programação específica e fazer face a peculiaridades do mercado de trabalho regional.

Art. 19. (Vetado).

Art. 20. As universidades e os estabelecimentos isolados de ensino superior estenderão à comunidade, sob forma de cursos e serviços especiais, as atividades de ensino e os resultados da pesquisa que lhes são inerentes.

Art. 21. O concurso vestibular, referido na lêtra a do artigo 17, abrangerá os conhecimentos comuns às diversas formas de educação do segundo grau sem ultrapassar êste nível de complexidade para avaliar a formação recebida pelos candidatos e sua aptidão intelectual para estudos superiores.

Parágrafo único. Dentro do prazo de três anos a contar da vigência desta Lei o concurso vestibular será idêntico em seu conteúdo para todos os cursos ou áreas de conhecimentos afins e unificado em sua execução, na mesma universidade ou federação de escolas ou no mesmo estabelecimento isolado de organização pluricurricular de acôrdo com os estatutos e regimentos.

Art. 22. (Vetado).

a) (Vetado).
b) (Vetado).
c) (Vetado).

Art. 23. Os cursos profissionais poderão, segundo a área abrangida, apresentar modalidades diferentes quanto ao número e à duração, a fim de corresponder às condições do mercado de trabalho.

§1º Serão organizados cursos profissionais de curta duração, destinados a proporcionar habilitações intermediárias de grau superior.

§2º Os estatutos e regimentos disciplinarão o aproveitamento dos estudos dos ciclos básicos e profissionais, inclusive os de curta duração, entre si e em outros cursos.

Art. 24. O Conselho Federal de Educação conceituará os cursos de pós-graduação e baixará normas gerais para sua organização, dependendo sua validade, no território nacional, de os estudos nêles realizados terem os cursos respectivos, credenciados por aquêle órgão.

Parágrafo único. (vetado) .

Art. 25. Os cursos de especialização, aperfeiçoamento, extensão e outros serão ministrados de acôrdo com os planos traçados e aprovados pelas universidades e pelos

estabelecimentos isolados.

Art. 26. O Conselho Federal de Educação fixará o currículo mínimo e a duração mínima dos cursos superiores correspondentes a profissões reguladas em lei e de outros necessários ao desenvolvimento nacional.

Art. 27. Os diplomas expedidos por universidade federal ou estadual nas condições do artigo 15 da Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961, correspondentes a cursos reconhecidos pelo Conselho Federal de Educação, bem como os de cursos credenciados de pós-graduação serão registrados na própria universidade, importando em capacitação para o exercício profissional na área abrangida pelo respectivo currículo, com validade em todo o território nacional.

§1º O Ministério da Educação e Cultura designará as universidades federais que deverão proceder ao registro de diplomas correspondentes aos cursos referidos neste artigo, expedidos por universidades particulares ou por estabelecimentos isolados de ensino superior, importando o registro em idênticos direitos.

§2º Nas unidades da Federação em que haja universidade estadual, nas condições referidas neste artigo, os diplomas correspondentes aos mesmos cursos, expedidos por estabelecimentos isolados de ensino superior, mantidos pelo Estado, serão registrados nessa Universidade.

Art. 28. (vetado).

§1º (vetado).

§2º Entre os períodos letivos regulares, conforme disponham os estatutos e regimentos, serão executados programas de ensino e pesquisa que assegurem o funcionamento contínuo das instituições de ensino superior.

Art. 29. Será obrigatória, no ensino superior, a freqüência de professôres e alunos, bem como a execução integral dos programas de ensino.

§1º Na forma dos estatutos e regimentos, será passível de sanção disciplinar o professor que, sem motivo aceito como justo pelo órgão competente, deixar de cumprir programa a seu cargo ou horário de trabalho a que esteja obrigado, importando a reincidência nas faltas previstas neste artigo em motivo bastante para exoneração ou dispensa, caracterizando-se o caso como de abandono de cargo ou emprêgo.

§2º A aplicação do disposto no parágrafo anterior far-se-

á mediante representação da instituição ou de qualquer interessado.

§3º Se a representação fôr considerada objeto de deliberação, o professor ficará desde logo afastado de suas funções, na forma do estatuto ou regimento.

§4º Considerar-se-á reprovado o aluno que deixar de comparecer a um mínimo, previsto em estatuto ou regimento, das atividades programadas para cada disciplina.

§5º O ano letivo poderá ser prorrogado por motivo de calamidade pública, guerra externa, convulsão interna e, a critério dos órgãos competentes da Universidade e estabelecimentos isolados, por outras causas excepcionais, independentes da vontade do corpo discente.

Art. 30. A formação de professôres para o ensino de segundo grau, de disciplinas gerais ou técnicas, bem como o preparo de especialistas destinadas ao trabalho de planejamento, supervisão, administração, inspeção e orientação no âmbito de escolas e sistemas escolares, far-se-á em nível superior.

§1º A formação dos professôres e especialistas previstos neste artigo realizar-se-á, nas universidades mediante a cooperação das unidades responsáveis pelos estudos incluídos nos currículos dos cursos respectivos.

§2º A formação a que se refere êste artigo poderá concentrar-se em um só estabelecimento isolado ou resultar da cooperação de vários, devendo, na segunda hipótese, obedecer à coordenação que assegure a unidade dos estudos, na forma regimental.

CAPÍTULO II
Do Corpo Docente

Art. 31. O regime do magistério superior será regulado pela legislação própria dos sistemas do ensino e pelos estatutos ou regimentos das universidades e dos estabelecimentos isolados.

Art. 32. Entendem-se como atividades de magistério superior, para efeitos desta lei:

a) as que, pertinentes ao sistema indissociável de ensino e pesquisa, se exerçam nas universidades e nos estabelecimentos isolados, em nível de graduação, ou mais elevado, para fins de transmissão e ampliação

do saber;

b) as inerentes à administração escolar e universitária exercida por professôres.

§1º Haverá apenas uma carreira docente, obedecendo ao princípio da integração de ensino e pesquisas.

§2º Serão considerados, em caráter preferencial, para o ingresso e a promoção na carreira docente do magistério superior, os títulos universitários e o teor científico dos trabalhos dos candidatos.

Art. 33. Os cargos e funções de magistério, mesmo os já criados ou providos, serão desvinculados de campos específicos de conhecimentos.

§1º (Vetado).

§2º Nos departamentos, poderá haver mais de um professor em cada nível de carreira.

§3º Fica extinta a cátedra ou cadeira na organização do ensino superior do País.

Art. 34. As universidades deverão progressivamente e na medida de seu interêsse e de suas possibilidades, estender a seus docentes o Regime de Dedicação exclusiva às atividades de ensino e pesquisa.

Art. 35. O regime a que se refere o artigo anterior será prioritàriamente estendido às áreas de maior importância para a formação básica e profissional.

Art. 36. Os programas de aperfeiçoamento de pessoal docente deverão ser estabelecidos pelas universidades, dentro de uma política nacional e regional definida pelo Conselho Federal de Educação e promovida através da CAPES e do Conselho Nacional de Pesquisas.

Art. 37. Ao pessoal do magistério superior, admitido mediante contrato de trabalho, aplica-se exclusivamente a legislação trabalhista, observadas as seguintes regras especiais:

I - a aquisição de estabilidade é condicionada à natureza efetiva da admissão, não ocorrendo nos casos de interinidade ou substituição, ou quando a permanência no emprêgo depender da satisfação de requisitos especiais de capacidade apurados segundo as normas próprias do ensino;

II - a aposentadoria compulsória, por implemento de idade, extingüe a relação de emprêgo, independente de

indenização, cabendo à instituição complementar os proventos da aposentadoria concedida pela instituição de Previdência Social, se êstes não forem integrais.

CAPÍTULO III
Do Corpo Discente

Art. 38. O corpo discente terá representação, com direito a voz e voto, nos órgãos colegiados das universidades e dos estabelecimentos isolados de ensino superior, bem como em comissões instituídas na forma dos estatutos e regimentos.

§ 1º A representação estudantil terá por objetivo a cooperação entre administradores, professôres e alunos, no trabalho universitário.

§ 2º A escolha dos representantes estudantis será feita por meio de eleições do corpo discente e segundo critérios que incluam o aproveitamento escolar dos candidatos, de acôrdo com os estatutos e regimentos.

§ 3º A representação estudantil não poderá exceder de um quinto do total dos membros dos colegiados e comissões.

Art. 39. Em cada universidade ou estabelecimento isolado do ensino superior poderá ser organizado diretório para congregar os membros do respectivo corpo discente.

§ 1º Além do diretório de âmbito universitário, poderão formar-se diretórios setoriais, de acôrdo com a estrutura interna de cada universidade.

§ 2º Os regimentos elaborados pelos diretórios serão submetidos à aprovação da instância universitária ou escolar competente.

§ 3º O diretório cuja ação não estiver em consonância com os objetivos para os quais foi instituído, será passível das sanções previstas nos estatutos ou regimentos.

§ 4º Os diretórios são obrigados a prestar contas de sua gestão financeira aos órgãos da administração universitária ou escolar, na forma dos estatutos e regimentos.

Art. 40. As instituições de ensino superior:

a) por meio de suas atividades de extensão, proporcionarão aos corpos discentes oportunidades de participação em programas de melhoria das condições de vida da comunidade e no processo geral do desenvolvimento;

b) assegurarão ao corpo discente meios para a realização dos programas culturais, artísticos, cívicos e desportivos;

c) estimularão as atividades de educação cívica e de desportos, mantendo, para o cumprimento desta norma, orientação adequada e instalações especiais;

d) estimularão as atividades que visem à formação cívica, considerada indispensável à criação de uma consciência

de direitos e deveres do cidadão e do profissional.

Art. 41. As universidades deverão criar as funções de monitor para alunos do curso de graduação que se submeterem a provas específicas, nas quais demonstrem capacidade de desempenho em atividades técnico-didáticas de determinada disciplina.

Parágrafo único. As funções de monitor deverão ser remuneradas e consideradas título para posterior ingresso em carreira de magistério superior.

CAPÍTULO IV
Disposições Gerais

Art. 42. Nas universidades e nos estabelecimentos isolados mantidos pela União, as atividades técnicas poderão ser atendidas mediante a contratação de pessoal na forma da legislação do trabalho, de acôrdo com as normas a serem estabelecidas nos estatutos e regimentos.

Art. 43. Os vencimentos dos servidores públicos federais de nível universitário são desvinculados do critério de duração dos cursos.

Art. 44. ...(vetado)...

Art. 45. ...(vetado)...

Art. 46. O Conselho Federal de Educação interpretará, na jurisdição administrativa, as disposições desta e das demais leis que fixem diretrizes e bases da educação nacional, ressalvada a competência dos sistemas estaduais de ensino, definida na Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961.

Art. 47. A autorização ou o reconhecimento de universidade ou estabelecimento isolado de ensino superior será tornado efetivo, em qualquer caso, por decreto do Poder Executivo, após prévio parecer favorável do Conselho Federal de Educação, observado o disposto no artigo 44 desta Lei.

Art. 48. O Conselho Federal de Educação, após inquérito administrativo, poderá suspender o funcionamento de qualquer estabelecimento isolado de ensino superior ou a autonomia de qualquer universidade, por motivo de infringência da legislação do ensino ou de preceito estatutário ou regimental, designando-se Diretor ou Reitor pro tempore.

Art. 49. As universidades e os estabelecimentos isolados reconhecidos ficam sujeitos à verificação periódica pelo Conselho de Educação competente, observado o disposto no

artigo anterior.

Art. 50. Das decisões adotadas pelas instituições de ensino superior, após esgotadas as respectivas instâncias, caberá recurso, por estrita argüição de ilegalidade:

a) para os Conselhos Estaduais de Educação, quando se tratar de estabelecimentos isolados mantidos pelo respectivo Estado ou de universidades incluídas na hipótese do artigo 15 da Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961;

b) para o Conselho Federal de Educação, nos demais casos.

Art. 51. O Conselho Federal de Educação fixará as condições para revalidação de diplomas expedidos por estabelecimentos de ensino superior estrangeiros, tendo em vista o registro na repartição competente e o exercício profissional no País.

CAPÍTULO V
Disposições Transitórias

Art. 52. As atuais universidades rurais, mantidas pela União, deverão reorganizar-se de acôrdo com o disposto no artigo 11 desta Lei, podendo, se necessário e conveniente, incorporar estabelecimentos de ensino e pesquisa também mantidos pela União, existentes na mesma localidade ou em localidades próximas. *Parágrafo único.* Verificada, dentro de doze meses, a partir da data de publicação desta Lei, a juízo do Conselho Federal de Educação, na impossibilidade do disposto neste artigo, as universidades rurais serão incorporadas às federais existentes na mesma região.

Art. 53. (vetado).

Art. 54. (vetado).

Art. 55. (vetado).

Art. 56. (vetado).

Art. 57. (vetado).

Art. 58. Ficam revogadas as disposições em contrário.

Art. 59. A presente Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 28 de novembro de 1968; 147º da Independência e 80º da República.

A. COSTA E SILVA

Tarso Dutra

2.3 - Capa do Processo RUSP 65. 1. 8185. 1. 4. *sobre a designação de uma comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais – escola.* 1965.

PROC. N.º 8185/65

DACAF

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITORIA

INTERESSADO

DATA: 26/

CLASSIFICAÇÃ

ASSUNTO S/ e propor a criação de culturais.

REFERÊNCIA: S/Nº

VM

PROC. N.º 8185/65

65.1.8185.1.4 CX : 37 2854

INTERES : UNIVERSIDADE DE SAO PAULO A11-002

ABERTURA: 06NOV87-09:39 SETOR : RUSP

TITULO : 65/RUSP

ASSUNTO : SOBRE DESIGNACAO DE UMA COMISSAO ESPECIAL PARA ESTUDAR E PROPOR A CRIACAO DE UM INSTITUTO QUE TRATA DAS FORMAS DE COMUNICACOES CULTURAIS - ESCOLA.

ARQUIVO

DATA 01 04 65

N.º DE ARQUIVO 01096

CAIXA 37

2.4 - Memorando do reitor Luís Antônio da Gama e Silva, de 19 de março de 1965, com instruções para abertura de processo e elaboração de portaria.

Fls. N.º 2
Proc. N.º 8185/65
Rub.

REITORIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

São Paulo, 19 de março de 19 65

Ao Senhor Diretor Geral do D.A.

Abrir processo e preparar Portaria, de acôrdo com a minuta, sôbre instituição de Comissão Especial para estudar e propor a criação de um Instituto que trate das formas de comunicações culturais.

Luís Antônio da Gama e Silva
Reitor

REITORIA DA U.S.P.
DA-11
Data 26.3.65
Guichê 10522
Processo 8185
Cl. Assunto 00
Cl. Alf. U.93.S
Fls. 3
Distr. G.R.

02-02-033
SULF. 24 K.

2.5 - Portaria GR 148, de 19 de março de 1965, que constitui comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais.

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

/hv.

Fls. N.º 3
Proc. N.º 8/85/65

PORTARIA GR-Nº 148 DE 19 DE MARÇO DE 1965

Constitui Comissão Especial para os fins que especifica.

LUÍS ANTONIO DA GAMA E SILVA, REITOR DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, no desempenho de suas atribuições legais e

CONSIDERANDO que a Universidade de São Paulo, criada pelo Decreto Estadual nº 6 283, de 25 de janeiro de 1934, tem como finalidades, nos têrmos do artigo 1º de seus Estatutos, aprovados pelo Decreto Estadual nº 40 346, de 7 de julho de 1962, promover, incentivar e divulgar a cultura e a pesquisa, assim como formar pessoas habilitadas para a investigação filosófica, científica, artística e literária, e ao exercício das profissões liberais, técnico-científicas, técnico-artísticas e de magistério;

CONSIDERANDO que o desenvolvimento da vida contemporânea e sua complexidade no campo das artes e técnicas das formas de comunicações culturais não mais permitem improvisações ou auto-didatismo, impondo a criação de meios e processos que promovam, incentivem e divulguem métodos e técnicas para aquêles fins, despertando e aproveitando vocações, aprimorando conhecimentos e tornando o homem mais apto às profissões;

CONSIDERANDO que sòmente através de um Instituto de Ensino se poderão atingir, com eficiência e seguros resultados, àqueles objetivos, conforme a prática de outras Universidades, aperfeiçoando-se as formas de comunicações culturais, como o jornalismo, o teatro, o cinema, o rádio, a televisão, a biblioteconomia e a documentação, preparando pessoas habilitadas ao exercício das respectivas profissões e abrindo-se, dêste modo, novas perspectivas à juventude brasileira;

CONSIDERANDO, assim, que não pode a Universidade de São Paulo continuar alheia a essas manifestações técnico-científicas e técnico-artísticas, devendo-se execução ao que determinam os seus Estatutos,

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. N.º 4
Proc. N.º 8185/65
Rub.

resolve baixar a seguinte

PORTARIA:

Artigo 1º - Fica instituída, na Universidade de São Paulo, sob a presidência do Reitor, uma Comissão Especial destinada a estudar e propor, sob todos os seus aspectos, a organização de um Instituto de Ensino que promova, incentive e divulgue as formas de comunicações culturais, especialmente o jornalismo, o teatro, o cinema, o rádio, a televisão, a biblioteconomia, a documentação e as relações públicas, formando pessoal habilitado ao exercício das profissões a elas pertinentes.

Artigo 2º - A Comissão Especial a que se refere o artigo anterior será integrada pelos senhores professôres THARCISIO DAMY DE SOUZA SANTOS, da Escola Politécnica, MOACYR DO AMARAL SANTOS, da Faculdade de Direito, JÚLIO GARCIA MOREJON, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, senhora MARIA LUISA MONTEIRO DA CUNHA, da Biblioteca Central, e senhores RONE AMORIM, da Divisão de Difusão Cultural, GUELFO OSCAR CAMPIGLIA, do Serviço de Documentação, ALFREDO MESQUITA, da Escola de Arte Dramática de São Paulo, CÍCERO CRISTIANO DE SOUZA, da Escola de Sociologia e Política, ENÉAS MACHADO DE ASSIS, da Associação das Emissoras de Rádio e Televisão de São Paulo e MANOEL DOS REIS ARAUJO, do Sindicato de Jornalistas do Estado de São Paulo.

Artigo 3º - Esta Portaria entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Reitoria da Universidade de São Paulo, 19 de março de 1965.

LUÍS ANTONIO DA GAMA E SILVA
Reitor

PUBLICADO NO R. O.
Em 24/3/65
DA - 13 - Rub.

02 - 02 - 045
Solf. 24

2.6 - Ofício do Prof. Julio Garcia Morejón para o reitor Luís Antônio da Gama e Silva, de 07 de abril de 1965.

Fl. Nº 99
Proc. Nº 8185/65

LELEHA/3/65
mdm

São Paulo, 7 de abril de 1965.

Magnífico Senhor Reitor:

Foi com grande satisfação que recebi o ofício nº 2186, de 30/3/65, subscrito pelo Sr. Alberto Luiz Amadesi, Diretor Geral Substituto do Departamento de Administração dessa Reitoria, transmitindo-me, de ordem de Vossa Magnificência, a minha designação para integrar a Comissão Especial encarregada do estudo e criação de um Instituto de Ensino nesta Universidade, conforme a Portaria GR-Nº 148, de 19/3/65.

Muito me honra essa nomeação e, desde já, tomo a liberdade de comunicar a Vossa Magnificência que tudo farei, dentro de minhas possibilidades e com todo o meu entusiasmo, para continuar a merecer a confiança de Vossa Magnificência, integrando-me na obra intelectual e universitária em que está empenhado.

Agradecendo a Vossa Magnificência pela distinção que me outorga, aproveito o ensejo para reiterar-lhe os meus protestos da mais elevada estima e distinta consideração.

Prof. Dr. Julio García Morejón
Catedrático de Língua Espanhola
e Literatura Espanhola e Hispano-Americana.

Ao Excelentíssimo Senhor
Professor Doutor Luís Antônio da Gama e Silva
Magnífico Reitor da Universidade de São Paulo

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

Mod. 02-03-088 - 1.000x50 - 2/65
Secção Gráfica F.F.C.L., U.S.P. imprimiu

2.7 - Termo de posse da comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais, de 28 de abril de 1965.

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. Nº 32
Proc. Nº 8185/65

Aos vinte e oito dias do mês de abril de 1 965, na Reitoria da Universidade de São Paulo, às 16 horas, perante o Magnífico Reitor Luís Antonio da Gama e Silva tomou posse a Comissão Especial designada pela Portaria nº GR/148, de 19 de março de 1 965, Comissão essa que terá por encargo, na forma do que prescreve o artigo 1º da citada Portaria, estudar e propor a organização de um Instituto de ensino que promova, incentive e divulgue as formas de comunicações culturais, especialmente o jornalismo, o teatro, o cinema, o rádio, a televisão, a biblioteconomia, a documentação e as relações públicas, formando pessoal habilitado ao exercício das profissões a ela pertinentes.

Para constar, lavrou-se na Secretaria Geral êste têrmo que vai assinado pelo Magnífico Reitor e pelos demais membros da Comissão presentes ao ato.

São Paulo, 28 de abril de 1 965

LUÍS ANTONIO DA GAMA E SILVA

THARCISIO DAMY DE SOUZA SANTOS

MOACYR AMARAL SANTOS

JULIO GARCIA MOREJON

MARIA LUIZA MONTEIRO DA CUNHA

RONE AMORIM

GUELFO OSCAR CAMPIGLIA

ALFREDO MESQUITA

CICERO CRISTIANO DE SOUZA

ENÉAS MACHADO DE ASSIS

MANOEL DOS REIS ARAUJO

02 - 02 - 045
Sulf. 28

2.8 - Ofício do Vice-reitor Mário Guimarães Ferri, convidando Eddy de Mattos Pimenta da Gama e Silva a integrar a comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicações culturais, de 28 de abril de 1965.

47
8/185/65

São Paulo, 25 de maio de 1 965.

GR/224
ra/yg.

Exma.Sra.
Dª EDDY DE MATTOS PIMENTA DA GAMA E SILVA
CAPITAL -

Tenho a honra de levar ao conhecimento de V.Exa. que na primeira reunião da Comissão Especial instituída pela Portaria nº 148, por proposta do Professor Júlio García Morejon, foi unânimemente aprovado um voto de agradecimento pela valiosíssima cooperação que V.Exa. prestou aos trabalhos preliminares para instalação da referida Comissão.Reconhecendo essa valiosa colaboração resolveu, ainda, a Comissão, por proposta daquele professor e unânimemente aprovada, indicá- la para integrar a referida Comissão, a fim de que seus trabalhôs possam ser não só abrilhantados por sua presença como desenvolvidos de forma mais efetiva, deliberação aquela que mereceu inteira aprovação desta Reitoria.

Congratulando-me com V.Exa. por êsse auspicioso fato,renovo-lhe meus protestos de elevada estima e aprêço.

MÁRIO GUIMARÃES FERRI
Vice-Reitor

2.9 - 4 atas de reuniões da comissão especial para estudar e propor a criação de um instituto que trata das formas de comunicação culturais:

- 16/06/1965
- 18/08/1965
- 04/10/1965
- 20/10/1965

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. N.º 221
Proc. N.º 8185/65
Rub.

44

ATA DA COMISSÃO ESPECIAL CRIADA PELA PORTARIA Nº148 DA SESSÃO DE 16/6/65.

Aos dezesseis dias do mês de junho de mil novecentos e sessenta e cinco, às dezesseis horas, reuniu-se a Comissão Especial designada pela Portaria GR.nº 148, na Reitoria,na Cidade Universitária "Armando de Salles Oliveira", sob a presidência do Prof.Dr.JULIO GARCIA MOREJON e com o comparecimento dos seguintes membros: Profs. Drs. ENÉAS MACHADO DE ASSIS,CICERO CRISTIANO DE SOUZA, ALFREDO MESQUITA , RONE AMORIM,GUELFO OSCAR CAMPIGLIA e das Sras. EDDY DE MATTOS PIMENTA DA GAMA E SILVA e MARIA LUIZA MONTEIRO DA CUNHA . Abertos os trabalhos,tomou a palavra o Dr.ENÉAS MACHADO DE ASSIS , que sugeriu fôssem enviadas aos membros da Comissão, após cada sessão,copias das atas para que os mesmos ficassem cientes das resoluções tomadas,no caso de haverem faltado . O Sr. Presidente concordou com a proposta, que teve aprovação unâ-

Fls. N.º 45
Proc. N.º 8185/65
Rub.

nime . Em seguida, o Prof. ENÉAS MACHADO DE ASSIS co

municou aos presentes que o Conselho Nacional de Telecomunicações felicitou por seu intermédio o Magn-ifico Reitor e colocou-se à disposição da Comissão . Tomando a palavra o Prof.Dr. JULIO GARCIA MOREJON trouxe a discussão a questão do assessoramento. O Sr. GUELFO OSCAR CAMPIGLIA apresentou um trabalho sôbre assessoramento,que foi lido para o conhecimento da Comissão . Terminada a leitura, o Dr. RONE AMORIM elogiou o trabalho,dizendo que o Sr.CAMPIGLIA havia interpretado fielmente a idéia da Comissão,pois esta havia decidido,anteriormente,que 1) os membros designados pelo Reitor,foram tirados de associações , mas nem por isso representam a entidade a que pertencem; 2) cada membro tem competencia para convidar seus proprios assessores e com eles realizar reuniões e estudos; e 3) cada grupo de materias afins da Comissão poderá reunir-se para estudos sem a Comissão plena . Vai constar da ata,na íntegra,a resposta ao oficio do Sr. CAMPIGLIA ao Dr.JOSÉ SOARES DE SOUZA, DD .

Fls. N.º 46
Proc. N.º 8185/65
Rub.

Diretor do ARQUIVO DO ESTADO| - DEPARTAMENTO DO AR - QUIVO DO ESTADO: - São Paulo, 10 de Junho / 65.Senhor Diretor . I - Apraz-nos acusar o recebimento de seu oficio nº 258/65,de 7 do corrente,em que Vossa Senhoria nos consulta sôbre a possibilidade de assessora - mento do Arquivo do Estado para elaboração do ante - -projeto de "Curso de Arquivistica e de tecnica cor - relacionados" . II - A nossa resposta é afirmativa , como nem poderia deixar de sê-lo; pômo-nos às ordens de Vossa Senhoria, dentro dos nossos modestos prestimos,para a colaboração que porventura possamos dar aos elevados objetivos cominados na determinação do Mag - nífico Reitor da USP criando a Comissão Especial GR . 148 , de 19 de março p/. III - Tomamos a liberdade de anexar a êste algumas notas, por nós elaboradas,como meros subsídios ao ante-projeto do referido curso.Valemo-nos do ensejo para renovar a Vossa Senhoria os protestos de nossa elevada estima e distinta consideração . (a)JOSÉ SOARES DE SOUZA - Diretor . O Presi - dente,fazendo apelo para apresentação imediata dos curriculos dos diversos cursos, em seguida designou para

Fls. N.º 2/7
Proc. N.º 8/85/65
Rub.

os setores de Rádio e TV, o Dr. ENÉAS MACHADO DE ASSIS; Documentação e trabalhos conexos,o Sr.GUELFO OSCAR CAMPIGLIA;Cinema, o Dr. CICERO CRISTIANO DE SOUZA;Biblioteca,Da.MARIA LUIZA MONTEIRO DA CUNHA; Relações Públicas,Dr. RONE AMORIM; Theatro,Dr.ALFREDO MESQUITA;Drs . JULIO GARCIA MOREJON, MANOEL REIS ARAUJO e Da.EDDY DE MATTOS PIMENTA DA GAMA E SILVA - jornalismo, Prof.Dr. MOACIR AMARAL SANTOS ,parte juridica e Prof.Dr.THARCISIO TAMY DE SOUZA SANTOS, tecnologia e supervisão dos trabalhos . A Comissão confirmou a deliberação anterior,que as reuniões plenárias serão às las. e 3as.quartas-feiras de cada mês,ficando às 2as. e 4as. quartas-feiras para as reuniões dos grupos especializados de trabalhos,podendo os mesmos usarem a sala cedida pela RUSP, bastando para isso que se cominiquem prèviamente com o GR. É desejo da Comissão que se comece a divulgar suas atividades através dos vários orgãos de informação . Nada mais havendo a tratar, é encerrada a sessão. -.-.-.-

Fls. N.º 218
Proc. N.º 8185/65
Rub.

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

ATA DA COMISSÃO ESPECIAL CRIADA PELA PORTARIA GR.Nº 148 DA SESSÃO DE DEZOITO DE AGÔSTO DE 1965

Aos dezoito dias do mês de agôsto de mil novecentos e sessenta e cinco, às dezesseis horas, reuniu-se a Comissão Especial designada pela Portaria GR.nº148, na Reitoria,na Cidade Universitária "Armando de Salles Oliveira",sob a presidência do Prof.Dr.THARCISIO DAMY DE SOUZA SANTOS, Magnífico Reitor em exercício da Universidade de São Paulo e com o comparecimento dos seguintes membros: Prof.Dr.JULIO GARCIA MOREJON,Dr.ENÉAS MACHADO DE ASSIS,Sr.GUELFO OSCAR CAMPIGLIA e Sra.MARIA LUISA MONTEIRO DA CUNHA. Abertos os trabalhos,tomou a palavra o Dr. ENÉAS MACHADO DE ASSIS, trazendo em pauta a questão da substituição dos membros da Comissão, quando de sua impossibilidade de comparecimento às reuniões. Usando da palavra,o Prof.Dr.JULIO GARCIA MOREJON passa às mãos do Magnífico Reitor as providências nesse sentido,sugerindo a designação de um suplente no caso de impedimento de um dos membros,depois do beneplácito do Magnífico Reitor. Continuando com a palavra, propôs o Prof.Dr. JULIO GARCIA MOREJON a urgência de se escolher um nome para a nova Escola,sugerindo que cada membro trouxesse na próxima reunião 2 ou 3 nomes apropriados que serão submetidos a votação e

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. N.º 2/9
Proc. N.º 8185/65
Rub.

posterior aprovação. Proseguindo com a palavra o Prof. JULIO GARCIA MOREJON, fala do anteprojeto de Regulamento elaborado pela Sra. EDDY DE MATTOS PIMENTA DA GAMA E SILVA, referente ao Departamento de Jornalismo,encaminhado a todos os membros da Comissão para estudo.Diz que o mesmo está muito bem elaborado,congratula-se com sua autora, elogiando o trabalho que realizou. Na próxima reunião da Comissão o anteprojeto constará da Ordem do Dia e os Srs.membros poderão apresentar as emendas que julgarem necessárias,para o seu aprimoramento. Em seguida,tomando a palavra,Da.MARIA LUISA MONTEIRO DA CUNHA, sugeriu que a Biblioteca Central futuramente funcione como órgão de estudos e pesquisas . Adiantou mais que está terminando o anteprojeto do Curso de Biblioteconomia e leu para o conhecimento da Comissão o seguinte: " São Paulo , 18 de agôsto de 1965. - AOS EXMOS SRS. MEMBROS DA COMISSÃO ESPECIAL INSTITUIDA PELA PORTARIA GR.Nº 148/65 — De acôrdo com o que foi sugerido e aprovado por unanimidade pela Comissão Especial instituida pela Portaria GR.148/65,convidamos cinco(5) bibliotecários paulistas de renome para que na qualidade de Assessores,participassem da elaboração do Anteprojeto de Regimento mediante o qual a BIBLIOTECONOMIA será integrada no Instituto de Comunicações Culturais. Aceitaram o convite e nos têm dado valiosa colaboração os seguintes bibliotecários: -ALFREDO AMERICO HAMAR - Bibliotecário-Chefe da Escola de Engenharia de São Carlos e Diretor dundador da Escola de Biblioteconomia e Documentação que funciona junto àquele instituto daUSP - 2 HELOISA ALMEIDA PRADO —Diretora da Biblioteca Central da Universidade Mackenzie e Professô-

Fls. N.º 50
Proc. N.º 8/85/65
Rub.

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

ra de Biblioteconomia e Arquivística da Escola de Biblioteconomia da FESP e do IDORT . - LAURA GARCIA MORENO RUSSO —Presidente da Federação Brasileira de Associações de Bibliotecários e Chefe da Secção de Aquisições da Biblioteca Municipal "Mario de Andrade". - 4 - TEREZINE ARANTES FERRAZ - Bibliotecária Chefe da Faculdade de Odontologia da USP e ex-Professôra de Documentação da Escola de Biblioteconomia da FESP. - 5 - ZILDA MACHADO TAVEIRA - Vice-Diretora da Escola de Biblioteconomia da FESP e professôra de Bibliografia,Referência,Documentação nessa Escola . Após cinco (5) longas reuniões de estudos,a signatária dêste e os cinco (5) Assessores elaboraram o Anteprojeto supra referido,estando o documento em sua fase de conclusão . Aguardamos ùnicamente revisão final e assinatura dos Assessôres para encaminhamento do Anteprojeto à Comissão Especial acima indicada . a) MARIA LUISA MONTEIRO DA CUNHA " — que passa a constar desta ata na íntegra. Para a próxima convocação ficou estabelecida a seguinte ordem do dia :

1 - Discussão e escolha do nome da Escola.

2 - Apresentação do anteprojeto do curso de jornalismo .

3 - Apresentação do anteprojeto do curso de Biblioteconomia.

O Magnífico Reitor,como presidente,acha que deve ser o pensamento de tôda a Comissão fazer uma estrutura bastante simples,que abranja os aspectos essenciais de cada curso. O Sr. GUELFO OSCAR CAMPIGLIA contribuiu com uma literatura belga relativa a Técnica de Jornalismo e Técnica de Documentação . Apresentou também o Sr.CAMPIGIA

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. N.º 51
Proc. N.º 8185/65
Rub.

um esquema do panorama geral do "Instituto",exemplificando as correlações de disciplina e um esquema sôbre o curso de Fotografia do Departamento de Documentação. Sugeriu o Dr. ENÉAS MACHADO DE ASSIS que todos os trabalhos,mesmo de disciplinas diferentes, deveriam ser lidos e estudados pelos membros da Comissão,para que possam dêles sempre tirar algo que venha melhorar seus setores. Nada mais havendo a tratar,foi encerrada a sessão . São Paulo, dezoito de agôsto de 1965 .-.-.

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

ATA DA COMISSÃO ESPECIAL CRIADA PELA PORTARIA GR.Nº148 DA SESSÃO DE QUATRO DE OUTUBRO DE 1965.

Fls. N.º 100
Proc. N.º 8/85/65
Rub.

Aos quatro dias do mês de outubro de 1965, às dezesseis horas, reuniu-se a Comissão Especial designada pela Portaria GR. nº 148, na Reitoria, na Cidade Universitária "Armando de Salles Oliveira" , sob a presidência do Prof. Dr. THARCISIO DAMY DE SOUZA SANTOS, com o comparecimento dos seguintes membros|:Professôres Dr. JULIO GARCIA MOREJON, Dr. MOACYR AMARAL SANTOS, e Drs.ALFREDO MESQUITA,RONE AMORIM,Sr.GUELFO OSCAR CAMPIGLIA,Da. EDDI DE MATTOS PIMENTA DA GAMA E SILVA e Da. TEREZINE ARAN TES FERRAZ, substituindo Da.MARIA LUIZA MONTEIRO DA CUNHA que se encontra fóra do país . Abertos os trabalhos,tomou a palavra Da.EDDI DE MATTOS PIMENTA DA GAMA E SILVA,que apresentou uma minuta de regulamento e o parecer do Dr.FÁBIO PRADO sôbre o Regulamento da ESCOLA DE COMUNICAÇÕES CULTURAIS. O Prof.Dr.MOA - CYR AMARAL SANTOS leu para conhecimento da comissão artigo por artigo e o parecer do Dr.FÁBIO PRADO. O plenário debate amplamente o assunto em pauta e delega ao Prof.AMARAL SANTOS poderes para dar redação final ao mesmo . O Dr.RONE AMORIM,referindo-se a incansável colaboração de Da.EDDI DE MATTOS PIMENTA DA GAMA E SILVA propõe e é aprovado que,juntamente com o Prof. MOREJON,seja encarregada de redigir a exposição de motivos,onde serão explicadas as atividades de cada curso. O Sr.Presidente recebeu os anteprojetos: setor de cinema,enviado por Dr . CÍCERO CRISTIANO DE SOUZA, anteprojeto de regimento do Departamento de Biblioteconomia e Documentação,enviado por Da. MARIA

Fls. N.º 101
Proc. N.º 8185/65
Rub.

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

LUIZA MONTEIRO DA CUNHA , por intermédio de sua substituta Da. TEREZINE ARANTES FERRAZ, e finalmente o anteprojeto de regulamento e uma exposição de motivos da ESCOLA DRAMÁTICA DE SÃO PAULO , entregue pelo Dr. ALFREDO MESQUITA, juntamente com um ofício datado de de de 1965 ,sôbre a integração da ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA Á UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ,dirigido ao Magnífico Reitor que, lido pelo Dr.MOACYR AMARAL SANTOS para conhecimento da Comissão ,ficou de ser apreciado na sessão seguinte com as informações referentes ao ativo e passivo da referida Escola. O Sr. CAMPIGLIA pediu a palavra para uma comunicação que recebera da Embaixada do Brasil em Washington e pediu que o texto da carta fôsse transcrito em ata por se tratar de assunto de importância em conexão com os problemas do projeto da ESCOLA DE DOCUMENTAÇÃO, cuja elaboração final informou estar aguardando os resultados do Congresso Mundial de Documentação que ora se realiza em Washington,sob os auspícios da Federação Internacional de Documentação (FID) e cujo temário versa,precisamente,sôbre "formação e treinamento de documentalista", dado que,existe uma preocupação mundial em verificar-se as tendências dessa nova ciência,conforme expressões contidas na carta, antes mencionada,que passou a ler a fim de evidenciar o trecho seguinte:

> ..... "O Doutor Shilling..... aparecerá dêle um trabalho sôbre a fricção existente em circulos acadêmicos a respeito do assunto,em vista de sua transição de uma função de bibliotecário para outra que exige conhecimento científico sempre maior,e que tornou indispensável,no entender do Professor Shilling,a elaboração dum programa,para o treinamento de especialistas , que é delineado no referido trabalho a aparecer. A Embaixada solicitou cópias do trabalho,logo que disponível,e terei todo o empenho em envia-lo a Vossa Senho

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. N.º 102
Proc. N.º 8/85/65
Rub.

Terminada a leitura,passou às mãos do Sr.Presidente a carta referida para os efeitos de transcrição parcial.Informou,ainda,que projeto de "Curso de Documentação" seria terminado após os conhecimentos resultantes do Congresso antes referido. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão. São paulo, quatro de outubro de 1965.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-

ATA DA COMISSÃO ESPECIAL CRIADA PELA PORTARIA GR.Nº148 DA SESSÃO DE VINTE DE OUTUBRO DE 1965.

Fls. N.º 105
Proc. N.º 8185/65
Rub.

Aos vinte dias do mês de outubro de 1965,às dezesseis horas,reuniu-se a Comissão Especial designada pela Portaria GR.nº 148,na Reitoria,na Cidade Universitária "Armando de Salles Oliveira",sob a presidência do Prof.Dr.THARCISIO DAMY DE SOUZA SANTOS,com o comparecimento dos seguintes membros: Prof.Dr.JULIO GARCIA MOREJON,Dr.CICERO CRISTIANO DE SOUZA,Dr. ALFREDO MESQUITA, Dr. RONE AMORIM , Dr. CARLOS ZARA (substituindo o Dr. ENÉAS MACHADO DE ASSIS que se encontra na Europa),Sr.GUELFO OSCAR CAMPIGLIA e da. EDDI DE MATTOS PIMENTA DA GAMA E SILVA. Abertos os trabalhos,tomou a palavra da. EDDI DE MATTOS PIMENTA DA GAMA E SILVA,que abordou o problema do regulamento da Escola de Comunicações Culturais,tendo pedido que na próxima reunião entrasse em pauta o regulamento da mesma.Em seguida tomou a palavra o Dr.JULIO GARCIA MOREJON,pondo à disposição da futura Escola de Jornalismo o Centro de Cultura Hispânica,instalado à Avenida Brigadeiro Luis Antonio nº871 , 1º andar, localizado em ponto central,contribuindo dessa maneira para a instalação da referida Escola . Igual oferecimento foi feito pelo Sr. GUELFO OSCAR CAMPIGLIA, quanto às instalações e ao aparelhamento do Serviço de Documentação. Discorrendo sobre o mesmo problema,o Dr. RONE AMORIM pede a palavra para novamente lembrar aos Membros da Comissão,que os órgãos executivos da Reitoria estarão sempre à disposição dos cursos da Escola,para o que fôr necessário. Foi proposta pelo Dr. CICERO CRISTIANO DE SOUZA a integração da Cinemateca na USP, tendo sido sugerido que o seu Presidente,Dr.ALMEIDA SALLES,entrasse em entendimento com o Magnífico Reitor sôbre o assunto.Em seguida o Sr. Presidente sugere que se analise em linhas gerais o anteprojeto da Escola de Arte Dramática de autoria do Dr. ALFREDO

Fls. N.º 106
Proc. N.º 8185/65
Rub.

MESQUITA . O elaborador do anteprojeto passou a ler em seguida,para conhecimento da Comissão,os artigos do trabalho.Terminada a leitura do anteprojeto,a Comissão se congratulou com o autor, tendo o Prof. MOREJON manifestado seu aprêço pelo projeto,que deveria servir de modêlo pela sua simplicidade e objetividade. O Sr. Presidente também se manifestou nesse sentido,dizendo que os trabalhos se adiantam com a apresentação de anteprojetos e regulamentos elaborados com igual clareza e objetividade. Em seguida o Dr.CARLOS ZARA levou à discussão o problema da televisão. A seu ver,seria necessário um curso de especialização,adaptação de atores de teatro para a televisão, Dr. RONE AMORIM sugeriu que o Dr. CARLOS ZARA faça juntamente com o Dr. ALFREDO MESQUITA as emendas necessárias para perfeita integração da TV com o teatro e vice-versa. O Sr.Presidente convidou o Dr. CICERO CRISTIANO DE SOUZA a proceder à leitura do anteprojeto de sua autoria sôbre o setor de Cinema,o que foi feito, artigo por artigo. A seguir,sugeriu o Dr. RONE AMORIM que o anteprojeto do Dr. CICERO CRISTIANO DE SOUZA fôsse apreciado pela Consultoria Jurídica na pessoa de seu Consultor Dr.FABIO PRADO,devendo o mesmo ocorrer com os futuros anteprojetos,a fim de que sua redação fique em consonância com a legislação do ensino superior e com os Estatutos da Universidade de São Paulo . Finalmente,pede novamente a palavra Da. EDDI DE MATTOS PIMENTA DA GAMA e SILVA e lê a exposição de motivos de sua elaboração com o Prof.JULIO GARCIA MOREJON, dirigida ao Magnífico Reitor para ser encaminhada ao Conselho Universitário, e que foi muito apreciada por todos. O Dr.RONE AMORIM sugeriu então que fôssem tiradas cópias para serem encaminhadas aos Membros da Comissão,uma vez que foi aprovada por unanimidade ,Foi encaminhada à Secretaría,para que constasse da ata , o seguinte documento recebido do Presidente da Assosiação Brasileira de Imprensa:" A Sra. Eddi de Mattos Pimenta da Gama e Silva - CELSO KELLY cumprimenta atenciosamente e agradece a gentileza do envio do Anteprojeto de Regulamento do Curso de Jornalismo atribuido ao Ins -

Fls. N.º 107
Proc. N.º 8185/65
Rub.

tituto das Artes das Comunicações Culturais,em organização na Universidade de São Paulo, nele verificando uma série de sugestões e soluções que justificam esperar os melhores resultados.Rio,outubro - 1º - 1965 " . Nada mais havendo a tratar ,foi encerrada a sessão . São Paulo, 20 de outubro de 1965. -.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.

2.10 - Carta do ator Carlos Zara em papel timbrado da TV Excelsior, justificando ausência em reunião da comissão de 04 de outubro de 1965, onde estaria substituindo o representante da Associação das Emissoras de Rádio e Televisão de São Paulo.

canal

televisão excelsior s. a.

Fls. N.º 69
Proc. N.º 8185/65
Rub.

69 X

S. Paulo, 4 de Outubro de 1965

Exmo. Snr.
JÚLIO MÁRIO STAMATO
D.D. Secretário Geral da Reitoria da Universidadede S. Paulo
CAPITAL

Prezado Senhor

Recebemos a convocação para uma reunião no dia 4 do corrente.

Lamentamos profundamente não podermos comparecer pessoalmente, visto que às segundas e terças-feiras temos trabalhos profissionais na TV Excelcior.

Solicitamos, entretanto, sejam dadas aos nossos colegas Alberto Freitas e Alvaro Fugulin as informaçoẽs e ordens nescessárias para o bom andamento de nossos trabalhos.

Atenciosamente

escritórios e estúdios: rua nestor pestana, 196 • telefone 33-3210 • são paulo

Mod. A-19 - 10.000 - 6-65

2.11 - 5 documentos elaborados durante a fase de estudos da comissão, entre os meses de março e outubro de 1965, onde aparece a palavra “Artes” no nome da futura escola:

- Minuta da Secção (sic) da comissão especial da **Escola de Arte e Comunicações Culturais,** 28/03/1965;
- Ofício do reitor Gama e Silva para o Juiz da Vara de Menores, Aldo de Assis Dias, onde se refere à criação de uma **Escola de Arte e Comunicações Culturais,** 07/05/1965;
- Detalhes da capa e primeira página do Anteprojeto de regulamento do Depto. de Jornalismo do **Instituto das Artes das Comunicações Culturais**, elaborado por Eddy de Mattos Pimenta da Gama e Silva, 11/08/1965;
- Detalhe do anteprojeto de Regimento do Depto. de Biblioteconomia e Documentação do **Instituto das Artes e Técnicas das Comunicações Culturais**, elaborado por Maria Luiza Monteiro da Cunha, Terezine Arantes Ferraz e outros, 04/10/1965;
- Detalhe da primeira página do anteprojeto de regulamento do Departamento de Teatro da **Faculdade de Artes da Comunicação e Serviços Públicos**, elaborado por Alfredo Mesquita, sem data.

PROC. N. 31
8185/65
29 ABR 1965

MINUTA

SECÇÃO DE INSTALAÇÃO DA COMISSÃO ESPECIAL DA ESCOLA DE ARTE E COMUNICAÇÕES CULTURAIS

Dia 28, quarta-feira, às 16,30 horas

1) Abertura pelo Reitor da Universidade de São Paulo

2) Leitura do termo de posse pelo Secretário Geral

3) Assinatura do termo pelo Magnífico Reitor e membros da Comissão

4) Discurso do Magnífico Reitor

5) Discurso em nome da Comissão pelo Prof. Tharcisio Damy de Souza Santos

LISTA DOS MEMBROS DA COMISSÃO ESPECIAL

instituida pela Portaria GR nº 148, de 19 de março de 1965

Prof. Dr. Tharcisio Damy de Souza Santos, da Escola Politécnica
Prof. Dr. Moacyr do Amaral Santos, da Faculdade de Direito
Prof. Dr. Júlio Garcia Morejon, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras
Dª Maria Luisa Monteiro da Cunha, da Bibliotéca Central
Dr. Rone Amorim, da Divisão de Difusão Cultural
sr. Guelfo Oscar Campiglia, do Serviço de Documentação
Sr. Alfredo Mesquits, da Escola de Arte Dramática de São Paulo
Sr. Cicero Cristiano de Souza , da Escola de Sociologia e Política
Sr. Enéas Machado de Assis, da Associação das Emissoras de Rádio e Televisão de São Paulo
Manoel dos Reis Araujo, do Sindicaro de Jornalistas do Estado de São Paulo.

Fls. Nº 38
Proc. Nº 8185-65
Juvenil

REITORIA DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
- 7 MAI 1965
GABINETE DO REITOR

GR/359
ob/yg.

Meretíssimo Juiz:

Tenho a honra de me dirigir a V.Exa. a fim de acusar o recebimento do ofício nº 1 386, de 31 de março p.p., no qual V.Exa. se congratula com esta Reitoria pela instituição da Comissão Especial destinada a estudar e propor a criação de uma Escola de Arte e Comunicações Culturais na Universidade de São Paulo, para qual V.Exa. oferece sua colaboração pessoal e a do Serviço de Comunicações do Juizado de Menores.

Agradecendo as sugestões apresentadas por V.Exa. e felicitando- o pelo seu empenho em solucionar os problemas de diversa natureza suscitados pela falta de orientação que, infelizmente, caracteriza grande parte dos nossos meios de comunicação cultural, apraz-me informar a V. Exa. que suas sugestões serão oportunamente apreciadas pela Comissão Especial, da qual irão, por certo, merecer a melhor atenção.

Sirvo-me do ensejo para apresentar a V.Exa. os meus protestos de alto aprêço e distinta consideração.

LUÍS ANTÔNIO DA GAMA E SILVA
Reitor

Exmo.Sr.
Dr. ALDO DE ASSIS DIAS
Meretíssimo Juiz da Vara dos Menores

Rua Asdrubal do Nascimento, 282
CAPITAL -

Fls. N.º 52
Proc. N.º 8185/65
Rub.

ANTEPROJETO DE REGULAMENTO

Eddy de Mattos Pimenta da Gama e Silva

São Paulo, 11 de Agôsto de 1965.

Fls. N.º 53
Proc. N.º 8185/65
Rub.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Departamento de Jornalismo do Instituto das Artes das Comunicações culturais

Anteprojeto de Regulamento
Título I
Dos Cursos:
Subtítulo I - Das finalidades

Fls. N.º 80
Proc. N.º 8185/65
Rub.

DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO

do

Instituto das Artes e Técnicas das Comunicações Culturais

- Anteprojeto de Regimento -

ESCOLA DE ARTE DRAMATICA DE S. PAULO
AV. TIRADENTES, 141

Fls. N.º 93
Proc. N.º 8185/65
Rub.

DEPARTAMENTO DE TEATRO DA FACULDADE DE ARTES DA COMUNICAÇÃO E SERVIÇOS PÚBLICOS.

Anteprojeto de Regulamento.

2.12 - Ofício do reitor Gama e Silva para o Conselho Universitário, submetendo à sua apreciação o projeto elaborado pela comissão que estudou a criação da Escola de Comunicações Culturais. 16 de novembro de 1965.

GABINETE
DO
REITOR

Fls. N.º 108
Proc. N.º 8185/65
Rub.

São Paulo, 16 de novembro de 1 965.

Egrégio Conselho:

Tenho a elevada honra de submeter à apreciação dêsse Egrégio Conselho, o projeto de criação da Escola de Comunicações Culturais, como novo Estabelecimento de Ensino Superior de nossa Universidade.

Virá êle preencher uma lacuna e seus fundamentos, necessidade e finalidades estão suficientemente justificados na Exposição de Motivos que me encaminhou a Comissão Especial por mim designada pela Portaria GR nº 148, de 19 de março de 1 965, dispensando-me, assim, de outras alegações.

Espero, dêste modo, que êsse Egrégio Conselho, reconhecendo a importância dêsse empreendimento, dê sua aprovação ao projeto incluso, dotando nossa Universidade de mais um importante Estabelecimento do Ensino Superior e proporcionando à nossa juventude novos horizontes para sua vida artística, técnico , de magistério e profissional.

Renovo ao Egrégio Conselho os protestos de minha alta estima e elevada consideração.

LUÍS ANTÔNIO DA GAMA E SILVA
Reitor

2.13- Exposição de Motivos do Projeto de Criação da "Escola das Comunicações Culturais", elaborado (teoricamente) pela comissão nomeada para este fim e encaminhado para apreciação aprovação do Conselho Universitário, em 16 de novembro de 1965. Data do documento: 09/ 11/1965.

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. N.º 110
Proc. N.º 8185/65
Rub.

São Paulo, 9 de novembro de 1965

Projeto de criação da "Escola das Comunicações Culturais"

EXPOSIÇÃO DE MOTIVOS

Magnífico Reitor

1 - A Universidade de São Paulo colocar-se-á no mesmo grau de desenvolvimento das maiores universidades do mundo, atendendo ao apêlo feito por V. Magnificência ao instalar a Comissão designada pela Portaria G.R., nº 148, de 19 de março de 1965.

Em face da complexidade da época contemporânea e ante as exigências de comunicações culturais mais elevadas e eficientes, não poderia a Universidade de São Paulo deixar de preparar jovens para exercer determinadas profissões liberais, técnico-artísticas e técnico-científicas incluídas no vasto campo dessas atividades.

Desde a criação de seu núcleo inicial, em 1827, com a organização dos cursos jurídicos, a Universidade de São Paulo vem, dia após dia, dirigindo tôda sua atenção aos mais diversos campos do conhecimento humano, o que lhe assegura a posição de prestígio de que desfruta no País e fora dêle.

Como resultante do grande impulso da Escola Politécnica, principalmente, nos cursos de eletricidade e eletrônica, no seu constante esfôrço em acompanhar a evolução científica e tecnológica, mais evidente se tornou a necessidade de proporcionar aos jovens conhecimentos para as profissões decorrentes destas novas técnicas, o que mais se acentuou com a criação, em 1934, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.

De tudo isto decorreu a necessidade dos estudos propostos por Vossa Magnificência e os membros desta Comissão, com um grupo de assessores, especialistas e profissionais, vêm trabalhando em sucessivas reuniões no planejamento dessa Escola, de sua estrutura fundamental e dos regulamentos de seus diferentes cursos.

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Proc. N.º 111
Proc. N.º 8185/65
Rub.

2 - A comunicação é o fator primordial de nossa época. Acentuou Claude Shanon: "On pourrait appeler l'ère actuelle celle de la communication". A palavra comunicação vem do latim "communicare", com a significação de "por em comum".

Quando a Comissão decidiu que o nome da Escola que se dedicasse ao ensino do jornalismo, rádio e televisão, teatro, cinema, biblioteconomia, documentação e relações públicas fôsse o das "Comunicações Culturais", seguiu o espírito etimológico da própria palavra; constituir-se-ia de um conjunto de cursos que teria um objetivo comum: formar pessoas habilitadas para o exercício das profissões decorrentes dos diferentes meios das comunicações culturais.

Inicialmente se pensou em seguir o espírito do Instituto Superior de Ciências e Artes Comunicativas, da Universidade de Bruxelas. No entanto, embora pudesse conservar o mesmo objetivo, não poderia seguir as mesmas diretrizes de uma seção feminina e outra masculina.

Admitiu-se também, já nas primeiras reuniões dos membros que integram a Comissão designada pela Portaria nº 148/65, que usar as expressões "ciências" e "artes" seria redundante, visto que tais palavras não constituem, com todo acêrto, o nome de outras Faculdades, como a de Direito, Medicina, Agricultura, etc.

De outro lado, quando se levantou a proposição de - "Escola das Artes e Técnicas das Comunicações Culturais" foi ela imediatamente abandonada, pela caracterização, em nossos dias, da profissão de jornalismo como liberal.

Aliás, são chamados de liberais "êstes profissionais que estão ligados conjuntamente numa disciplina comum que cria um espírito de fraternidade, de alta competência científica e de serviço público. Esta disciplina comum é estendida a numerosas profissões, cuja razão de ser primordial é de servir o interêsse geral e para as quais o fim lucrativo se torna secundário. Esta definição se aplica inteiramente aos

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. N.º 112
Proc. N.º 8185/65
Rub.

jornalistas em tôdas as formas." As regras profissionais prescrevem deveres em face da ciência, da verdade, dos colegas, do público e da sociedade em geral.

3 - Tendo resolvido a Comissão ouvir a opinião de maior número de pessoas sôbre os planos e estudos a serem desenvolvidos, convocou ela especialistas e profissionais, os quais se manifestaram pela imprescindível necessidade de organizar o quanto antes possível êstes cursos em nossa Universidade, salientando a importância sempre crescente das comunicações culturais no mundo contemporâneo, e observando que tais atividades não mais poderiam ser como ocorre em muitos casos, fruto de improvisações ou de frustrados de outras profissões.

A antiga idéia de que se poderia exercer tais profissões ùnicamente pelos dons pessoais e espírito vocacional deixou de existir nestes últimos trinta anos por vários motivos: primeiro, pela forte consciência dos profissionais organizados em sindicatos; segundo, pela existência de uma legislação regulamentadora destas profissões; terceiro, pela necessidade de uma educação especializada; quarto, por um crescente aumento de uma literatura da história, dos problemas e das técnicas dos meios de comunicação e quinto, pela natureza da responsabilidade social, sentimento profundo que assumem os que se dedicam às comunicações culturais.

Tôdas estas razões levaram as grandes universidades do mundo contemporâneo a organizar aquêles cursos, orientação esta a que não podia continuar mais alheia a Universidade de São Paulo.

4 - Aprende-se na escola, simultâneamente, com aulas teóricas e práticas e se aperfeiçoam os conhecimentos com o desenrolar das atividades dentro de um jornal, de um teatro, de um estúdio, de uma biblioteca, de um departamento de documentação, e de uma emprêsa, quer pública ou privada.

Assim se exprimiu Pulitzer ao fundar a Escola de Jornalismo na Universidade de Colúmbia: "O fim desta escola é formar melhores jornalistas, os quais farão melhores jornais e

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. N.º 112
Proc. N.º 8185/65
Rub.

jornalistas em tôdas as formas." As regras profissionais prescrevem deveres em face da ciência, da verdade, dos colegas, do público e da sociedade em geral.

3 - Tendo resolvido a Comissão ouvir a opinião de maior número de pessoas sôbre os planos e estudos a serem desenvolvidos, convocou ela especialistas e profissionais, os quais se manifestaram pela imprescindível necessidade de organizar o quanto antes possível êstes cursos em nossa Universidade, salientando a importância sempre crescente das comunicações culturais no mundo contemporâneo, e observando que tais atividades não mais poderiam ser como ocorre em muitos casos, fruto de improvisações ou de frustrados de outras profissões.

A antiga idéia de que se poderia exercer tais profissões ùnicamente pelos dons pessoais e espírito vocacional deixou de existir nestes últimos trinta anos por vários motivos: primeiro, pela forte consciência dos profissionais organizados em sindicatos; segundo, pela existência de uma legislação regulamentadora destas profissões; terceiro, pela necessidade de uma educação especializada; quarto, por um crescente aumento de uma literatura da história, dos problemas e das técnicas dos meios de comunicação e quinto, pela natureza da responsabilidade social, sentimento profundo que assumem os que se dedicam às comunicações culturais.

Tôdas estas razões levaram as grandes universidades do mundo contemporâneo a organizar aquêles cursos, orientação esta a que não podia continuar mais alheia a Universidade de São Paulo.

4 - Aprende-se na escola, simultâneamente, com aulas teóricas e práticas e se aperfeiçoam os conhecimentos com o desenrolar das atividades dentro de um jornal, de um teatro, de um estúdio, de uma biblioteca, de um departamento de documentação, e de uma emprêsa, quer pública ou privada.

Assim se exprimiu Pulitzer ao fundar a Escola de Jornalismo na Universidade de Colúmbia: "O fim desta escola é formar melhores jornalistas, os quais farão melhores jornais e

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. N.º 114
Proc. N.º 8185/65
Rub.

de Sófocles e mais tarde também defendidos na "Fuente Ovejuna" de Lope da Vega, como no "Hamlet de Shakespeare", no "Alcaide de Zalames" de Calderon de la Barca e no "Tartufo" de Molière. A defesa dos direitos da mulher são comunicações dos temas das peças de Ibsen, Strimberg e Bernard Shaw.

A angústia das soluções para os problemas do mundo contemporâneo é revelada nos temas das peças expressionistas de Brecht. E reclama, com estas palavras, na figura daquele menino que ia ser abandonado, porque não podia mais acompanhar a marcha dos que iam pedir socorro para a cidade; "antigamente agiam assim; porque não experimentar uma solução nova diferente?"

Também no Brasil, nos primeiros anos da colonização, Anchieta serviu de peças teatrais para a sua obra catequética.

Podemos em nossos dias ver refletido o problema da aculturação mística, no estudo da confusão ingênua e religiosa do Pagador de Promessas, que foi um sucesso mundial.

Depois destas breves considerações do valor das comunicações culturais por intermédio do teatro, seria redundante citar as inúmeras escolas existentes em tôdas as universidades norte-americanas, européias e, também, entre nós, como na Universidade do Ceará e do Rio Grande do Sul, etc. e atingiríamos os mesmos objetivos.

6 - Empregaríamos idênticos argumentos para justificar a criação dos cursos de cinema, rádio, televisão, bibliteconomia, documentação e relações públicas. No entanto, façamos quanto a êstes algumas ponderações.

É o cinema a arte de escrever o movimento, constituindo uma decorrência do progresso da óptica e da eletricidade.

Desde a sua invenção, em fins do século passado, até nossos dias, vem o cinema, manifestando enorme vitalidade. Seja em seu aspecto de arte, a única de criação moderna, seja em seus aspectos documentário, científicos e didáticos, penetrou

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. N.º 113
Proc. 8185/65
Rub.

que por sua vez impressionarão melhor o público."

Hoje existem cursos ou escolas de jornalismo em quase tôdas as universidades norte-americanas, seguindo o exemplo de Pulitzer, como em Illinois, Oklahoma, Ohio, Oregon, Washington, Montana, Nebraska, Michigan, etc.

A Argentina conta, desde 1955, com a Escola Argentina de Jornalismo na cidade de La Plata, e em Buenos Aires, juntamente com o Instituto Grafotécnico, funciona outra instituição, desde 1954.

Existem na Europa cursos de jornalismo nos principais centros culturais.

Quatro escolas de jornalismo já se encontram funcionando no Brasil: O curso de jornalismo da Universidade de Brasília, o curso de jornalismo da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras na Universidade do Rio de Janeiro, a Escola de Jornalismo da Universidade do Rio Grande do Sul e a Escola de Jornalismo "Casper Líbero".

5 - Observa-se que o mesmo desenvolvimento se verifica com os demais cursos atinentes às comunicações culturais.

Assim é que, mais do que nunca, nos dias presentes se caracteriza a importância das comunicações dos temas através do teatro, pelo florescimento extraordinário desta antiga arte.

Partindo esta mensagem através de um teatro de ensino em nível universitário, essa comunicação, a escolha do tema, quer ainda pela sua interpretação ou pela fôrça de expressão de uma cenografia melhor concebida ou pelo sentido mais profundo da dramaturgia, contribuirá, sem dúvida, para um melhor desenvolvimento educacional, projetando o progresso de nossa sociedade.

Ninguém ousaria negar o valor que representa o teatro na confirmação dos temas através da história. Por exemplo, o povo grego tomava consciência da responsabilidade penal do Areópago nas representação da "Orestiada", de Ésquilo. Os direitos do cidadão foram afirmados por intermédio da "Eletra"

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. N.º 113
Proc. 8185/65
Rub.

que por sua vez impressionarão melhor o público."

Hoje existem cursos ou escolas de jornalismo em quase tôdas as universidades norte-americanas, seguindo o exemplo de Pulitzer, como em Illinois, Oklahoma, Ohio, Oregon, Washington, Montana, Nebraska, Michigan, etc.

A Argentina conta, desde 1955, com a Escola Argentina de Jornalismo na cidade de La Plata, e em Buenos Aires, juntamente com o Instituto Grafotécnico, funciona outra instituição, desde 1954.

Existem na Europa cursos de jornalismo nos principais centros culturais.

Quatro escolas de jornalismo já se encontram funcionando no Brasil: O curso de jornalismo da Universidade de Brasília, o curso de jornalismo da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras na Universidade do Rio de Janeiro, a Escola de Jornalismo da Universidade do Rio Grande do Sul e a Escola de Jornalismo "Casper Líbero".

5 - Observa-se que o mesmo desenvolvimento se verifica com os demais cursos atinentes às comunicações culturais.

Assim é que, mais do que nunca, nos dias presentes se caracteriza a importância das comunicações dos temas através do teatro, pelo florescimento extraordinário desta antiga arte.

Partindo esta mensagem através de um teatro de ensino em nível universitário, essa comunicação, a escolha do tema, quer ainda pela sua interpretação ou pela fôrça de expressão de uma cenografia melhor concebida ou pelo sentido mais profundo da dramaturgia, contribuirá, sem dúvida, para um melhor desenvolvimento educacional, projetando o progresso de nossa sociedade.

Ninguém ousaria negar o valor que representa o teatro na confirmação dos temas através da história. Por exemplo, o povo grego tomava consciência da responsabilidade penal do Areópago nas representação da "Orestiada", de Ésquilo. Os direitos do cidadão foram afirmados por intermédio da "Eletra"

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

115
8185/65

em quase todos os setores da vida contemporânea. Constitui a diversão mais típica e comum do homem atual e um dos elementos mais característicos da civilização do século XX. Dado seu poder de penetração, é um dos mais poderosos veículos de idéias jamais criado pelo homem.

A realização de filmes exige pessoal numeroso e variado; diretores, produtores, argumentistas, fotógrafos, roteiristas, musicistas, engenheiros de som, cenógrafos, atores, maquiladores, técnicos de laboratórios, de corte e de montagem, etc. De início, formaram-se êsses trabalhadores de modo espontâneo e empírico, fazendo filmes. Essa situação está, porém, superada de há muito, na maioria dos países mais desenvolvidos, seja do nôvo, seja do velho continente. Há, na maioria dêles, Escolas de Cinema, devendo-se assinalar que, no Brasil, cursos desta natureza já têm funcionado ou estão em funcionamento, como, por exemplo, o da Universidade de Brasília.

Nestas condições, é mais do que justificável que a Universidade de São Paulo, pioneira em tantos setores, crie o curso de Cinema, iniciando pelo mais fundamental - o de nível de graduação.

7 - Para o rádio e televisão nada foi mais expressivo que o apêlo feito pelos diretores da Associação das Emissoras e dos 10.000 radialistas do Estado de São Paulo através de seu Sindicato num feliz entrosamento, para a criação urgente dêstes cursos.

Tem demonstrado Dr. Eneias Machado de Assis, nas sucessivas reuniões dos membros que integram esta Comissão, a importância dêsses estudos, porque os programas não são dirigidos apenas para aquela assistência que ocorre aos estúdios, mas para uma cidade, um país e alcançando o mundo inteiro. Enalteceu o trabalho dos operadores em suprir a arte dos atores e procurou mesmo dinamizar o trabalho desta comissão, sugerindo estudos e cursos prévios.

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. N.º 116
Proc. N.º 8185/65
Rub.

A Escola de Rádio e Televisão da Universidade de Missouri, funciona já há dez anos com uma procura crescente por parte de alunos. E em outras universidades o mesmo ocorre.

8 - Os cursos de biblioteconomia e de documentação tornaram-se indispensáveis e urgentes à Universidade de São Paulo, dado a sua importância e sua nova conceituação no mundo contemporâneo.

Os conceitos de biblioteca e de documentação evoluiram muito, sendo hoje considerados centros ativos da cultura, que não se preocupam sòmente em guardar publicações bem classificadas e catalogadas, mas em desenvolver intensa ação cultural para o meio em que atuam.

O desenvolvimento econômico e social está estritamente ligado ao progresso do ensino e da pesquisa, de que dependem atualmente o poder do Estado e a segurança de um povo, e nesta época de revolução científica e tecnológica não se pode desejar aquêle progresso sem auxílio de bibliografia e de documentação. "A produção intelectual resultante do acelerado ritmo das investigações e das pesquisas científicas determinou, também, uma produção gráfica considerável, facilitada pelos sistemas automáticos de impressão. Assim surgiu a conseqüente necessidade de organizar a "massa" espetacular que poderia se tornar informe e improfícua. Para efeitos de difusão impuseram os boletins especializados, em que o agrupamento e o reagrupamento de informações codificadas são resultantes do "espólio" dos periódicos técnico - científicos que se publicam em tôda parte, fatôres de âmbito mais extenso e de profundidade informativa."

A Federação Internacional de Documentação, fundada há 70 anos, compreendendo as dificuldades das técnicas de informação pela diversificação dos padrões adotados nos diferentes países, vem procurando nas duas reuniões estabelecer as - "general directives and giving guidance and advises."

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. Nº 117
Proc. Nº 8185/65
Rub.

Já em 1963, o presidente Kennedy, preocupado com êste problema, instituiu uma comissão para estudar esta proposição: "O govêrno, a ciência e a informação."

Salientou essa comissão que a transmissão da informação é a parte integrante da pesquisa e do desenvolvimento. " A ciência e a tecnologia sòmente podem desenvolver-se na medida em que os cientistas interagem com os colegas e predecessores e na medida em que os vários ramos da ciência interagem entre si."

Êste é o valor das comunicações, e é da sua consciência que progride a humanidade.

As bibliotecas e os departamentos de documentação, portanto, representam um papel importante no intercâmbio cultural.

Não podemos deixar de ressaltar a contribuição que bibliotecários e instituições nacionais e estrangeiras trouxeram ao progresso de nossas bibliotecas, principalmente no sentido de modernizar a sua técnica. Não menos valiosa foi a contribuição de nossas bibliotecas no sentido da projeção do Brasil no estrangeiro. Permaneceram êles fiéis ao espírito da Declaração de Lima, por ocasião da VIII Conferência Interamericana, de 1939, que instituiu o intercâmbio cultural como instrumento das relações internacionais, dando desta forma nova amplitude ao sistema interamericano, consubstanciados nos princípios da Carta de Bogotá, de 1949, sôbre a cooperação dos povos americanos no campo da educação, da ciência e da cultura. Porque é no intercâmbio de idéias, de pessoas, de materiais e de informações que se consolida a unidade espiritual da América.

Tão transcendente é o seu papel na aproximação dos povos que a UNESCO e a O.E.A. incluiram em seus programas de ação não só o intercâmbio de idéias e de material bibliográfico, mas se destacaram também na tarefa de estudar a formação de especialistas em biblioteconomia e em documentação.

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. N.º 118
Proc. Nº 81/85/65
Rub.

Os bibliotecários e os documentalistas representam, pois, relevante papel nas relações internacionais. São êles que promovem, que estimulam a troca de material e de informações, que difundem idéias e encorajam a união dos povos pelo estabelecimento de permutas de publicações. Cabendo aos documentalistas, principalmente, "a difusão, seleção, reunião, classificação dos conhecimentos em base de um complexo de novas teorias e técnicas que configuram a "atividade documentária" no âmbito da documentologia contemporânea."

Muito auxiliou a todos os membros que integram esta Comissão, a colaboração das Universidades de Brasília, Minas Gerais, Bahia, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e da Guanabara enviando seus currículos para orientar a criação do Curso de Biblioteconomia em nossa Universidade.

9 - O grande desenvolvimento dos cursos de ciências sociais, de escolas de ciências econômicas e de administração de emprêsas conduziria forçosamente à criação do curso paralelo de Relações Públicas.

Jean Marchal em seu livro: "Cour d'Economie Politique" afirma que, para constituir uma emprêsa, são necessários três elementos, que se completam e que dificilmente, serão concebidos isoladamente: um empresário, um mercado e um estado de espírito. E nesse cenário aparecem os homens de relações públicas procurando o bom entendimento humano.

Relações públicas é o trabalho realizado por servidores de uma emprêsa para projetá-la com consideração e crédito numa determinada sociedade. Daí a definição de John Dewey - como a arte idônea da comunicação.

Em seu livro "Para entender Relações Públicas", procura o ilustre professor Teobaldo de Andrade demonstrar as comunicações como fator essencial ao progresso das organizações. Repetiu, para reforçar seu ponto de vista, a ironia da revista "Fortune" dos Estados Unidos - "O espantoso não é que os administradores tenham descoberto a importância das comunicações, mas que realmente estejam bastante preocupados com elas".

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. N.º 118
Proc. N.º 81/85/65
Rub.

Os bibliotecários e os documentalistas representam, pois, relevante papel nas relações internacionais. São êles que promovem, que estimulam a troca de material e de informações, que difundem idéias e encorajam a união dos povos pelo estabelecimento de permutas de publicações. Cabendo aos documentalistas, principalmente, "a difusão, seleção, reunião, classificação dos conhecimentos em base de um complexo de novas teorias e técnicas que configuram a "atividade documentária" no âmbito da documentologia contemporânea."

Muito auxiliou a todos os membros que integram esta Comissão, a colaboração das Universidades de Brasília, Minas Gerais, Bahia, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e da Guanabara enviando seus currículos para orientar a criação do Curso de Biblioteconomia em nossa Universidade.

9 - O grande desenvolvimento dos cursos de ciências sociais, de escolas de ciências econômicas e de administração de emprêsas conduziria forçosamente à criação do curso paralelo de Relações Públicas.

Jean Marchal em seu livro: "Cour d'Economie Politique" afirma que, para constituir uma emprêsa, são necessários três elementos, que se completam e que dificilmente, serão concebidos isoladamente: um empresário, um mercado e um estado de espírito. E nesse cenário aparecem os homens de relações públicas procurando o bom entendimento humano.

Relações públicas é o trabalho realizado por servidores de uma emprêsa para projetá-la com consideração e crédito numa determinada sociedade. Daí a definição de John Dewey - como a arte idônea da comunicação.

Em seu livro "Para entender Relações Públicas", procura o ilustre professor Teobaldo de Andrade demonstrar as comunicações como fator essencial ao progresso das organizações. Repetiu, para reforçar seu ponto de vista, a ironia da revista "Fortune" dos Estados Unidos - "O espantoso não é que os administradores tenham descoberto a importância das comunicações, mas que realmente estejam bastante preocupados com elas".

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. N.º 119
Proc. N.º 8185/60
Rub.

Em 1957, Howard Stepheson, então diretor da Escola de Relações Públicas e Comunicações da Universidade de Boston, expressou - "Chegou o momento de cessar as desculpas por ensinar Relações Públicas nas Universidades", o que constituiu marco pioneiro naquele país.

No Brasil, coube ao Departamento Estadual de Administração, do serviço público civil paulista, a primazia de ter realizado um curso de relações públicas, para os integrantes do cargo de redator, conforme se refere o Prof. Teobaldo de Andrade.

Em 1959, a Associação Brasileira de Relações Públicas-entregou à Universidade Católica do Rio de Janeiro um currículo para curso de Relações Públicas.

Atualmente, o D.E.A., em São Paulo, mantém um curso de Relações Públicas para servidores públicos estaduais.

Observando o desenvolvimento dêstes cursos nas universidades norte-americanas e a sua importância para o mundo empresarial, concluiu aquêle professor: "A verdade é que já deveriam existir no Brasil cursos universitários para a formação de técnicos em Relações Públicas, ou, pelo menos, cursos extra-curriculares junto às faculdades de Ciências Econômicas, Escolas de Sociologia ou de Jornalismo."

10 - Além de tôdas estas considerações de ordem geral, uma grande vantagem decorreria da criação dêstes cursos na órbita das comunicações internas na própria Universidade de São Paulo, qual seria a organização do "Jornal da Universidade de São Paulo", da instalação de uma emissora de rádio, de uma televisão em circuito fechado, de uma série de filmes documentários, de um teatro universitário, de uma dinamização do departamento de documentação, de suas bibliotecas e de um corpo de relações públicas da própria Universidade de São Paulo.

Tornou-se mesmo em nossa época uma utopia pensar em estabelecer contactos entre mestres e alunos apenas em diálogos com poucos tidos como líderes. Numa Universidade com mais de 14.000 alunos um contacto com 500 levaria os outros 13.500 afirmar que existe uma distância ou um isolamento

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal: 88

entre professôres e discípulos. Fato que tem sido explorado por jornais e líderes desconhecedores do desenvolvimento da época contemporânea. Por conseguinte, a Escola das Comunicações Culturais abriria novas perspectivas para a vida universitária e seus problemas seriam melhor compreendidos e com ela se consolidaria a verdadeira integração universitária, numa comunidade de mestre e alunos, conduzidos pelo mesmo ideal em benefício do bem comum.

Apesar do grande impulso das nossas Faculdades, provocando até seus desdobramentos, surge lamentàvelmente o problema do aproveitamento dos excedentes, que envolve um movimento governamental, social, familiar e religioso. A criação da Escola das Comunicações Culturais tornou-se, assim, um problema de justiça social - oferecer aos jovens maiores oportunidades. Podemos ainda salientar que uma vez postos em funcionamento seus cursos evitar-se-ia que muitos jovens continuassem buscando sòmente as antigas profissões, o que vem agravando o problema do aproveitamento dos excedentes.

Possuindo nosso estado cêrca de 17 milhões de habitantes, era de se esperar que, com inúmeros ginásios funcionando, maior mocidade estudiosa batesse à porta da Universidade. Assistimos todos os anos ao fato doloroso de milhares de estudantes concorrerem a exames vestibulares para um mínimo de vagas. Mais ainda, quando pululam criações de certas escolas que ultrapassam as necessidades sociais e as demandas do mercado de trabalho. Uma consciência da responsabilidade social levanta-se para encaminhar os jovens para profissões atuais decorrentes do aperfeiçoamento da Engenharia, das Ciências Econômicas e Administrativas, da Socilologia, das Letras, etc.

Tudo isto é tão verdadeiro, que é suficiente constatar o movimento das conferências sôbre a Integração da Emprêsa - Escola, desenvolvidas no Forum Roberto Simonsen. Manifesta-se com tôda fôrça de expressão o título que buscaram os

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. Nº 121
Proc. Nº 8185/65
Rub.

empresários para uma série de conferências, no seu afã de captar os jovens marginalizados dos cursos de Sociologia que, com suas agitações, promovem inquietações sociais:" - Como pode uma emprêsa aproveitar um sociólogo?"

11 - Tendo em consideraçao todos êsses fatos, a Comissao vem, respeitosamente, oferecer ao exame de Vossa Magnificência e do Colendo Conselho Universitário o incluso Projeto de Decreto criando, na Universidade de São Paulo, como estabelecimento de ensino superior, a "Escola das Comunicações Culturais", com os fins e propósitos constantes do mesmo projeto.

Limitou-se a Comissão, nesta fase de seus trabalhos, a elaborar a organização genérica da Escola, dentro dos padrões permitidos pelo Estatuto da Universidade e pela legislação em vigor, de modo que, em sendo aquêle aprovado e baixado o respectivo decreto pelo Excelentíssimo Senhor Governador do Estado de São Paulo, uma vez que há alteração do artigo 3º dos Estatutos da Universidade de São Paulo, esta Comissão encaminhará os regulamentos dos diferentes cursos compreendidos nas finalidades da Escola das Comunicações Culturais.

E pensa esta Comissão que, atendendo à importância dos novos estudos e à necessidade de sua organização e desenvolvimento, poderá a Universidade de São Paulo, já no próximo ano letivo, iniciar os cursos de jornalismo, teatro e cinema e biblioteconomia para o que já tem esta Comissão pràticamente elaborado todo o seu trabalho.

O projeto preve a incorporação à Universidade de São Paulo da "Escola de Arte Dramática", instituição esta única no país, de notável tradição cultural e artística, com valioso patrimônio, incluindo biblioteca, trajes, peças, etc., que passará a pertencer Universidade. E será essa Escola o núcleo central dos cursos de teatro, vindo de encontro com o desejo de nossos universitários que, em muitas Faculdades e Centros estudantis se vêm dedicando a essa atividade artística e com ótimos resultados.

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fls. N.º 122
Proc. Nº 8185/65
Rub.

Como finalmente a previsão orçamentária da Universidade de São Paulo, para o exercício de 1966, não incluiu essa nova atividade, a Comissão sugere que do "superavit" da Universidade seja destinada a importância de Cr$500.000.000 - (quinhentos milhões de cruzeiros) para a organização da Escola e início de alguns de seus cursos, em 1966, quantia esta julgada bem suficiente para êsses fins e perfeitamente admitida pelo saldo existente daquele "superavit", conforme informações prestadas pelos órgãos técnicos da Reitoria.

Esperando esta Comissão que, com êste trabalho inicial, haja correspondido ao desejo de Vossa Magnificência e que tão bem repercutiu em todos os setores culturais do Estado e do país, nos aproveitamos desta oportunidade para renovar os protestos de elevada estima e alta consideração.

A COMISSÃO:

Prof. Tharcisio Damy de Souza Santos
Prof. Dr. Moacyr do Amaral Santos
Prof. Dr. Julio Garcia Morejon
Prof. Dr. Cicero Cristiano de Souza
Prof. Maria Luiza Monteiro da Cunha
Dr. Rone Amorim
Senhor G. Oscar Campiglia
Senhora Eddy de Mattos Pimenta da Gama e Silva
Dr. Alfredo Mesquita
Dr. Eneas Machado de Assis
Dr. Manoel dos Reis Araujo

2.14 - Projeto de Decreto (com 13 artigos), que acompanha o projeto de criação da “Escola das Comunicações Culturais”, 09/11/1965.

Fls. N.º 123
Proc. N.º 185/65
Rub.

PROJETO DE DECRETO

Cria, na Universidade de São Paulo, a Escola de Comunicações Culturais e dá outras providências.

ADHEMAR PEREIRA DE BARROS, GOVERNADOR DO ESTADO DE SÃO PAULO, usando de suas atribuições legais, nos têrmos do artigo 11 dos Estatutos da Universidade de São Paulo e de conformidade com o deliberado pelo Conselho Universitário, em Sessão de de de 19 e pelo Conselho Estadual de Educação, em Sessão de de de 196 ,

D E C R E T A :

Artigo 1º - Fica criada na Universidade de São Paulo e integrada no artigo 3º dos respectivos Estatutos, como item XVII, a Escola de Comunicações Culturais.

Artigo 2º - A Escola de Comunicações Culturais tem por finalidades:

I - formar pessoas habilitadas ao exercício das profissões técnico-artísticas e de magistério no campo das comunicações culturais.

II - promover, incentivar e divulgar, ao mesmo tempo, a cultura e a pesquisa.

Artigo 3º - A Escola de Comunicações Culturais compreenderá, inicialmente, os seguintes cursos:

I - jornalismo;
II - rádio e televisão;
III - arte dramática;
IV - cinema;
V - biblioteconomia;
VI - documentação;
VII - relações públicas.

Parágrafo único - A Escola de Arte Dramática de São Paulo fica incorporada à Universidade de São Paulo e integrada na Escola de Comunicações Culturais como Setor de Arte Dramática.

Artigo 5º - A Escola de Comunicações Culturais ministrará os seus cursos dentro do elenco previsto no artigo 68 dos Estatutos da Universidade de São Paulo.

Fls. N.º 124
Proc. N.º 8185/65
Rub.

Artigo 6º - O Regulamento da Escola de Comunicações Culturais será elaborado pela Comissão a que se refere o parágrafo 1º do artigo 31 dos Estatutos e submetido ao Conselho Universitário no prazo de sessenta (60) dias após a publicação dêste decreto.

Parágrafo único - A Comissão instituida pelo Reitor da Universidade de São Paulo, pela Portaria GR-148, de 19 de março de 1965, encaminhará, dentro de trinta (30) dias da publicação dêste decreto, à Comissão que trata êste artigo, anteprojeto de Regulamento da Escola de Comunicações Culturais.

Artigo 7º - Fica criada, no grupo IV, da Parte Permanente do Quadro da Universidade de São Paulo uma (1) Função Gratificada de Diretor de Estabelecimento de Ensino Superior (Cr$36.000), lotada na Escola de Comunicações Culturais.

Artigo 8º - Cada um dos cursos (art. 3º) de que se compõe a Escola, terá um Diretor, escolhido entre os respectivos docentes, e um Secretário de Departamento.

Artigo 9º - A Comissão, a que se refere o parágrafo 1º do artigo 31 dos Estatutos, providenciará a imediata elaboração dos programas dos cursos (art. 3º) e do concurso de habilitação para os que devam ter início no exercício escolar de 1966.

Parágrafo único - Para os fins dêste artigo, os docentes designados para reger as matérias da Escola de Comunicações Culturais, enviarão à Comissão nêle referida os respectivos projetos de programa.

Artigo 10 - A Comissão a que se refere o artigo anterior indicará ao Conselho Universitário, em lista tríplice, nomes para serem designados para reger, mediante contrato, as matérias da Escola de Comunicações Culturais.

Parágrafo único - Até que a Escola complete um ano de existência, para os fins dêste artigo a Comissão referida no mesmo deverá ouvir a Comissão Especial designada pela Portaria GR-148, de 19 de março de 1965, não se vinculando, entretanto, às informações por esta prestadas.

Artigo 11 - A Escola de Comunicações Culturais administrará a parcela do patrimônio da Universidade que lhe fôr destinada.

Fls. N.º 125
Proc. N.º 8185/65
Rub.

Artigo 12 - Para ocorrer às despesas com a instalação e funcionamento do Estabelecimento de Ensino Superior a que se refere o presente decreto, fica aberto, na Universidade de São Paulo, com vigência até 31 de dezembro de 1966, um crédito especial de Cr$500.000.000 (quinhentos milhões de cruzeiros) com recursos do "superavit" de exercícios anteriores da referida Universidade.

Artigo 13 - Êste decreto entrará em vigor a partir de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

2.15 - Trecho da Ata 567ª da Sessão do Conselho Universitário, realizada em 21 de novembro de 1965, onde foi discutido e aprovado, com emendas, o projeto de criação da Escola de Comunicações Culturais e onde ocorreu um debate sobre a pertinência da criação de um curso de Teatro e da anexação da EAD à nova Escola que estaria sendo criada.

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fl.º N.º 132
Proc. N.º 8185/65
Rub. amm

CÓPIA DE UM TRECHO DE ATA DA 567ª SESSÃO DO CONSELHO UNIVERSITÁRIO REALIZADA NO DIA 21-11-65)(LIVRO-22

"PROCESSO 8185/65 - Entra em discussão o processo que objetiva a criação na Universidade de São Paulo de uma Escola de Comunicações Culturais, como nôvo Estabelecimento de ensino superior. É lido o seguinte ofício do Magnífico Reitor: (fls.108). É lido também o seguinte projeto de decreto: (fls.123). O sr. Presidente declara que dispensa a leitura da Exposição de Motivos apresentada pela Comissão designada pela Portaria GR/nº 148, de 19 de março de 1965, em razão de ter sido prèviamente distribuida aos srs. Conselheiros. Finalmente é lido o seguinte parecer : "As Comissões de ENSINO E PESQUISA, de LEGISLAÇÃO e de ORÇAMENTO E PATRIMÔNIO, do Conselho Universitário, reunidas conjuntamente, sob a presidência do Vice-Reitor, aprovam o projeto apresentado, sem prejuízo de emendas a serem submetidas ao plenário do Conselho. Sala das Comissões, em 18 de novembro de 1965. as) MARIO GUIMARÃES FERRI - ANTONIO ADAMASTOR CORRÊA - ANTONIO GUIMARÃES FERRI - LUCIO PENNA DE CARVALHO LIMA - MOACYR AMARAL SANTOS - LAERTE DE ALMEIDA MORAES - WANDERLEY NOGUEIRA DA SILVA - THARCISIO DAMY DE SOUZA SANTOS - OCTAVIO DELLA SERRA - DURVAL MAZZEI NOGUEIRA - LUIZ FERREIRA MARTINS." Submetido o assunto à discussão pede a palavra o Cons. Erasmo Garcia Mendes para dizer que acha louvável a inclusão no projeto do curso de Arte Dramática, mas, a seu ver, êle melhor estaria colocado dentro do Instituto de Artes, já criado nos Estatutos. Assim apresentará emenda para que o Curso de Arte Dramática seja ministrado provisòriamente na Escola de Comunicações Culturais devendo ser estruturado, no futuro, como parte integrante do Instituto de Artes. O Cons. Euripedes Simões de Paula concorda com a manifestação do Cons. Erasmo Garcia Mendes e ajunta que o mesmo poderá dizer em relação ao Curso de Cinema, que melhor colocado estaria junto ao Instituto de Artes. O Cons. Wanderley Nogueira da Silva, de sua vez, afirma que na reunião conjunta das Comissêos Permanentes já havia opinado con -

Fl.º N.º 133
Proc. N.º 8185/65
Rub. amm

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

tra a inclusão das Artes Dramáticas na Escola de Comunicações Culturais, por entender que ela melhor se situaria no Instituto de Artes. Aliás, o Conselho também deve dar sua atenção para os cursos de Música e Pintura, lacuna de há muito sentida na Universidade. O Cons. Aroldo de Azevedo diz que o Conselho poderia estabelecer desde logo que a Escola de Arte Dramática seria incluída, no futuro, no Instituto de Artes. O Cons. Orlando Marques de Paiva sugere a designação de uma comissão especial para estudar a inclusão do curso de arte dramática no Instituto de Artes. O Cons. Eurípedes Simões de Paula sugere a designação de uma comissão especial para estudar a instalação do próprio instituto de artes. Como outros Conselheiros igualmente apresentassem sugestões o sr. Presidente declara que submeterá a votos o parecer das Comissões Permanentes, que é favorável ao projeto, sem prejuízo de emendas. Em votação o parecer é unânimemente aprovado. O Cons. Erasmo Garcia Mendes propõe o seguinte: "A Escola de Arte Dramática ficará a título provisório na Escola de Comunicações Culturais. Tão logo se instale o Instituto de Artes ela passará imediatamente a integrá-lo, como seu Departamento de Arte Dramática". Em votação o Conselho delibera aprovar essa proposta como Recomendação para ser apreciada futuramente. O Cons. Antonio Guimarães Ferri apresenta as seguintes emendas: EMENDA Nº 1 : "Proponho que a escola seja denominada Escola Superior de Comunicações Culturais". Em discussão diversos Conselheiros ponderam os inconvenientes que poderiam advir dessa denominação em razão do que o autor retira a emenda. EMENDA Nº 2 - "Artigo 8º - Proponho a seguinte redação: "Cada um dos cursos (art. 3º) terá um coordenador, escolhido pelo Diretor, em rodísio bienal, dentre os professôres regentes das cátedras. Parágrafo único - Cada Curso terá também um secretário de Departamento". Em discussão o Cons. Aroldo de Azevedo solicita esclarecimento em torno da expressão " Secretário de Departamento"

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

Fl.º N.º 134
Proc. N.º 8185/65
Rub. amm

A seu ver melhor seria dizer-se: "Secretário de Curso". O Cons. Antonio Guimarães Ferri modifica a redação do parágrafo único nestes têrmos: "Cada Curso terá também um Secretário, com retribuição em tudo equiparada a Secretário de Departamento". Em votação a Emenda nº 2 foi aprovada com a nova redação dada ao artigo 8º e seu parágrafo único, já modificado pelo Cons. Antonio Guimarães Ferri. EMENDA Nº 3 - "Artigo 10 - Proponho a seguinte redação: Para a regência das Cátedras será aberto concurso de títulos pelo prazo de 30 dias. § 1º - Os títulos serão julgados por uma Comissão de três membros, um dos quais, o Presidente, deverá pertencer ao próprio Conselho. § 2º - Se dêste concurso de títulos não resultar provimento, o Diretor da Escola Indicará um nome ao Conselho Universitário". Os Conselheiros Euripedes Simões de Paula, Moacyr Amaral Santos propugnam no sentido de que a admissão de professôres seja da livre escolha do Diretor, justificando amplamente a razão de assim entenderem, inclusive em face da possibilidade da contratação de professôres estrangeiros. Em votação a Emenda nº 3 é rejeitada contra dois (2) votos. A seguir, em relação ao artigo 3º, parágrafo único, que cuida da incorporação da Escola de Arte Dramática à Universidade de São Paulo, diversos dos srs. Conselheiros solicitam esclarecimentos sôbre questões relacionadas com o patrimônio da Escola de Arte Dramática, bem como sôbre a situação em que ficariam os seus corpos docente e administrativo. Após ampla discussão do assunto o Conselho delibera, unânimemente, dar a seguinte redação ao parágrafo único do artigo 3º: "Fica a Universidade de São Paulo autorizada a incorporar a Escola de Arte Dramática". O sr. Presidente declara que a Consultoria Jurídica reverá a redacão final do projeto.".....

2.16 - Rascunho manuscrito da emenda proposta pelo Conselheiro Erasmo Mendes sobre a anexação da EAD à Escola de Comunicações Culturais, a título provisório, passando a integrar o **Instituto de Artes**, tão logo este estivesse criado. 16/11/1965.

Fls. N.º 129
Proc. N.º 8/85/65
Rub.

Aprovado como
Recomendação.

Proposta

A Escola de Arte Dramática ficará a título provisório na Escola de Comunicações Culturais. Tão logo se crie o Instituto de Artes ela passará imediatamente a integra-lo, como seu Depto. de Artes Dramáticas

Ernani J. Mendes

Fica o Uso autorizado a incorporar a Esc. Arte Dramática aprovado ~~provisoriamente~~

appr. unam.

2.17 - Parecer de Fábio Prado, Consultor Jurídico Chefe da USP, sobre o projeto de Decreto aprovado pelo C.O. apresentado pela comissão, sugerindo alteração em sua redação, com a supressão de diversos artigos propostos pela comissão por deliberações que o próprio reitor poderia determinar, 26/11/1965.

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 - Ramal 88

463/65
FP/ng

Fls. N.º 136
Proc. N.º 8185-65
Rub.

Processo - 8185/65

Interessado - Universidade de São Paulo

Assunto - Criação da Escola de Comunicações Culturais. Providências cabíveis.

P A R E C E R

Magnífico Reitor

O Colendo Conselho Universitário houve por bem de aprovar a criação de uma Escola de Comunicações Culturais, e de dar-lhe desde logo uma estrutura e regulamentação básicas. A matéria, por se tratar de alteração estaturária (inclusão de mais um Estabelecimento no rol do art. 3º), e pelo que mais contém, verdadeira antecipação de dispositivos regulamentares, depende de manifestação do Egrégio Conselho Estadual de Educação, consoante entendimento que se firmou para casos da índole.

Seria de bom alvitre, para maior facilidade de exame pelo referido Conselho Estadual, que se preparasse um substitutivo que reunisse em texto único a matéria aprovada pelo Conselho Universitário. Através dos minudentes dados constantes do processo, a articulação do texto primitivo com as emendas aprovadas pelo Plenário é trabalho de mero ex

CIDADE UNIVERSITÁRIA
BUTANTÃ
Fone: 8-2111 · Ramal 68

Fls. N.º 137
Proc. N.º 8185-65
Rub.

pediente de composição datilográfica.

Pedimos vênia para observar que seria a nosso ver dispensável se fazer por decreto a maior parte da peça aprovada pelo Colendo CO.. Poucos de seus dispositivos dizem respeito a matéria da alçada do Governador do Estado. O restante seria da competência de Vossa Magnificência, como Autoridade Executiva da Universidade. Se Vossa Magnificência entender de aprovar êsse critério, esta C.J., numa segunda etapa, quando do retôrno dos autos do Colendo Conselho Estadual de Educação, poderá propor a separação dos dispositivos de competência do Governador (decreto) dos do Reitor (portaria). Esta questão é meramente formal, e não impede, é de se ver, que o Conselho Estadual se manifeste de imediato a respeito da matéria aprovada pelo Conselho Universitário.

É o nosso parecer, s. m. j..

São Paulo, 26 de novembro de 1965.

FABIO PRADO
Consultor Jurídico Chefe

2.18 - Ofício do reitor Gama e Silva para o governador Lauro Natel encaminhando a minuta do decreto que altera os estatutos da universidade criando a Escola de Comunicações Culturais e onde fala de “formação democrática”, “liberdade da cultura” dos que irão exercitar-se nas lidas do jornalismo, do teatro, da televisão, do cinema, 16.06.1966.

OBS: O Documento original está datilografado em papel especial, frágil e que está se apagando.

Processo S 185/65

fls. 156
MSilveira

São Paulo, 16 de junho de 1966.

GR/384
re/vmz.

Excelentíssimo Senhor Governador:

Tenho a subida honra de vir à presença de Vossa Excelência, a fim de encaminhar-lhe, solicitando sua aprovação, a minuta do Decreto que altera os Estatutos da Universidade de São Paulo, com a inclusão de mais um estabelecimento de ensino superior, a Escola de Comunicações Culturais.

Cumpre-me informar a Vossa Excelência que o mesmo foi objeto de acurado estudo de uma Comissão Especial nomeada por Portaria do Reitor, de 1º de março de 1 965, tendo, a seguir, sido aprovado pelo Conselho Universitário, em sessão de 22 de novembro de 1 965, com parecer favorável dos órgãos técnicos da Reitoria da Universidade de São Paulo, inclusive da sua Consultoria Jurídica. Encaminhada a proposição ao Colendo Conselho Estadual de Educação, recebeu parecer favorável da Câmara do Ensino Superior, tendo sido objeto de estudo e consideração do seu plenário que, em sessão de 18 de abril de 1 966, deu sua aprovação, conforme consta dos têrmos do ofício GP nº 283, de 20 de abril de 1 966, do Exmo.Sr.Presidente do Conselho Estadual de Educação, Dr. Osvaldo Müller da Silva (cópia anexa).

Estudou-se a referida Escola, tendo em vista os altos interêsses do ensino e da pesquisa,e dentro do espírito de renovação universitária como constou da Mensagem do Poder Executivo à Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo, apresentada em 14 de março de 1 966. Assim se referiu nêsse documento à Escola de Comunicações Culturais à página 371:

A Sua Excelência o Senhor
Laudo Natel
Digníssimo Governador do Estado de São Paulo
Palácio dos Bandeirantes

fls. 157
Mbeiro

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES CULTURAIS

"Segundo seus próprios Estatutos, tem a Universidade de São Paulo por finalidade: promover, incentivar e divulgar a cultura e a pesquisa; formar pessôas habilitadas para a investigação filosófica, científica, artística e literária, e ao exercício das profissões liberais, técnico - científicas, técnico-artísticas e do magistério".

"Dentro dêsses princípios, sentindo que a Universidade de São Paulo ainda não estava aparelhada para desempenhar o papel relevante que lhe cabe na formação da juventude, face aos modernos meios de comunicações que vieram revolucionar a educação dada no lar e na escola, resolveu a Reitoria estudar e propor, com a aprovação do Colendo Conselho Universitário, a organização de uma Escola de Comunicações Culturais. Destina-se, tal estabelecimento, a proporcionar formação de nível superior nos setores de jornalismo, teatro, cinema, rádio, televisão, biblioteconomia, documentação e relações públicas".

Não podia, pois, a Universidade de São Paulo continuar omissa nesse setor de ensino, dada a importância da formação profissional, dentro do espírito da liberdade de pesquisa e de formação, que é próprio de um estabelecimento universitário, operando num campo neutro e não condicionado aos interêsses mais imediatos das emprêsas.

Não obstante reconhecer os serviços já prestados por algumas Faculdades e pelas organizações industriais e comerciais, em nosso País, em alguns setores dos cursos projetados na nova Escola, mister se faz reconhecer a premente necessidade de - saindo da formação empírica e, muitas vêzes, adestrita aos interêsses empresariais mais imediatos - tratar, tanto no campo do ensino como no da pesquisa, de proporcionar nova formação à juventude brasileira, dentro de métodos científicos e de um clima de pura liberdade acadêmica, não vinculado à política da administração privada.

fls. 158

fls.3

Ocorre, ainda, Senhor Governador, que a Universidade não deve atuar nesse e em outros setores, sob influência de interêsses ou programas político-partidários, devendo permanecer imune a ideologias subversivas de partidos revolucionários, que tentam tomar de assalto os meios de divulgação e de comunicações.

Seria fastidioso, Senhor Governador, prosseguir na enumeração de outras razões que estão a recomendar a atuação imediata da Universidade nesses setores. Um só seria suficiente para determiná-la, isto é, o da formação democrática, e num ambiente de liberdade da cultura, dos que irão exercitar-se nas lides do jornalismo, do teatro, da televisão, do cinema, da biblioteconomia, da documentação e das relações públicas. Sofrem êstes meios de comunicações, e consequentemente os que neles são "treinados", do impacto e interêsses político-partidários e empresariais. Deve a Universidade, pois, abrir amplas perspectivas de desenvolvimento a êsses estudos, a fim de dar-lhes, dentro de métodos científicos, a sua exata posição nas ciências e nas artes.

Ao trazer êste assunto à consideração de Vossa Excelência, envio-lhe, também, cópia do memorial de 9 de novembro de 1 965, a mim apresentado pela douta Comissão Especial, a que acima me referi.

Contando com a colaboração de Vossa Excelência, que nunca tem faltado à Universidade de São Paulo, renovo a Vossa Excelência os meus protestos de elevada estima e consideração.

LUÍS ANTÔNIO DA GAMA E SILVA
Reitor

Anexos: 3

2.19 - Decreto 46.419, de 16 de junho de 1966, que cria a Escola de Comunicações Culturais.

fls. 208
MLibrin

DECRETO Nº 46.419, DE 16 DE JUNHO DE 1966

Cria na Universidade de São Paulo, a Escola de Comunicações Culturais, e dá outras providências.

LAUDO NATEL, GOVERNADOR DO ESTADO DE SÃO PAULO, usando de suas atribuições legais, nos têrmos do artigo 11 dos Estatutos da Universidade de São Paulo e de conformidade com o deliberado pelo Conselho Universitário, em sessão de 22 de novembro de 1965 e pelo Conselho Estadual de Educação, na matéria de sua competência, em sessão de 18 de abril de 1966,

DECRETA:

Artigo 1º - Fica criada na Universidade de São Paulo e integrada no artigo 3º dos respectivos Estatutos, como ítem XVII, a Escola de Comunicações Culturais.

Artigo 2º - A Escola de Comunicações Culturais tem por finalidades:

I - formar pessoas habilitadas ao exercício das profissões técnico-artísticas e de magistério no campo das comunicações culturais;

II - promover, incentivar e divulgar, ao mesmo tempo, a cultura e a pesquisa.

Artigo 3º - A Escola de Comunicações Culturais compreenderá, inicialmente, os seguintes cursos:

I - jornalismo;

II - rádio e televisão;

III - arte dramática;

IV - cinema;

V - biblioteconomia;

VI - documentação;

VII - relações públicas.

Parágrafo único - Outros cursos compreendidos no âmbito das comunicações culturais poderão ser incluídos na Escola por deliberação do Conselho Universitário.

fls 209
MRibeiro

Artigo 4º - Fica a Universidade de São Paulo autorizada a incorporar a Escola de Arte Dramática de São Paulo, na forma e condições que venham a ser estabelecidas pelo Conselho Universitário.

Artigo 5º - Fica criada, no Grupo IV da Parte Permanente do Quadro da Universidade de São Paulo, uma (1) Função Gratificada de Diretor de Estabelecimento de Ensino Superior (Cr$ 36.000), lotada na Escola de Comunicações Culturais.

Artigo 6º - Para ocorrer às despesas com a instalação e funcionamento do Estabelecimento de Ensino Superior a que se refere o presente decreto, fica aberto, na Universidade de São Paulo, com vigência até 31 de dezembro de 1967, um crédito especial de Cr$ 500.000.000.. (quinhentos milhões de cruzeiros), com recursos do "superavit" de exercícios anteriores da referida Universidade.

Artigo 7º - Êste decreto entrará em vigor na date de sua publicação.

Artigo 8º - Revogam-se as disposições em contrário.

Palácio dos Bandeirantes, 16 de junho de 1966.

as) LAUDO NATEL
Antônio Delfim Neto
Luís Antônio da Gama e Silva - Reitor

Publicado na Diretoria Geral da Secretaria de Estado dos Negócios do Govêrno, aos 16 de junho de 1966.
Miguel Sansígolo, Diretor Geral Substituto.

-.-.-

2.20 - Lei Federal 4641, de 27 de maio de 1965, que dispõe sobre os cursos de tearo e regulamenta as categorias profissionais correspondentes.

Prof. Moreyra (Escola de Teatro)

J. Nunes

LEI N.º 4.641 - DE 27 DE MAIO DE 1 965

Dispõe sôbre os cursos de Teatro e regulamenta as categorias profissionais correspondentes

Art. 1.º - Para todos os efeitos legais, são categorias definidas:

1. Diretor de Teatro.
2. Cenógrafo.
3. Professor de Arte Dramática.
4. Ator.
5. Contra-regra.
6. Cenotécnico.
7. Sonoplasta.

Art. 2.º - O Diretor de Teatro, o Cenógrafo e o Professor de Arte Dramática serão formados em cursos de nível superior, com duração e currículo mínimo fixados pelo Conselho Federal de Educação.

Art. 3.º - O Ator, o Contra-regra, o Cenotécnico e o Sonoplasta serão formados em cursos técnicos de nível médio, organizados de acôrdo com o parágrafo único do artigo 47 da Lei n.º 4.024, de 20 de dezembro de 1 961.

Art. 4.º - São atribuições do Diretor de Teatro, ser responsável pela transposição cênica, em têrmos de espetáculo, de um texto dramático, determinando a interpretação de papéis, planejamentos e execução de ensaios, até a unificação final de todos os elementos artísticos e técnicos, que constituem êsse espetáculo.

Art. 5.º - São atribuições de Cenógrafo: criar os elementos próprios da arquitetura e da decoração cênicas, essenciais à caracterização da peça, inclusive iluminação e indumentária. É o responsável pelo setor visual, estático, do espetáculo.

Art. 6.º - São atribuições do Professor de Arte Dramática: lecionar nos cursos de nível médio disciplinas de arte dramática.

Art. 7.º - São atribuições do Ator interpretar no palco, no rádio, em filmes ou em televisão, personagens que compõem o elenco de um texto dramático.

Art. 8.º - São atribuições do Contra-regra: ser responsável pela exata execução do espetáculo nos seus mínimos detalhes, em cada apresentação, tanto do

ponto-de-vista técnico, como do ponto-de-vista disciplinar.

Art. 9.º - São atribuições do Cenotécnico: executar os projetos criados pelo cenógrafo.

Art. 10. - São atribuições do Sonoplasta: executar e coordenar os projetos criados pelo Diretor de Teatro relacionados com o som.

Art. 11. - Para que tenham efeito legal, os diplomas dos cursos referidos nesta Lei deverão ser registrados no órgão competente do Ministério da Educação e Cultura.

Art. 12. - Os atuais portadores de diplomas de Diretor de Teatro e de Cenógrafo expedidos após a conclusão de cursos regulares, de 3 (três) anos de duração mínima, terão direito ao registro referido no artigo anterior, desde que o requeiram dentro do prazo de 1 (um) ano, a contar da publicação desta Lei.

Art. 13. - Os atuais cursos de Diretor Teatral e de Cenografia deverão adaptar-se às exigências desta Lei no prazo de 1(um) ano após a sua publicação.

Parágrafo único. - Ao aluno matriculado anteriormente à adaptação fica assegurado o direito de concluir o respectivo curso no regime em que se matriculou, bem como o de receber diploma válido para o registro referido no artigo 11 desta Lei.

Art. 14. - Deverão requerer registro profissional no prazo de 1 (um) ano, a partir da publicação desta Lei, os atores, diretores, cenógrafos, contra-regras, cenotécnicos e sonoplastas que há mais de dois anos, exercem suas profissões, sendo-lhes impedido o exercício na falta de registro.

Art. 15. - O Ministério da Educação e Cultura e do Trabalho e Previdência Social, no prazo de 60 (sessenta) dias após a publicação desta Lei, expedirão instruções para sua fiel execução.

Art. 16. - Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

H. CASTELLO BRANCO - Presidente da República.

2.21 – Anteprojeto de regulamento para o Departamento de Teatro, elaborado por Alfredo Mesquita, na fase de estudos da comissão que estudou e preparou a criação da Escola de Comunicações Culturais, em 1965. Sem data.

Fls. N.º 93
Proc. Nº 8185/65
Rub.

DEPARTAMENTO DE TEATRO DA FACULDADE DE ARTES DA COMUNICAÇÃO E SERVIÇOS PÚBLICOS.

Anteprojeto de Regulamento.

TÍTULO I

CAPÍTULO I

Artigo 1º-O Departamento de Teatro da Faculdade de Artes da Comunicação e Serviços Públicos a que se refere o título , cap. ,art. ,do Regimento da Faculdade,aprovado pelo Decreto nº ,de ,de de 196)tem por finalidade:

a)-formar atores,
b)-cenotécnicos,
c)-cenógrafos,diretores,dramaturgos e críticos teatrais,
d)-criar um centro de documentação e pesquisa teatral,
e)-promover e divulgar o teatro.

CAPÍTULO II

DA ORGANIZAÇÃO

Artigo 1º -Para preencer as finalidades do Cap.I,art.1º,o Departamento de Teatro da Faculdade de Artes da Comunicação e Serviços Públicos,terá os seguintes níveis(conforme a Lei nº 4.641 de 27 de maio de 1965):
a)-medio
b)-superior

/2

Fls. N.º 94
Proc. N.º 8185/65
Rub.

O nível medio é o que concede diploma ao ator e ao cenotécnico e terpa a duração de 4 anos o primeiro e 2 anos o segundo.

O nível superior é o que concede diploma ao diretor,cenógrafo dramaturgo e crítico teatral,e terá a duração de 6 anos o primeiro,e três anos os demais.

CAPÍTULO III

DOS CURSOS DE NÍVEL MEDIO

Artigo 1º-O curso de Interpretação(formação teórico prática)do ator compreenderá as seguintes disciplinas:História do Teatro,(Mitologia),Psicologia,Português,Estética,História do Espetáculo Preparatório,Improvisação,Expressão Corporal,Esgrima,Dicção, Maquillage,Interpretação.

Artigo 2º-O curso de cenotécnica(formação do pessoal apto à execução material do espetáculo e ao seu andamento)subdividir-se-á em duas seções:mauinistas teatrais e iluminadores.Terão (cada uma das especialidades)as seguintes materias:História do Espetáculo,Desenho Representado,Matemática,Elementos da Física Aplicada,Eletricidade,Marcenaria,Serralheria e Organização do Trabalho.

CAPÍTULO IV

DOS CURSOS DE NÍVEL SUPERIOR

Artigo 1º-O Curso de Cenografia(desenvolvimento da atitude criadora a partir dos elementos característicos da linguagem cênica)compreenderá as seguintes disciplinas:Cenografia,Indumentária,Iluminação,Técnicas de Montagem,Estética,História da Arte,História do Teatro,(História do Teatro Brasileiro) História do Espetáculo,Desenho,Comunicação Visual,Geometria, Elementos da física aplicada.

Artigo 2º-O Curso de Dramaturgia(estudo e prática da dramaturgia)com

Fls. N.º 95
Proc. N.º 8.185/65
Rub.

preenderá as seguintes disciplinas:Português,História do Teatro, (História do Teatro Brasileiro),História do Espetáculo,História da Arte,Estética,Análise de textos,Dramaturgia,Exercícios Práticos.

Artigo 3º-O Curso de Crítica Teatral(formação teórico-prática de críticos teatrais) compreenderá as seguintes disciplinas:Português, História da Crítica,Crítica Teatral,História do Teatro,(História do Teatro Brasileiro),História do Espetáculo,Estética,Análise de Textos,História da Arte,Exercícios Práticos.

Artigo 4º- O Curso de Direção Teatral(formação do responsável pela transposição cênica em têrmos de espetáculo de um texto dramático)compreenderá as disciplinas constantes do curso de Interpretação,acrescido de:História da Arte,História do Espetáculo,Literatura Dramática,Dramaturgia,Comunicação Visual,Cenografia,Indumentária,Iluminação,Administração e Estágio Obrigatório como Assistente em companhía profissional.

Serão concedidas,no último ano,bolsas de estudo aos centros teatrais estrangeiros.

CAPÍTULO V
DO CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO TEATRAL

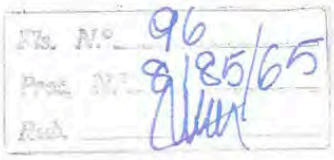
Artigo 1º-Caberá ao Centro de Documentação Teatral,um levantamento de dados,teóricos e práticos,acêrca das atividades teatrais brasileiras,passadas e contemporâneas.

CAPÍTULO VI
DA DIVULGAÇÃO DO TEATRO

Artigo 1º-Caberá ao Departamento de Teatro da Faculdade de Artes da Comunicação e Serviços Públicos,a divulgação,em meios a serem devidamente estudados,do Teatro,sobretudo o clássico,o de vanguarda,o contemporâneo,internacional ou nacional.

CAPÍTULO VII

/4



DAS CONDIÇÕES DE ADMISSÃO

Artigo 1º-O ingresso nos cursos,tanto de nível médio quanto de nível superior,far-se-á mediante a aprovação em concurso de habilitação.

A-O Concurso de habilitação para o curso de Interpretação,far se-á mediante as seguintes provas

1-português e

2-interpretação(leitura de textos,decoração de poesias e mímica)

B-O concurso de habilitação para o curso de cenotécnica(formação de maquinistas e iluminadores),far-se-á medi nte:

1-prova de conhecimentos gerais sôbre a matéria.

C- O Concurso de habilitação para os cursos de Dramaturgia e Crítica Teatral,fra-se-á mediante:

1-prova de conhecimentos gerais sôbre as matérias.

D- O Concurso de habilitação para o Curso de Cenografia far-se-á mediante as seguintes provas:

1-conhecimentos gerais

2-geometria

3-prova gráfica.

E- O Concurso de habilitação para o Curso de Direção teatral far-se-á mediante as seguintes provas:

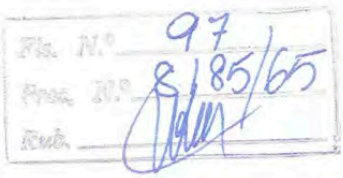
1-conhecimentos gerais

2-estudo detalhado de um texto dramático,sua concepção própria de encenação.

Ao Concurso de habilitaçao para os Cursos de Cenografia,Direção, Dramaturgia e Crítica Teatral só serão admitidos os portadores de certificados de conclusão do ciclo colegial completo ou equivalente,de acôrdo com a legislação em vigor.

TÍTULO II

/5



DO CORPO DOCENTE,DISCENTE E DO REGIMENTO INTERNO

Artigo 1º-O Corpo Docente,Discente e o regime escolar reger-se-ão pelo Regimento Interno do Departamento de Teatro da Faculdade de Artes da Comunicação e Serviços Públicos.

TÍTULO III

DISPOSIÇÕES TRANSITÓRIAS

Artigo 1º- Os cursos de nível médio e superior do Departamento de Teatro da F.A.C.S.P.terão início no ano letivo de 196

Fls. N.º 98
Proc. N.º 8185/65
Rub.

CURRICULO DO CURSO DE INTERPRETAÇÃO

1º ano: Português, Mitologia, História do Teatro, Psicologia, Preparatório, Dicção, Expressão Corporal, Mímica, Ginástica Ritmica, Improvisaçao -individual e coletiva, Esgrima, Maquillage.

2º ano: História do Teatro, Estética, Expressão Corporal, Mímica, Ginástica Ritmica, Maquillage, Drama e Comédia (estudo, preparação e montagem de textos), Esgrima.

3º ano: Idem.

4º ano: Aplicação dos ensinamentos adquiridos, através de montagens, previamente programadas. Essas montagens serão trabalhos em conjunto com os departamentos de Cenografia e Cenotécnica (últimos anos).

CURRICULO DO CURSO DE DRAMATURGIA

1º ano: Português, História do Teatro, História do Teatro Brasileiro, História do Espetáculo, Estética, História da Arte, Análise de textos, Dramaturgia.

2º ano: Idem, acrescido de exercícios práticos (trabalhos e assistência obrigatória aos ensáios programados pela direção da Escola).

3º ano: Idem, acrescido de um laboratório de textos elaborados pelos alunos (discussão, montagem, revisão)

CURRÍCULO DO CURSO DE CRÍTICA TEATRAL

Idêntico, acrescido das cadeiras de História da Crítica e Crítica Teatral

CURRÍCULO DO CURSO DE CENOGRAFIA

1º ano: Estética, História da Arte e do Espetáculo, História do Teatro (Hist. do teatro brasileiro), Comunicação visual e Geometria.

2º ano: Estética, História da Arte e do espetáculo, Histó

Fls. N.º 99
Proc. N.º 8185/65
Rub.

do Teatro,Elementos de física aplicada,Iluminação,Técnica de montagem,Cenografia I.

3º -Idem,acrescido de Cenografia II.

4º -Estágio de Projeto e Produção dos espetáculos do Departamento de Teatro(êsse ano é Facultativo).

CURRÍCULO DO CURSO DE DIREÇÃO

1º,2º,3º -O mesmo programa do curso de Interpretação.

4º e 5º -História da Arte,História do Espetáculo,Literatura Dramática,Dramaturgia,Comunicação Visual,Cenografia, Indumentária,Iluminação,Administração.Estágio obrigatório numa companhia profissional.

6º Bolsa de estudos para um estágio num centro teatral estrangeiro.

CURRÍCULO DO CURSO DE CENOTÉCNICA

A-formação de maquinistas teatrais

1º e 2º-História do Espetáculo,Desenho representado,Matemática, Elementos de física aplicada,Marcenaria,Serralheria,Pintura,Organização do Trabalho.

B-formação de iluminadores teatrais:

1º e 2º -História do Espetáculo,Eletricidade.

Alfredo Mesquita

2.22 – Processo ECC 100/67 com currículos para os cursos de interpretação, dramaturgia, crítica, cenografia, direção e cenotécnica, elaborados por Alfredo Mesquita, com o intuito de aplicá-lo no Depto. de Teatro da Escola de Comunicações Culturais, dentro da perspectiva que tinha, ainda em relação à EAD, de uma escola completa que ofereceria formação nestes 6 cursos.

PROCESSO N.º 100/67

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES CULTURAIS

Interessado	ADMINISTRAÇÃO
Classificação	
Assunto	CURSO DE ARTE DRAMÁTICA
Data	8 / 6 / 67

ARQUIVO

Data .....

N.º do Arquivo .....

Caixa n.º .....

100/67

Intro

CURRÍCULO DO CURSO DE INTERPRETAÇÃO

1º ANO Programa comum a todos os cursos

2º ANO 1 Português (estruturas fundamentais da lingua portuguesa)
Estudo sôbre textos clássicos e modernos
Psicologia(noções;aplicação à Interpretação)

Esgrima

Preparatório
Ginástica Rítmica
Expressão Corporal
Improvisação Individual e Coletiva
Estilo e Dança

1º ano Dicção
Teatro Clássico

Lingua Estrangeira Moderna

2 História do Teatro Universal
3 História do Teatro Brasileiro(ligada ao desenvolvimento literário)

SEMINÁRIOS

3º ANO Esgrima

Ginástica Rítmica
Expressão Corporal
Danças Históricas
Improvisação Individual e Coletiva
Dicção
Interpretação

Maquillage
Produção e Administração

Lingua Estrangeira Moderna

História do Teatro Universal
História do Teatro Brasileiro (ligada ao desenvolvimento literário)

SEMINÁRIOS

AV. TIRADENTES, 141

4º ANO Aplicação dos ensinamentos adquiridos, em montagens de textos prèviamente programados. Essas montagens serão trabalho conjunto dos departamentos de Direção, Cenografia e Cenotécnica.

As matérias de História do Teatro, História da Arte, Estética, poderão ser ministradas como primeira parte do programa dêsse ano, servindo à preparação das montagens programadas.

As matérias "produção" e "administração" deverão ser também aplicadas pràticamente na preparação dessas montagens.

... ...

CURRÍCULO DO CURSO DE CRÍTICA TEATRAL

2º ANO História da Crítica. Conceito e Função da Crítica.
2 História do Teatro Universal
3 História do Teatro Brasileiro(ligada ao desenvolvimento literário)
1 Análise de Textos
(Estética)
4 (História da Arte)

parte prática:
SEMINÁRIOS. Jornalismo e Ensaismo Teatral.

3º ANO Introdução às Idéias Críticas. As Idéias Críticas no Teatro.
2 História do Teatro Universal
3 História do Teatro Brasileiro
1 Análise de Textos
(Estética)
4 (História da Arte)

Para os três anos, frequência obrigatória a determinadas disciplinas dos cursos de Interpretação, Cenografia, Produção e Administração (problemas econômicos do Teatro), a critério do professor.

CURRICULO DO CURSO DE DRAMATURGIA

2º ANO 2 -História do Teatro Universal
3 História do Teatro brasileiro(ligada ao desenvolvimento literário)
História do Espetáculo
1 Análise de Textos
Dramaturgia

(Estética)
4 (História da Arte)

Exercícios práticos(trabalho e assistência obrigatório aos ensaios programados pela direção da Escola)

SEMINÁRIOS

3º ANO 2 História do Teatro Universal
3 História do Teatro brasileiro (ligada ao desenvolvimento literário)
5 História do Espetáculo
1 Análise de textos
Dramaturgia

(Estética)
4 (História da Arte)

6 Laboratório de textos elaborados pelos alunos(discussão, montagem e revisão).

SEMINÁRIOS

CURRICULO DO CURSO DE CENOGRAFIA

2º ANO
3 História do Teatro Universal 2
História do Teatro Brasileiro
História do Espetáculo
(História da Arte)
(Estética)

Geometria
Desenho
Comunicação Visual (introdução às cenografias I e II dos anos seguintes)
Cenografia I
SEMINÁRIOS

3º ANO
História do Teatro Universal
História do Teatro Brasileiro
História do Espetáculo
(História da Arte)
(Estética)

Geometria
Elementos de Física Aplicada
Iluminação
Técnicas de Montagem
Cenografia II
Seminários

4º ANO
Estágio de Projeto e Produção dos Espetáculos do Departamento de Teatro.

Especialização

CURRÍCULO DO CURSO DE DIREÇÃO

1º, 2º e 3º ANOS: Programa Idêntico ao do 1º, 2º e 3º anos do Curso de Interpretação

SEMINÁRIOS

4º ANO História do Espetáculo
(Estética)
(História da Arte)

Dramaturgia

Comunicação Visual

Cenografia

Iluminação

parte prática: 1º semestre: Assistência de Direção num espetáculo a ser montado na escola.

2º semestre: Direção de um espetáculo a ser montado na escola.

SEMINÁRIOS

5º ANO Estágio Obrigatório numa Companhia Profissional. Apresentação de Bibliografia e Relatórios a respeito do trabalho desenvolvido.

6º ANO Bolsa de Estudos para um estágio num centro teatral estrangeiro.

CURRÍCULO DO CURSO DE CENOTÉCNICA

- português
  desenho (de expressão e de observação)
  matemática e geometria descritiva
  (elementos de física aplicada)
  cenografia
  História do Teatro
  História do Espetáculo

- Português
  Cenografia
  Técnica de montagem: carpintaria, eletricidade, corte e costura, adereços e máscaras, sonoplastia.
  - Nêste ítem o aluno escolherá a cadeira de especialização.
  Lingua Estrangeira Moderna

-

  Português
  Cenografia
  História do Teatro Brasileiro
  Sonoplastia
  Iluminação

  Lingua Estrangeira Moderna

2.23 – Proposta de reestruturação 1968. Sem data e sem identificação de autoria, propõe a organização dos cursos de teatro sob a coordenação de uma Comissão Paritária.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

68.1.215.27.8

Abertura: 16/06/2011 10:43 (SVPRARQ-27) **CX:** 411-003
Interes.: ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
Doc Base: MEMORIAL
Assunto : Estrutura organizacional/administrativa
COOPERAÇÃO DA ECA NO MEMORIAL SOBRE A REESTRUTURAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Proposta de Restruturação

FLS. Nº 132
PROC. Nº 215/68
RUB. Cd

1-INTRODUÇÃO

1.1 - O Curso de Interpretação terá uma orientação prática, sem prejuízo da preparação cultural do ator, objetivando permitir aos alunos desenvolver sua capacidade criadora. Assim, as matérias serão ordenadas de modo a partir dos estudos, mais concentrados no 1º ano, e assumindo sempre que possível caráter prático nos anos sucessivos. Mesmo assim, as matérias teóricas, de formação cultural, terão sempre que possível uma exposição aplicada, com a participação dos alunos, evitando-se quando possível, aulas puramente teóricas, de pouca comunicação. O setor de montagens, a se desenvolver a partir do 2º ano, servirá de aplicação para as matérias teóricas. No 4º ano, o curso será essencialmente prático. Por outro lado, a criação de um forum de debates, como atividade extra-curricular, com a participação dos alunos desde o 1º ano, permitirá situar dentro da realidade cultural, teatral, a professôres e alunos, durante todo o curso.

1.2 - Na organização da Escola afirma-se como pincípio que tanto os professores como os alunos têm contribuições a oferecer para o desenvolvimento e aperfeiçoamento do curso. Assim, a criação de uma comissão paritária permitirá concretizar um esfôrço comum na obtenção do melhor resultado possível.

2-ORGANIZAÇÃO

2.1 - A Escola terá a organização prevista no organograma anexo, com um diretor e uma secretária. A comissão paritária estará ao nível do diretor. As matérias serão grupadas em dois Departamentos: Departamento Cultural e Departamento de Preparação do Ator. Haverá ainda um setor de montagens, para os trabalhos práticos e um Forum de Debates, êsse como atividade extra-curricular. Os serviços básicos, como Biblioteca (sob a dependencia da Secretaria), Guarda-Roupa e Material Cênico (sob a supervisão de um Produtor) estarão no Departamento de Teatro da Escola de Comunicações Culturais da Universidade, servindo a todos os cursos, inclusive ao de Interpretação.

2.2 -Das Atribuições :

2.2.1-O diretor e a secretária terão as atribuições previstas no Regimento.

2.2.2-A comissão paritária será composta de 8 membros, sendo 4 professôres, eleitos pelo corpo docente, e quatro alunos, representantes dos 4 anos do curso, eleitos pelas respectivas clas

FLS. N.º 133
PROC. Nº 215/68
RUB. 47

ses. Representantes tanto do corpo docente quanto do corpo discente terão suplentes.
Caberá a comissão paritária, além das outras atribuições previstas no Regimento, examinar e aprovar os currículos, os planos de trabalho dos alunos, a escolha das montagens, dos diretores de espetáculos, o plano de excursões, a escolha da banca examinadora.

3-DO CURSO

3.1 - Departamento Cultural: o Departamento Cultural se constituirá das seguintes matérias:

3.1.1 - História do Teatro Universal - a matéria será dada nos 4 anos do curso, sendo que nos 3 primeiros anos, em forma teórica-prática, com o estudo cronológico do desenvolvimento do teatro, incluindo História do espetáculo. movimentos estéticos, posição do ator, etc. e análise das principais obras de cada período. Para cada 2 horas de aula expositiva, deverá haver 1 hora de aula prática, de análise de peças. No 4º ano serão organizados seminários sôbre as grandes épocas do teatro universal. Os alunos deverão se inscrever obrigatòriamente em um seminário e poderão, facultativamente, se inscrever até em mais 2 seminários. Os seminários serão ilustrados com cenas, estudando-se estilos de interpretação. A subdivisão temática dos seminários permitirá a formação de equipes de estudos e o resultado dos trabalhos servirá de julgamento do professor para índice de aproveitamento dos alunos,

.1.2 - Estética e História da Arte em 2 anos; no 2º ano e no 3º ano. A parte de estética terá caráter informativo e introdutório e a História da Arte enfocará os movimentos estéticos, o contextos social do desenvolvimento da humanidade no campo artístico, a evolução das diferentes formas de expressão artística. O curso aproveitará as exposições, os movimentos, os temas em discussão no ambiente artístico nacional e internacional como forma aplicada de estudo.

3.1.3- História do Teatro Brasileiro: a matéria será desenvolvida nos 2º,3º e 4º anos, sendo que nos dois primeiros terá forma informativa do desenvolvimento do teatro brasileiro e no último estudará, com bases na encenação realizadas pelas companhías profissionais ou grupos amadores a situação atual do teatro brasileiro.

FLS. Nº 131
PROC. Nº 215/68
RUB. 4
1.T.S.

3.1.4 - Mitologia: será dada no 1º ano, relacionada com a História do Teatro Universal. O professor deverá, entretanto, realizar com os alunos dos demais cursos, estudos especiais referentes às peças montadas.

3.1.5 - Psicologia: a matéria se refere a psicologia aplicada ao .....-

ator e será dada nos 2º e 3º anos, devendo o professor prestar assistência às montagens do 4º ano. Haverá um serviço de assistência psicológica aos alu - nos.

3.1.6 - Português: aperfeiçoamento. Será dada nos 1º, 2º, 3º anos.

3.1.7.- Inglês ou Francês: os alunos poderão optar por uma ou outra língua. Serão dadas nos 2º, 3º e 4º anos e servirão para os alunos se familiarizarem com êsses idiomas.

3.1.8 - Seminários: além dos seminários de História do Teatro-Universal, serão realizados no 4º ano, seminários sôbre outros têmas de interêsse do teatro.

3.2. Departamento de Preparação do Ator, constituído das se - guintes matérias:

3.2.1-Métodos de Interpretação: a matéria será ministrada nos 1º e 2º anos, devendo abranger todos os métodos de interpretação, especialmente os métodos mais aplicados no teatro moderno. Além do estudo das teorias, haverá pesquisas e aplicação dos métodos. Nas montagens de cenas e peças do 2º, 3º e 4º anos deverão ser adotadas pelos diretores diferentes métodos de estudos, com assistência do professor da matéria.

3.2.2-Preparação vocal: a matéria será dada nos 1º, 2º e 3º anos, compreendendo: dicção, colocação da voz, prosódia e estilos. Essa matéria deverá ter uma assistência permanente de especialista em foneatria. O professor encarregado da preparação vocal prestará também assistência aos espetáculos do 4º ano.

3.2.3-Expressão Corporal: será dada nos 1º, 2º e 3º anos com assistência às montagens do 4º ano. Incluirá - técnica, ginástica ritmica e dança.

3.2.4- Esgrima: será dada no 1º ano, prestando o professor, assistência às montagens do 2º, 3º e 4º anos, quando necessário.

3.2.5-Mímica: será dada no 1º ano, por professor especializado, completanto com um espetáculo final de apresentação dos alunos.

3.2.6-Maquillage: será dada no 2º ano, prestando o professor assistência aos alunos, nos dias de ensáios gerais e espetáculos.

3.2.7- Matérias especializadas: no 4º ano será dado um - curso facultativo especializado de interpretação em cinema e televisão.

FEDERAL PROCURADORIA RUBRICA 135 21/5/69

FLS. Nº 136
PROC. Nº 215/68

3.3-MONTAGENS: As montagens devem obedecer a um critério semi-profissional de aprendizado e servirão para os exames práticos. Serão apresentadas o quanto possível para um público normal, em temporadas de 10 dias cada peça completa. Às montagens deverão seguir debates com professôres, críticos e profissionais de teatro, especialmente convidados.

3.3.1-Desenvolvimento e número de montagens:
No primeiro ano haverá apenas a apresentação do espetáculo de Mímica.
No segundo ano serão montadas cenas de peças: no 3º ano, peças em 1 ato e no 4º ano, peças completas de mais de um ato. O número de montagens será determinado pelo número de alunos, sendo indicado o número mínimo de 4 encenações durante o curso. Os alunos do 2º e 3º anos poderão completar o elenco necessário para as montagens do 4º ano. Tais espetáculos servirão de exame de interpretação para todos os alunos que nêles tomarem parte. Uma das peças montadas deverá ser um musical.

3.3.2 -Apresentação: as montagens deverão ser apresentadas, o quanto possível, para públicos diferentes e em excursões.
O programa de apresentações deverá ser aprovado pela Comissão Paritária.

3.3.3-Diretores: serão escolhidos pela Comissão Paritária, devendo um diretor não dirigir mais de uma vez em cada classe, de modo que os alunos possam ter diretores diferentes durante o curso.

3.3.4-Escolha de peças: a critério dos diretores convidados e com aprovação da comissão paritária.

3.3.5-Banca Examinadora: será constituída pelos professôres e eventualmente profissionais convidados, escolhida pela comissão paritária.

3.4. FORUM DE DEBATES : a criação de um forum de debates permanente, como atividade extra-curricular, visa atualizar os alunos no campo das manifestações culturais, especialmente no setor teatral. Serão realizadas conferências e debates com intelectuais e artistas convidados, especialmente leitura de peças em cartaz, debate sôbre os espetáculos em exibição, com o comparecimento de elementos participantes das encenações.

FLS. N.º 137
PROC. N.º 215/68
RUB. CA

3. 5- DO CURRICULUM ANUAL : as matérias ficam assim distribuidas: curso de interpretação- curricoulum anual.

1º ano - 1- História do Teatro Universal

2- Mitologia

3- Português

4- Métodos de Interpretação

5- Preparação vocal

6- Expressão Corporal

7- Esgrima

8- Mímica

2º ano - 1- História do Teatro Universal

2- Estética e História da Arte

3- História do Teatro Brasileiro

4- Psicologia

FLS. N.º 138
PROC. N.º 215/68
RUB.

5- Métodos de Interpretação
6- Preparação Vocal
7- Expressão Corporal
8- Maquillage
9- Português
10- Francês - Inglês
11- Montagens de cenas - esgrima (quando necessário)
- métodos de interpretação
- estilos

3º ano
1- História do Teatro Universal
2- História do Teatro Brasileiro
3- Psicologia
4- Expressão Corporal
5- Estética e História da Arte
6- Francês - Inglês
7- Português
8- Montagens: peças em 1 ato -esgrima (quando necessário)
-métodos de interpretação
-estilos
-mitologia, quando necessário

4º ano
1- História do Teatro Universal
2- História do Teatro Brasileiro
3- Português
4- Francês - Inglês
5- Seminários
6- Montagens: peças completas- métodos de interpretação
-estilos
- esgrima- quando necessário
- expressão corporal
- psicologia
- mitologia, quando necessário
- preparação vocal.
7- Materias especializadas: cinema e TV.

CURRÍCULO DO CURSO DE DRAMATURGIA

FLS. Nº 139
PROC. N. 215/68
RUB. CA/.

2º ano

Língua Estrangeira Moderna (a)
Língua Portuguesa
História do Teatro Universal
História do Teatro Brasileiro (ligado ao estudo da literatura)
História do Espetáculo (b)
Estética (c)
História da Arte
Sociologia
Análise de Textos
Dramaturgia (parte teórica)

PRÁTICA: Dramaturgia (d) -parte prática-laboratório de textos elaborados pelos alunos.
Interpretação -algumas aulas, a critério do professor

3º ano

Língua Estrangeira Moderna
Língua Portuguesa
História do Teatro Universal
História do Teatro Brasileiro (ligado ao estudo da literatura)
Estética
História da Arte
Sociologia
Análise de Textos
Dramaturgia (parte teórica)
PRÁTICA: Dramaturgia -parte prática: laboratório de textos elaborados pelos alunos
Interpretação-algumas aulas a critério do professor

4º ano

Língua Estrangeira Moderna
Língua Portuguesa
História do Teatro Universal
História do Teatro Brasileiro (ligado à literatura)
Estética
História da Arte
Sociologia

FLS. Nº 141
PROC. Nº 215/68
RUB. CY

História do Espetáculo
Análise de testos
Dramaturgia (aspectos teóricos)

PARTE PRÁTICA : Dramaturgia (parte prática-laboratório de textos elaborados pelos alúnos: discussão, leitura, montagem, revisão).
Interpretação: aulas a critério do Professor.

Notas

a)- Língua Estrangeira: ensino eminentemente prático; instrumento de estudo; possibilidade de leituras, apenas.

b)- História do Espetáculo: refere-se aos dife entes modos de encenação, estilo de montagem, representação, cenários, iluminação, etc. Nada tem portanto, com problemas de literatura teatral, gêneros, etc, estudados na História do Teatro.

c)- Estética: refere-se à Estética especìficamente teatral, diferente pois da Estética ensinada no 1º ano do Curso. Obs. É tal essa diversidade, que o Prof. Anatol Rosenfeld, afeito aos problemas de Estética, de um modo geral, pediu o prazo de um ano, para programar e iniciar um curso de Estética, na EAD de São Paulo.

d)- História da Arte: Arte em geral: artes plásticas, arquitetura etc.

e)- Dramaturgia: parte prática (o que os alunos mais querem)

CURRÍCULO DO CURSO DE CRÍTICA TEATRAL

FLS. Nº 14/
PROC. Nº 215/68
RUB. CA/

2º ano

Crítica (História da Crítica; conceito e função)
Língua Portuguesa
Língua Estrangeira Moderna
História do Teatro Universal
História do Teatro Brasilerro
História do Espetáculo
Estética
História da Arte
Sociologia
Análise de Textos
Dramaturgia
Prática : Seminários, jornalismo e ensaismo teatral

3º ano

Crítica (Introdução às Idéias Críticas; as idéias críticas no teatro)
Lingua Estrangeira Moderna
Língua Portuguesa
História do Teatro Universal
História do Teatro Brasileiro
História do Espetáculo
Análise de Textos
Dramaturgia (parte teórica)
História da Arte
Estética
Sociologia
Produção e Administração
Prática : Seminários, jornalismo, ensaismo; frequência à determinadas aulas de Interpretação e Cenografia.

4º ano

Crítica
História da Arte
História do Teatro
História do Teatro Brasileiro
Estética
Sociologia
Dramaturgia (parte teórica)

Parte Prática : Seminários, jornalismo, ensaismo, frequência a determinadas aulas do Curso de Interpretação e Cenografia, a critério do professor.

obs.: os cursos dêsse ano poderão ser elaborados a partir da escolha de três espetáculos, de tendências diversas, em cartaz - em teatros profissionais.

FLS. N.º 142
PROC. N.º 215/68
RUB. CA

CURRÍCULO DO CURSO DE CENOGRAFIA

2º ano

Estética
História da Arte
História do Teatro Universal
História do Teatro Brasileiro
História do Espetáculo
Comunicação Visual
Geometria
Língua Estrangeira Moderna
Língua Portuguesa

3º ano

Estética
História da Arte
História do Espetáculo
História do Teatro Brasileiro
História do Teatro Universal
Elementos de Física Aplicada
Iluminação
Técnicas de Montagem
Língua Estrangeira Moderna
Língua Portuguesa
Cenografia I

4º ano

Estética
História da Arte
História do Teatro Universal
História do Espetáculo
Iluminação
Técnica de Montagem
Língua Estrangeira Moderna
Língua Portuguesa
Cenografia II

FLS. Nº 143
PROC. Nº 215/68
RUB.
10

obs.: Estágio de Projeto e Produção em espetáculos do Departamento de Teatro.

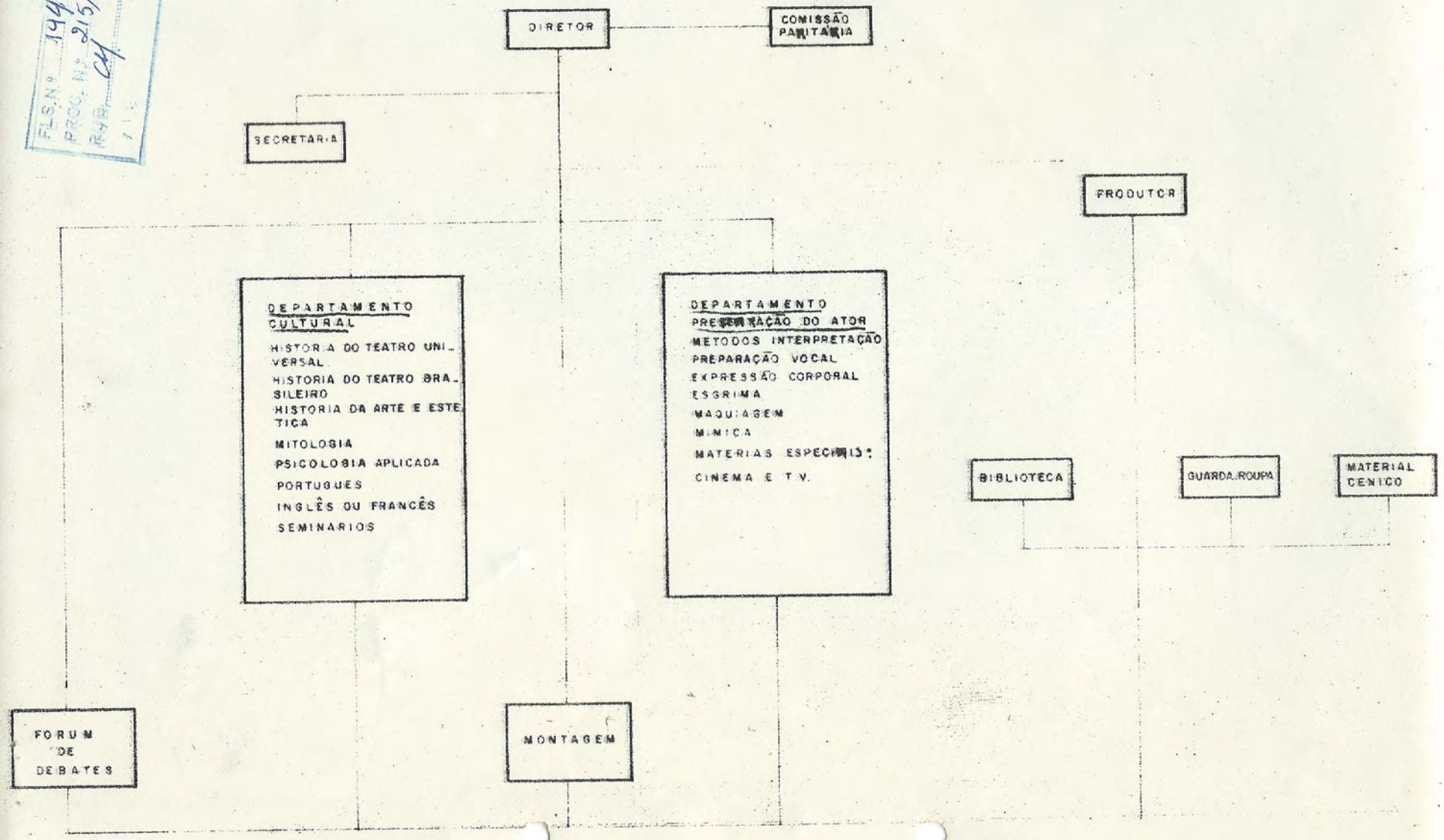
obs.2: É imprescindível a diferença dos cursos de Dramaturgia, Crítica Teatral e Cenografia, que levam a carreiras profissionais diversas umas das outras. Exemplo: um cenógrafo não precisa de modo algum ter aulas de Crítica Teatral, assim como um dramaturgo não precisa conhecer geometria, física aplicada, etc., matérias necessárias aos cenógrafos.

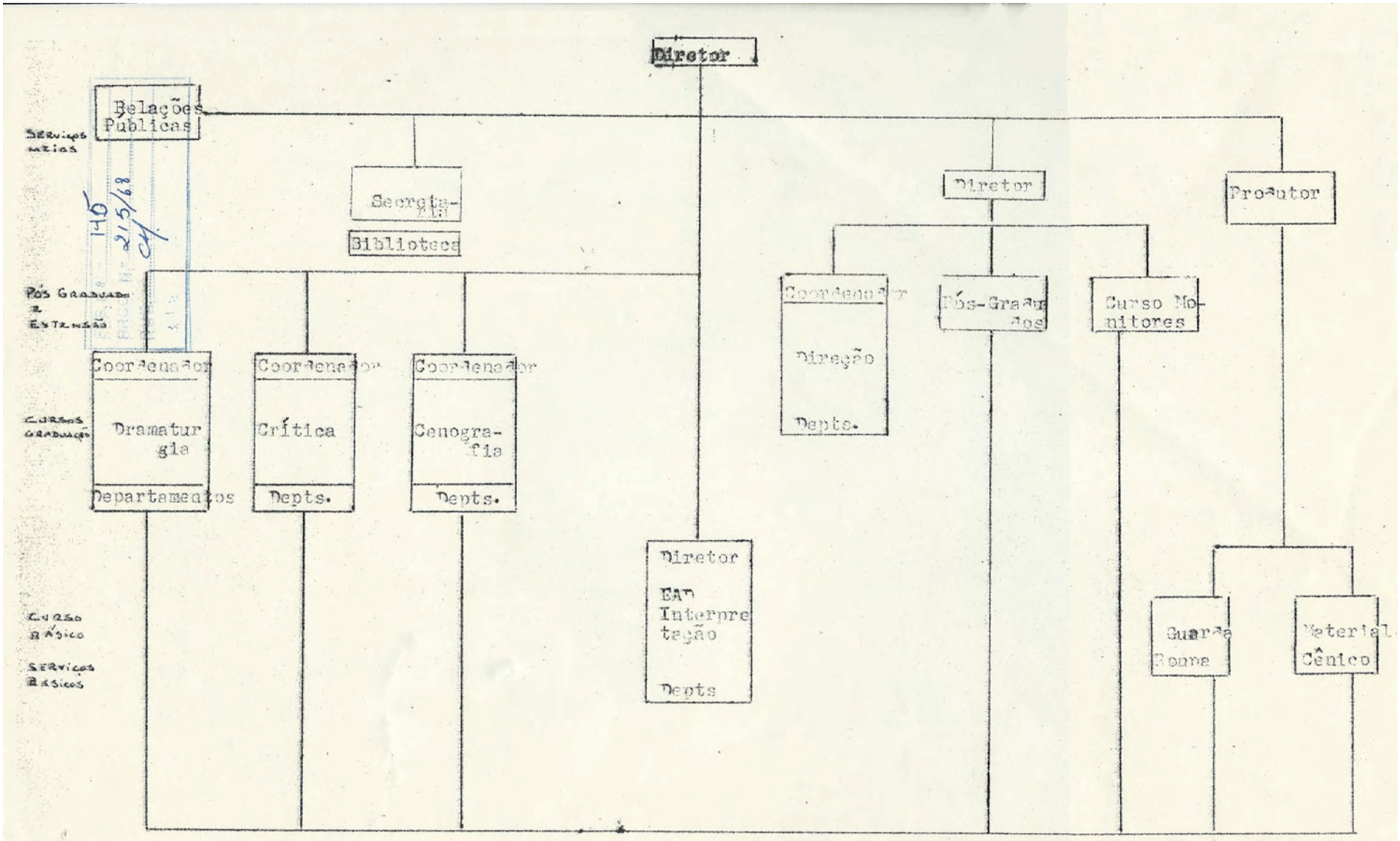
FLS. Nº 144
PROC. Nº 215/68
RUB. CY

ESCOLA DE ARTE DRAMATICA

INSTITUTO ANEXO – CURSO DE INTERPRETAÇÃO

ORGANOGRAMA

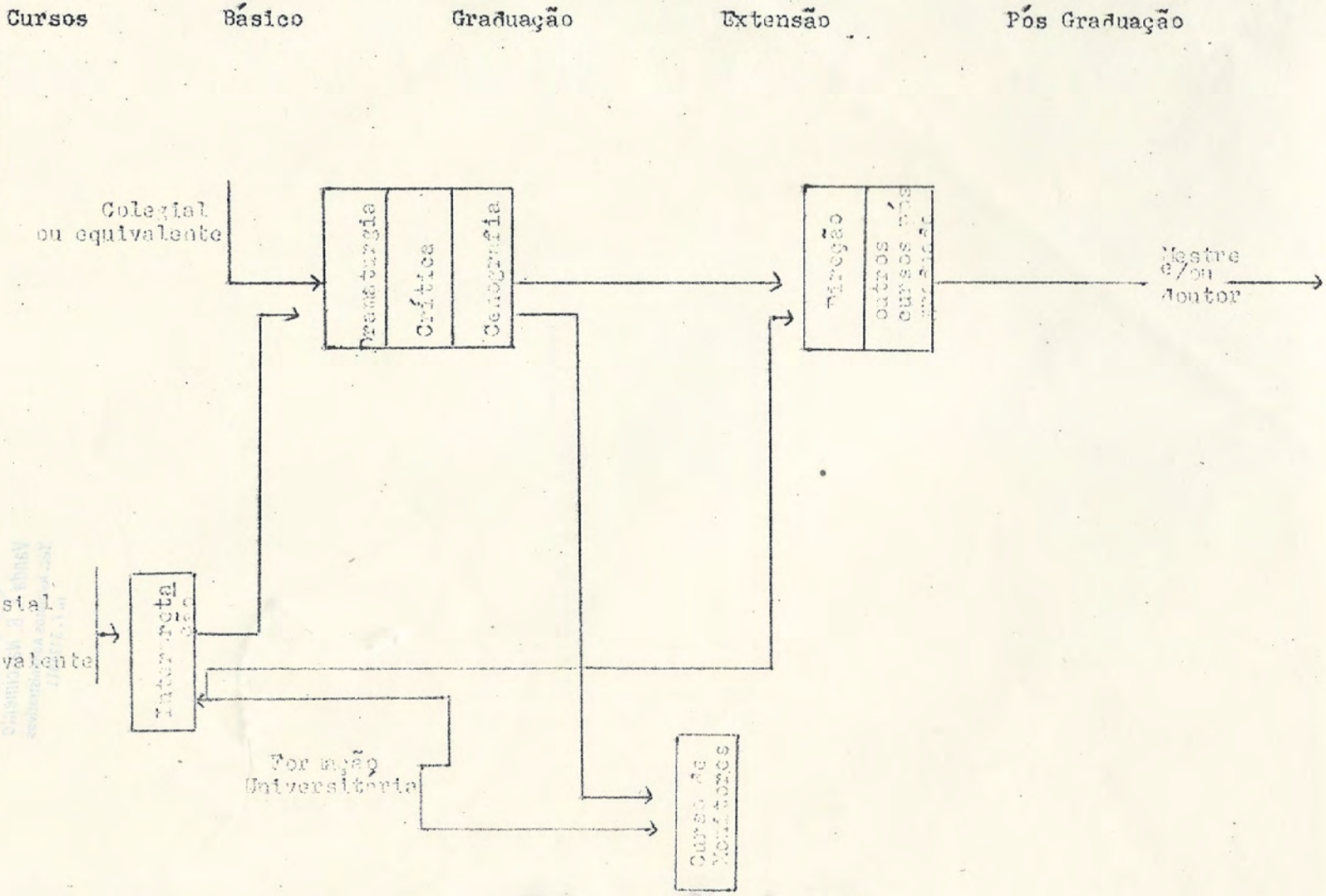




(Centro de Arte Dramática)
Departamento de Teatro da Escola de Comunicações Culturais
Organograma

Departamento de Teatro - Escola de Comunicações Culturais
(Centro de Arte Dramatica)

Integração dos Cursos



FLS. N.º 146
PROCESSO 215/68
RUB.
CONTROLADORIA E ORÇAMENTO

2.24 – Processo ECC 77/69, de 08/04/1969: Comissão Especial para estudar o anteprojeto para introdução do Curso de Licenciatura em Teatro Aplicado à Educação na ECC. Depto. de Teatro:

- - Capa do Processo;
- - Portaria interna número 8/69, do diretor da ECC, Antonio Guimarães Ferri, designando a Comissão.
- - Ofício DT 47/69, do presidente da comissão, Clovis Garcia, para o diretor da ECC, apresentando o resultado do trabalho da comissão.
- - Ofício DT 04/70 de Clovis Garcia para o diretor da ECC solicitando matrícula em caráter condicional nas matérias pedagógicas necessárias à licenciatura em Arte Dramática para os alunos do 3° e 4° anos.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

8

8

PROC. N.º 77/69

INTERESSADO: ESCOLA DE COMUNICAÇÕES CULTURAIS

DATA 8.4.69

CLASSIFICAÇÃO ALFABÉTICA

DISCRIMINAÇÃO: Comissão Especial para estudar o Ante-projeto para Introdução do Curso de Licenciatura em Teatro Aplicado à Educação na ECC.

REFERÊNCIA: protocolo 431

PROC. N.º 77/69

MOD. 01-06-04

ARQUIVO

DATA

N.º DE ARQUIVO

CAIXA N.º

Cidade Universitária
Armando de Salles Oliveira
São Paulo - Brasil

PORTARIA INTERNA Nº 8/69

ANTONIO GUIMARÃES FERRI, DIRETOR DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES CULTURAIS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, usando de suas atribuições, d e s i g n a os senhores professôres CLOVIS GARCIA, JOEL MARTINS, AMÉLIA AMERICANO DOMINGUES DE CASTRO, MARIA ALICE VERGUEIRO e o senhor aluno JOSÉ POSSI NETO para se constituirem, sob a presidência do primeiro, em Comissão Especial a fim de estudar o Ante-Projeto para introdução do Curso de Licenciatura em Teatro Aplicado à Educação na Escola de Comunicações Culturais.

Escola de Comunicações Culturais, aos 2 de junho de 1 969.

ANTONIO GUIMARÃES FERRI
Diretor

Caixa Postal, 8191 - Edifício da Reitoria - 2.o Andar - Telefone 282-3411 - Ramal 87
Jornalismo - Rádio e Televisão - Cinema - Teatro - Biblioteconomia e Documentação - Relações Públicas

Mod. 52

Cidade Universitária
Armando de Salles Oliveira
São Paulo - Brasil

Of. DT/47/69

São Paulo, 10 de outubro de 1969

Senhor Diretor

Temos a honra, como presidente da Comissão Especial designada pela Portaria nº 8/69 para elaborar o ante-projeto para introdução do Curso de Licenciatura em Teatro Aplicado à Educação na Escola de Comunicações Culturais, de apresentar o resultado do trabalho realizado.

A Comissão procurou atender às exigencias legais, examinando as normas em vigor, às necessidades do curso tendo em vista seus objetivos, o seu entrosamento com os demais cursos do Departamento de Teatro e as possibilidades de horario escolar. Apresentamos, assim, uma Justificativa do Curso, o curriculo, a distribuição das disciplinas pelos quatro anos, uma sugestão de horario semanal e a explicação suscinta do conteudo e objetivos das disciplinas. Importante destacar é a sugestaã de que o curso seja denominado de Licenciatura em Arte Dramatica afim de se enquadrar na sistematica da legislação vigente.

Bem Outro motivo, subscrevemo-nos

atenciosamente

Clovis Garcia - presidente da Comissão

Exmo. Sr.

Professor Antonio Guimarães Ferri

DD. Diretor da Escola de Comunicações Culturais

Caixa Postal, 8191 - Edifício da Reitoria - 2.o Andar - Telefone 282-3411 - Ramal 87
Jornalismo - Rádio e Televisão - Cinema - Teatro - Biblioteconomia e Documentação - Relações Públicas

Mod. 52

Cidade Universitária
Armando de Salles Oliveira
São Paulo - Brasil

JUSTIFICATIVA

A Comissão designada pela portaria nº 8/69, do Senhor Diretor da Escola de Comunicações Culturais para elaborar o Ante-Projeto para introdução do Curso de Licenciatura em Teatro Aplicado à Educação nessa Escola da Universidade de São Paulo,

Considerando:

1 - que a Arte Dramática foi incluida como uma das disciplinas optativas do Ciclo Ginasial dos cursos de gráu médio no Estado (Item V do Art. 3º da Resolução CEE nº 7/63);

2 - que a Arte Dramática é uma das disciplinas optativas no currículo da terceira e quarta séries dos estabelecimentos de Ensino Normal e a Educação Artística, na qual se inclui a Arte Dramática, é Prática Educativa do Ensino Normal (arts. 16 e 17 da Resolução CEE nº 36/68);

3 - que a terceira série do ciclo colegial dos cursos de gráu médio abrange, como uma das áreas de estudo, as Artes, que compreendem a Arte Dramática, e que nas Práticas Educativas das duas primeiras séries do ciclo colegial está prevista a Educação Artística (arts. 8º e 10 da Resolução CEE nº 36/68);

4 - que não existe, no momento nenhum curso que forme professor de Arte Dramática para atender a demanda de docentes como decorrência do citado nos itens anteriores, e que a Escola de Comunicações Culturais possui o Departamento de Teatro, onde esse curso específico poderia ser ministrado;

5 - que a Lei Federal nº 4.641, de 27 de maio de 1965, definiu no seu art. 1º a categoria de Professor de Arte Dramática entre as categorias profissionais que exigem diplomas registrados no Ministério da Educação e Cultura para seu exercício (art. 12);

Caixa Postal, 8191 - Edifício da Reitoria - 2.o Andar - Telefone 282-3411 - Ramal 87
Jornalismo - Rádio e Televisão - Cinema - Teatro - Biblioteconomia e Documentação - Relações Públicas

Mod. 52

Cidade Universitária
Armando de Salles Oliveira
São Paulo - Brasil

6 - que o art. 2º da citada Lei nº 4.641/65 determinou que o Professor de Arte Dramática seja formado em curso de nível superior, com duração e currículo mínimo fixados pelo Consêlho Federal da Educação;

7 - que o Consêlho Federal da Educação aprovou em 15 de junho de 1965, o Parecer nº 608/65, fixando a duração e currículo mínimo para o curso de Professorado de Arte Dramática;

8 - que a Lei de Diretrizes e Bases, em seu art. 59 determinou que a formação de professores para o ensino médio, seja feita nas Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras, mas que a de professores de disciplinas específicas de ensino médio técnico, como é a Arte Dramática, seja feita em cursos especiais de educação técnica, como é o caso do curso de Teatro da Escola de Comunicações Culturais;

9 - finalmente, a importância da Arte Dramática, como disciplina optativa ou Prática Educativa no Ensino Médio, no sentido de oferecer oportunidades pedagógicas excelentes, através de suas técnicas específicas para:

a) expressão da personalidade do jovem educando (escrita, oral e corporal);

b) formação social do adolescente à medida que, sendo o Teatro um vivo exemplo de trabalho de equipe, serve de instrumento para comunicar-se adequadamente com o outro, o grupo e a sociedade em geral;

c) desenvolver a sensibilidade artística e a criatividade do jovem;

d) a educação do lazer - levando o adolescente a fazer Teatro ou participar como público consciente;

Cidade Universitária
Armando de Salles Oliveira
São Paulo - Brasil

e) desenvolver o espírito crítico do jovem, bem como a auto-crítica e auto-disciplina;

f) informar o educando sôbre a História do Teatro e Literatura Dramática, em coordenação com a História da Civilização, Literatura e Línguas;

g) integrar o conhecimento ministrado em outras disciplinas pelo fato do Teatro possuir elementos de diversas disciplinas como Literatura, Filosofia, História, Música, Artes Plásticas, Artes Industriais, Sociologia, Comunicações Sociais, etc;

h) agir profilàticamente em possíveis desajustamentos de personalidade dos jovens, oferecendo-lhes meios de desenvolver a sua auto-confiança, de situar a fantasia na realidade e o pensamento na palavra (em coordenação com a Psicologia e Orientação Educacional);

i) informar o educando sôbre as diversas profissões no campo do Teatro: ator, diretor, cenógrafo, contra-regra, diretor de cena, assistente de direção, iluminador, sonoplasta, figurinista, etc.

Propõe:

1 - que o curso a ser introduzido na Escola de Comunicações Culturais seja denominado Licenciatura em Arte Dramática afim de atender à sistemática da legislação e permitir o registro dos diplomas no Ministério da Educação e Cultura, uma vez que se trata da denominação utilizada pela Lei Federal nº 4.641/65, pelo Parecer nº 608/65 do Consêlho Federal da Educação, pelas Resoluções nº 36/68 e 7/63 do Consêlho Estadual da Educação;

Cidade Universitária
Armando de Salles Oliveira
São Paulo - Brasil

2 - que o curso a ser instalado na Escola de Comunicações Culturais atenda ao currículo apresentado em anexo, elaborado pela Comissão obedecendo às normas legais e à organização de Cursos dessa Escola;

3 - que seja permitido aos alunos do atual 3º ano do Curso de Dramaturgia e Crítica, pelo regime de adaptação, optarem pelo Curso de Professor de Arte Dramática;

4 - que o Curso de Professor de Arte Dramática seja instalado a partir do próximo ano.

Desincumbindo-se, assim, da honrosa missão que lhe foi atribuida, a Comissão espera ter, na medida da sua capacidade, correspondido à confiança que lhe foi depositada.

São Paulo, 18 de outubro de 1969

Prof. Clóvis Garcia - Presidente

Profa. Amélia Americano Domingues de Castro

Profa. Maria Alice Vergueiro

Prof. Joel Martins

Aluno José Possi Neto

Cidade Universitária
Armando de Salles Oliveira
São Paulo - Brasil

Of. DT/04/70

São Paulo, 27 de fevereiro de 1970

Senhor Diretor

Temos a honra de solicitar a V. Excia., se digne tomar a providencias necessarias para a matricula dos alunos do Curso de Dramaturgia e Critica, em carater condicional, nas materias pedagogicas necessarias à licenciatura em Arte Dramatica, porposta pela Comissão designada por V. Excia., a exemplo do que foi feito com os alunos do 3º ano em 1969. São os seguintes alunos e disciplinas:

1 - Disciplinas : Psicologia da Educação - Psicologia da Adolescencia (1 semestre)

Psicologia da Aprendizagem (1 semestre)

Alunos do 3º ano: Olivia A. Ferreira
Claudia Arias Badra
Sonia Regina Grossi
Amalia Zeitel
Heloisa M. Sales
Maria do Carmo Salles Barbosa Lima
Thereza Martins Pinheiro
Sonia Samaja
Leonor Gonçalves Simões
Maria Lucia F. Levy
Regina Irene M. Bilotta

Oficiar ao Prof. Eurípedes solicitando matricular nas disciplinas mencionadas ~~provot~~ provisoria até o estabelecimento do curriculum p/ prof. Arte Dramat.

Disciplinas : Didatica - anual
Elementos de Administração Escolar - semestral
Introdução à Orientação Educacional e Dinamica de Grupo - anual

Cidade Universitária
Armando de Salles Oliveira
São Paulo - Brasil

Of. DT/04/70 - fls. 2

Alunos do 4º ano : Armando Sergio da Silva
Ingrid Dormien
José Possi Neto
Marina de Simone Piccoli
Miriam Garcia Mendes

Sem outro motivo, subscrevemo-nos

atenciosamente

Clovis Garcia - respondendo pelo DT

Exmo. Sr.
Professor Antonio Guimarães Ferri
DD. Diretor da Escola de Comunicações E Artes

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES CULTURAIS
PROTOCOLO
N.º 18123-70
P

Caixa Postal, 8191 - Edifício da Reitoria - 2.o Andar - Telefone 282-3411 - Ramal 87
Jornalismo - Rádio e Televisão - Cinema - Teatro - Biblioteconomia e Documentação - Relações Públicas

Mod. 52

2.25 - Processo ECC 172/69, de 16/06/1969, sobre designação de comissão para elaborar um anteprojeto de estrutura curricular específica para o Curso de Teatro:

- Capa do processo;
- Ofício DT 23/69, de 01 de julho de 1969, do Prof. Clovis Garcia para o diretor da ECC, comunicando sobre eleição dos representantes de professores e alunos para integrar a comissão;
- Ofício DT 31/69, de 03 de setembro de 1969, da comissão para o diretor da ECC, apresentando o resultado do seu trabalho;
- Ofício DT53/69, de 14/11/1969, assinado por Clovis Garcia encaminhando para a Secretaria da Escola de Comunicações Culturais o anteprojeto da estrutura curricular para 1970.

Obs.: O professor Iancheli Ghinsburg, que integra a comissão é Jacó Guinsburg, que tem seu nome registrado errado pela imigração quando chega ao Brasil, em 1924, com cerca de 3 anos de idade. Algum tempo depois de seu ingresso como professor ne Universidade oficializou em seus documentos seu nome correto que é Jacó Guinsburg.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES CULTURAIS

8

PROC. N.o 172/69

INTERESSADO: DEPARTAMENTO DE TEATRO

DATA 16.6.69

CLASSIFICAÇÃO ALFABÉTICA

DISCRIMINAÇÃO: Sôbre designação de Comissão para elaborar um anteprojeto de estrutura curricular específica para o Curso de Teatro.

REFERÊNCIA: Of. ECC nº 762/69 (Prot.684)

PROC. N.o 172/69

ARQUIVO

DATA

N.o DE ARQUIVO

CAIXA N.o

Cidade Universitária
Armando de Salles Oliveira
São Paulo - Brasil

São Paulo, 1 de julho de 1969

Of. DT/23/69

Senhor Diretor

Em cumprimento ao Of. 762/69, de 12 de junho p.p., temos a honra de informar a V. Excia., que em reunião deste Departamento, de 28 de junho, foram eleitos os professores Miroel Silveira, Ianchelli Ghinzberg e Clovis Garcia, para serem indicados como membros da comissão que deverá estudar e propor um ante-projeto de estrutura curricular especifica para o curso de teatro. Da mesma maneira, foram eleitos respectivamente como representantes do 2º e 3º anos, os alunos Amalia Zeitel e José Possi Neto, em eleições realizadas nas classes.

Sem outro motivo, subscrevemo-nos

atenciosamente

Clovis Garcia

respondendo pela direção do DT

ciente.
Ferri
2/7/69

Exmo. Sr.

Prof. Antonio Guimarães Ferri

DD. Diretor da Escola de Comunicações Culturais

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES CULTURAIS
PROTOCOLO
N.º 740 DO 2.7.69
DT 172/69

Caixa Postal 8191 - Edifício da Reitoria - 2.º Andar - Telefones 282-3411/282-5411 - Ramal 87
Jornalismo - Rádio e Televisão - Cinema - Teatro - Biblioteconomia - Documentação - Relações Públicas

Cidade Universitária
Armando de Salles Oliveira
São Paulo - Brasil

São Paulo, 3 de setembro de 1969

Of. DT/31/69

Senhor Diretor

A Comissão designada por V. Excia. pela Portaria nº 13, de 8 de julho de 1969, para elaborar o Ante-Projeto de Estrutura Curricular do Curso de Teatro da Escola de Comunicações Culturais, tem a honra de apresentar o resultado do seu trabalho, esclarecendo a orientação adotada na elaboração do ante-projeto:

1 - A Comissão considerou em primeiro lugar a legislação existente, que foi examinada cuidadosamente. Assim, pela Lei Federal nº 4.641, de 27 de maio de 1965, foram definidas as categorias profissionais de Teatro e os respectivos cursos:

a) Diretor de Teatro, Cenógrafo e Professor de Arte Dramática - formados em cursos de nível superior, com duração e currículo mínimo fixados pelo Conselho Federal de Educação (arts. 1º e 2º da citada Lei)

b) Ator, Contra-regra, Cenotécnico e Sonoplasta - formados em cursos técnicos de nível médio (arts. 1º e 3º da citada Lei)

2 - Assim, caberia a organização, na Escola de Comunicações Culturais da USP, como escola de nível superior, dos Cursos de Diretor de Teatro, Cenógrafo e Professor de Arte Dramática. Além disso, os cursos de Dramaturgia e Crítica, atualmente em funcionamento, deveriam ser mantidos, ainda que não correspondam a categorias profissionais, pala importância no desenvolvimento cul

tural do Teatro, dentro dos objetivos de uma Universidade. Entretanto, deverão ser fundidos num único curso, pela identidade das matérias que devem ser estudadas, fazendo-se a especialização apenas nos trabalhos práticos, o que será assunto de programação.

3 - O curso de Diretor, pela sua globalidade e profundidade, é proposto para pós-graduação, como, aliás, é feito nas Universidades dos outros países. Assim, o currículo seria estudado posteriormente, já que a sua instalação sòmente se daria depois de formada a primeira turma do Departamento de Teatro. Quanto ao curso de Professor de Arte Dramática, é objeto de estudo de outra Comissão, designada pela Portaria Interna nº 8/69. Assim, a Comissão se ateve à formulação dos currículos dos cursos de Cenógrafo e Drmaturgia e Crítica, examinando, porém o currículo do curso de Professor de Arte Dramática, já bàsicamente estudado pela respectiva Comissão, afim de manter a integração necessária.

4 - A Comissão considerou, também, a proposta da Comissão de Ensino para o currículo da Escola de Comunicações Culturais, com as áreas de Cultura Geral, Fenomenológica e de Especialização Profissional. Assim, para os 1º e 2º anos, foram reservadas as aulas para as disciplinas gerais e introdutórias de Comunicação, com destaque para as matérias exigidas pelo curriculo Profissional, como História da Arte e Filosofia da Arte (Estética).

5 - O currículo fixado pelo Conselho Federal de Educação para o curso de Cenógrafo, pelo Parecer nº 608/65, foi atendido, inclusive quanto aos limites mínimos de duração e horas-aula. Quanto ao currículo de Dramaturgia e Crítica, não há normas estabelecidas, o que permitiu uma liberdade maior na sua elaboração. Procurou, a Comissão, integrar as disciplinas afins, mantendo a

Cidade Universitária
Armando de Salles Oliveira
São Paulo - Brasil

terminologia do citado parecer, e, o quanto possível, estabelecer a necessária correlação entre os diferentes cursos do Departamento de Teatro. Do mesmo modo, até o 2º ano, o currículo proposto é comum aos diversos cursos de Teatro, começando as disciplinas específicas a serem estudadas a partir do 3º ano.

6 - A orientação geral foi de que os currículos devem partir do teórico e geral para o prático. Assim, a começar do 3º ano é dada ênfase cada vez maior aos trabalhos práticos, que no 4º ano chegam a ocupar a metade das atividades escolares.

Com esses esclarecimentos e justificativas, a Comissão espera ter se desincumbido o melhor possível, dentro das suas possibilidades, da tarefa que lhe foi atribuida, apresentando a proposta de currículo para os cursos de Dramaturgia e Crítica e de Cenógrafo, do Departamento de Teatro da Escola de Comunicações Culturais, à alta apreciação de V. Excia.

Agradecendo a distinção que lhe foi conferida, espera a Comissão ter correspondido à confiança nela depositada e aproveita a oportunidade para apresentar os seus protestos de elevado apreço e distinta consideração.

A Comissão

Prof. Clóvis Garcia - presidente

Prof. Ianchelli Ghinzberg

Prof. Miroel Silveira

Aluno José Possi Neto

Aluna Amélia Zeitel

Exmo. Sr.
Professor Antonio Guimarães Ferri
DD. Diretor da Escola de Comunicações Culturais

Cidade Universitária
Armando de Salles Oliveira
São Paulo - Brasil

São Paulo, 14 de novembro de 1969

Of. DT/53/69

Senhora Secretaria

Em atenção ao Of. CIRC, 1572/69, de 23 de outubro de 1969, encaminhando o ante-projeto de Estrutura Curricular para 1970, do Curso de Dramaturgia e Critica deste Departamento, temos a informar que em reunião de 13 do corrente, o ante-projeto foi estudado pelos Professores e Representantes de Alunos, nada tendo sido objetado uma vez que está de acordo com a proposta feita pelo D.T.

Entretanto, o Sr. Diretor do Departamento de Jornalismo sugeriu a retificação do nome da Disciplina Introdução ao Jornal para Introdução ao Jornalismo, como, aliás, havia constado da nossa proposta. O Prof. Marques sugeriu, tambem, a separação da disciplina Introdução ao Jornalismo, Radio e TV, prevista para um ano, em Introdução ao Jornalismo, semestral, e Introdução ao Radio e TV, semestral. Solicitou, ainda, o aumento para duas aulas semanais, de Introdução ao Jornalismo, o que poderá ser feito com o cancelmento de uma aula pratica de Critica Teatral, no semestre. Quanto à Introdução ao Radio e TV, permanecerá com uma aula semanal, no outro semestre, restabelecendo-se a aula pratica de Critica Teatral.

Com essas sugestões, que o Departamento aprova, do Sr. Diretor do Departamento de Jornalismo, subscrevemo-nos

atenciosamente

Sra. Secretária da
Escola de Comunicações Culturais

Clovis Garcia - respondendo pelo D.T.

Caixa Postal, 8191 - Edifício da Reitoria - 2.o Andar - Telefone 282-3411 - Ramal 87
Jornalismo - Rádio e Televisão - Cinema - Teatro - Biblioteconomia e Documentação - Relações Públicas

Mod. 52

2.26 - 3 atas manuscritas de reuniões do Depto. De Teatro, em 1969, encontradas no acervo Clovis Garcia no LIMCAC:

Reunião 01/69: 30/10/1969
Reunião 02/69: 13/11/1969
Reunião 03/69: 27/11/1969.

- Reunião 01/69

Data: 30/10/1969
Presentes à reunião: Clovis Garcia, Miroel Silveira, Jacó Guinsburg, Renata Pallottini, Alberto Guzik.

Alunos: Armando Sérgio, Ingrid Dormien, Marina de Simone Picolli, Amália Zeitel (1° ano).

Pauta: a) Pedido de Comissionamento de M. Alice Vergueiro;

b) Currículo e Horário – contratação de novos professores;

c) Comissão de Sindicância sobre fatos ocorridos na Colômbia;

d) Aula inaugural para 1970.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES CULTURAIS

Cidade Universitária
Armando de Salles Oliveira
São Paulo - Brasil

Reunião de Departamento.
Dia 30/10/1969

Estavam presentes Cleusa Garcia, Maria Silveira, Jacó Guinsburg, Renata Pallottini, Alberto Guzik e os alunos Sônia Zebel, Armando de Oliveira, Ingrid Dormien e Marina Piccoli.

3 pontos :-

a) pedido de contratamento de M. A. Vasqueiro.
b) currículo e horário. Entrada de novos professores.
c) comissão de sindicância.
d) aula inaugural.

a próxima reunião fica marcada para o dia 13/11 às 17 hs.

2) A prof. Maria Alice Vasqueiro pediu um contratamento no Dpto de teatro. Foi lido o currículo da Professora. A proposta foi aceita por unanimidade.

3) Currículo. Foi entregue pela Secretária da Escola o Currículo para o curso de Dramaturgia e Crítica. Não foram encaminhados os currículos para Cenografia e Professorado. O currículo entregue pela Secretária não apresenta modificações fundamentais em relação a proposta que foi enviada pelo departamento à Secretaria. Trata-se da contratação de Professores. Renatta Pallottini fez uma sugestão quanto a dois lecturers, um contratado e um voluntário. O assunto ficou a ser discutido na próxima reunião. A única modificação proposta ao currículo seria uma mudança do nome da matéria "Introdução ao Jornal, Rádio e T.V." A proposta de mudança do nome é "Introdução ao Jornalismo, Rádio e T.V.". O currículo foi aprovado sem mais retificações.

(c) Comissão de Sindicância em relação aos fatos ocorridos na Colômbia. Um dos problemas é a chegada das roupas, que deveriam ter sido despachadas da Colombia, e não chegaram. Outro problema é um telegrama despachado pela Embaixada Brasileira na Colombia, queixando-se da atitude da delegação

Caixa Postal, 8191 - Edifício da Reitoria - 2.o Andar - Telefone 282-3411 - Ramal 87
Jornalismo - Rádio e Televisão - Cinema - Teatro - Biblioteconomia e Documentação - Relações Públicas

Mod. 52

- Reunião 2/69

Data: 13/11/1969
Presentes: não há relação. Pelo relato é possível saber que estão presentes os professores: Clovis Garcia e Jacó Guinsburg.

No texto não são citados nomes de alunos. É apresentada uma proposta dos alunos do 2° ano (ingressaram em 1968), mas não é possível saber se há algum deles presente.

Pauta: 1- Currículum
a) Proposta do Professor José Marques (do curso de Jornalismo);
b) Proposta dos alunos do 2° ano;
c) Solicitação do Depto. De Jornalismo para matéria Teatro Brasileiro;
d) Proposta de mudança de disciplinas para a turma do 4° ano (em 1970).
2- Contrato de Professores e Instrutores – sugestões de nomes;
3- Horário Escolar (solicitação de alunos do 3° ano para extensão das aulas até 30 de novembro);
5- Projeto de Celso Kelly;
6- Pedido de informações sobre bolsas.

Reunião do Departamento de Teatro

13-11-69

(A)

(1)- Curriculum — 4º ano

Proposta pelo Prof. Marques - dividir a matéria "Introd. ao Jornalismo e Radio e TV" em duas matérias: "Introd. ao Jornalismo" e "Introd. ao Radio e TV" com duas aulas semanais. Propõe o prof Clovis Garcia que se aceite êsse pedido, contando-se 1 aula prática de Crítica. Propõe o prof. Jacó que, no 1º Semestre, haja 2 aulas de jornalismo p/ semana e no 2º Semestre 1 aula semanal. Posta em votação, foi aprovada unânimemente esta última proposta.

(B) - Proposta dos alunos do 2º ano: que fôsse incluido no curriculum do 3º ano a matéria "Literatura hispano-americana", a cargo do prof. Eduardo Peñuela. O prof. Clovis contrapôs a inconveniência de alterar o curriculum a esta altura, e que esta matéria poderia ser dada em conferências, ou que, a matéria "Semiologia" do 3º ano fôsse dada por êsse professor. Propôs-se finalmente que esta matéria passasse a chamar como acima. O assunto ficou para ser discutida pelo prof. Clovis com os interessados.

(C) - O Depart. de Jornalismo pede 1 matéria "História do T. Brasileiro" (semestral). Assunto aprovado.

(D) - O prof. C. Garcia propõe que o 4º ano próximo não tenha "História do Espetáculo" e sim "Cenografia e Elementos de Direção"

(2) - Contrato de profs. Sugestões apresentadas:

ESTÉTICA - José Neistein (?)

LEGISLAÇÃO - Sábato Magaldi

ELEM. DE DIREÇÃO - M. VANNEAU
Ziembinsky
J. Siqueira

CENOGRAFIA - Flavio Imperio
Cyro Del Nero
Wladimir P. Cardoso

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES CULTURAIS

Cidade Universitária
Armando de Salles Oliveira
São Paulo - Brasil

INSTRUTORES - Alberto Guzik
Lauro Cesar Muniz

DICÇÃO - Maria José Carvalho

EXPRESSÃO CORPORAL — Marika Gidali
Yolanda Amadei
Marilena Ansaldi
Jura Otelo

TECNICAS DE MONTAGEM - Arquimedes Ribeiro
Carlos Giachieri

ARTES VISUAIS - Aldo Calvo
ARQUIT. TEATRAL

(3) - Horário escolar e exames — Os alunos do 3º ano pedem que as aulas se estendam até dia 30 de novembro. Aprovado.

(4) - Projeto Celso Kelly - pedido de informação a respeito, vindo dos alunos do 2º ano. Prof. Clovis Garcia informou a respeito.

(5) - Pedido de informações a respeito do regime de bolsas. Nada houve a esclarecer até o momento.

Caixa Postal, 8191 - Edifício da Reitoria - 2.o Andar - Telefone 282-3411 - Ramal 87
Jornalismo - Rádio e Televisão - Cinema - Teatro - Biblioteconomia e Documentação - Relações Públicas

Mod. 52

- Reunião 3/69

Data: 27/11/69
Presentes: Não há relação. Pelo relato é possível identificar a presença dos professores: Clovis Garcia, Miroel Silveira, Alberto Guzik, Renata Pallottini.

Alunos: Miriam Garcia Mendes, Armando Sérgio, José Possi e Ingrid Dormien (3° ano).

Pauta:

- Pauta de Professor Norte Americano;
- Contrato de Professores;
- Bolha;
- Aula Inaugural (1/ 1970).

Reunião do Dpto de Teatro

Dia 27/11/68

Ordem do Dia
1. Professor Norte Americano.
2. Contrato de Professôres.
3. Bolsa.
4. Aula Inaugural.

1. Vinda do prof. americano.

O prof. Peter Schumbach ganhou uma bolsa de estudos para fazer uma tese aqui no Brasil onde ficará durante 16 mêses.
Foi lida uma carta por êle enviada onde o prof. se propõe a nos ajudar de muitas formas, se oferecendo também para trazer livros para nós.
Uma série de obras e livros foram sugeridos
D. Miriam se propôs a acompanhar o prof. em sua pesquisa.
Foi proposto também que êle faça conferências.

2. Contrato de professôres.

Os nomes dos professôres a serem contratados seguindo a lista do prof. Clóvis foram novamente cogitados.

Foi proposta uma reunião para a 2.ª semana de fevereiro, para tratar de horário e um programa de conferências. A proposta foi aprovada.

Quanto aos Elementos de Direção, surgiu o nome de Celso Nunes, no entanto continuam valendo mais os nomes de Vanzan e Sidney Siqueira. Celso Nunes seria Assistente de Direção na E.A.D.

Professôres de Expressão Corporal — o Departamento prefere [redacted] se manifestar quanto a escolha: fica Otro para a Comunicação. Yolanda Amadei para a E.A.D.

[redacted] Nova prof. de Desenho e Geometria Descritiva foi proposta a prof. Sarah Cañizales. Proposta do prof. Hirsel.

3. A Bolha. O prof. Clóvis apresentou o projeto para a [redacted] transformação da Bolha em teatro.

O esquema de adaptação foi aprovado.

4. Aula Inaugural.

O prof. Alberto expôs a situação da aula inaugural, onde a 1ª parte sugerida nas reuniões anteriores não está sendo realizada. A prof. Renata Palottini sugeriu que para a aula inaugural se montasse apenas "Marcelo e Marcela". Todo o problema surgido é que a idealização da 1ª parte do espetáculo não foi levada adiante.

O prof. Lobóvis propôs que a Aula Inaugural seja composta por 3 partes:-

1) Marcelo e Marcela

2) O trabalho do 3º ano, de propostas novas do teatro americano.

3) Um trabalho de laboratório realizado na preparação de Marcelo e Marcela.

Se propõe que se desfaça a Comissão da Aula Inaugural e se divida a Comissão em 2 ou 3 partes, 1 encarregada da montagem de Marcelo e Marcela e a outra encarregada da 2ª parte do espetáculo.

A Comissão para Marcelo e Marcela é composta por Armando Sergio, Renata Pallottini e Alberto Guzik.

A segunda comissão fica composta por Possi, Ingrid Dormien e alunos do 2º ano a serem escolhidos.

O prof. Alberto Guzik ajudaria a 2ª comissão na medida do possível.

2.27 - Anotações manuscritas de reuniões do Setor de Teatro do Depto. de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão, em 1970.

- Reunião 01/70: 17/02/1970;
- Reunião 02/70: 20/02/1970;
- Reunião 03/70: 06/06/1970;
- Reunião 04/70: 23/08/1970.

- Reunião 01/70

Data: 17/02/70.
1- Teatro (Bolha – Ibirapuera);
2- O Depto. de Teatro foi extinto;
3- Currículo (Currículo A e B – curso de licenciatura em Arte Dramática);
4- Contratação de Professores;
5- Horários;
6- Renovação de Contratos (Problemas);
7- Aula Inaugural (1/ 1972).

dia 17/2/70

) Teatro

Não tendo o teatro do Ibirapuera sido cedido pelos americanos para a Prefeitura, não foi feita a adaptação e a EAD mudou somente um filho.

) O Dep. de teatro foi extinto. A ECC passa a se chamar Escola de Comunicações e Artes. O Departamento passa a ser de Teatro, Cinema, Rádio e T.V. O Dep. vai ser dirigido por um Conselho dirigido pela Reitoria. O Diretor será um professor do Conselho. O Departamento vai sugerir que haja um Diretor Administrativo e que o Dep. seja dividido em 3 setores, cada um com um Coordenador. O prof. Paco sugeriu que, dentro das reuniões do Conselho, os Coordenadores fossem ouvidos, e, sendo possível, tivessem direito a voto.

) Currículo.

O Currículo A:- é um currículo de dois anos básicos e mais dois anos de especialização. Entretanto o mais importante é o Currículo B, que trata diretamente do Dep. Sai Semiologia do 3.º ano. O 2.º ano tem Semiologia e Comunicação Lingüística. O 2.º ano permanece, ademais, com o mesmo currículo que fôra aprovado anteriormente. No 3.º ano, Crítica Teatral passa a ter 4 aulas por semana. No 4.º ano tem que haver uma adaptação (só para 70) - Sai Hist. do Teatro, entra Técnica de Direção Teatral e Cenografia. Ambos junto com o 3.º ano). Introdução ao Jornalismo (1 semestre), Introdução a Rádio e T.V. (1 semestre). O 4.º ano terá também Teatro Brasileiro; Dramaturgia; Crítica Teatral; Estética Teatral; Legislação e Administração Teatral.

Foi proposto o curso de Licenciatura de Arte Dramática. Mas o Conselho Universitário ainda não aprovou o curso. O Prof. Clovis propôs que as Matérias que ainda não foram dadas, se dessem êste ano dentro do [illegible] créditos. Em princípio o prof. Ferrê

acessory a

(4) Contratação de professôres.

A contratação de professôres está no seguinte pé:-
Os instrutores ainda estão no mesmo pé. Quanto aos professôres, o professor de Direção será pedido.

Antunes Filho. (eu)
Zé Celso Martinez Corrêa. (Na Europa)
Fernando Torres. (Mirsel)
Ademar Guerra. (Renato)
Flávio Rangel (Mirsel)

A respôsta (Cr$ 1.090,00) 3 aulas por semana.

Prof. de Cenografia:-
Flávio Império ainda tem problemas na F.A.U
É possível que viesse para cá Campello Netto, que já é professor de Cenografia em Rádio e T.V

Prof. de Estética:-
1.ª solução - o prof. Décio ficar com a cadeira.
2.ª solução - o prof. Jacó se candidata à cadeira

Prof. de Legislação:-
cogita-se no prof. Sábato e o Departamento fará gestões para sua vinda para a E.C.A.
Enquanto isto o prof. Clóvis se encarregaria de Legislação, aguardando a vinda do prof. Sábato

(5) Horários

Teatro Brasileiro	- 9	aulas	semanais.
História do Teatro	- 6	"	"
Dramaturgia	- 12	"	"
Crítica Teatral	- 12	"	"
Legislação Teatral	- 2	"	"
Estética	- 7	"	"
Direção	- 3	"	"
Cenografia	- 2	"	"

Há o problema do 2.º ano pretender aulas à tar

(6) – Problema da Renovação dos Contratos.
tratar c/ o prof. Ferri.

(7) – Aula inaugural –
será aqui na Cidade Universitária,
com todos os os departamentos colaborando.

Estética – aulas especificamente no sábado (4 aulas
em outro dia as 3 aulas.

Dramaturgia – impossível nas 6.as feiras à tarde
de preferência não haverá aulas às 8 hs.

Teatro Brasileiro – não haver buracos entre aulas.

Crítica teatral – caso haja aulas à tarde, para o
2.º ano, o intuito Alberto Guzik
pede que as 3 aulas da tarde sejam
dadas ~~num único dia~~. no mesmo dia.

- Reunião 2/70

Data: 20/02/70.
Presentes: Não há relação. Pelas anotações é possível perceber a presença de mais pessoas, mas só é possível identificar a presença de Clovis Garcia.
Pauta: Problemas de Professores (Contratação)
1- Artes Visuais;
2- Dramaturgia;
3- Crítica;
4- Legislação;
5- Técnica de Direção.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES CULTURAIS

Cidade Universitária
Armando de Salles Oliveira
São Paulo - Brasil

Reunião do Setor de Teatro
20/2/70

Problemas de professôres.

1- Para Artes Visuais o Setor de Teatro fará força para a contratação de Flávio Império.

2- Para Dramaturgia, entram dois auxiliares de ensino: 1 voluntário (a indicada é Elza Cunha) e um contratado (o indicado é Lauro César Muniz).

3- Em crítica, o auxiliar de ensino (Alberto Guzik) se responsabiliza pela cadeira, enquanto não vier o professor, que seria Décio de Almeida Prado. Enquanto o auxiliar respondesse pela cadeira, esta seria completada por conferências de Sábato Magaldi.

4- Em Legislação, o prof. Clóvis responde pela cadeira para aguardar a vinda do prof. Sábato Magaldi.

5- Em Técnica de Direção, contrata-se 1 auxiliar de ensino (ou Celso Nunes ou Helena Guariba) e conferências de diretores tais como Antunes, Ademar Guerra etc. O prof. Jacó fica encarregado de examinar os dois candidatos e indicar o melhor dos dois.

Horários dos seminários de Teatro Brasileiro: —

	4.ª	5.ª
3.º	T.D	D.
	T.D	D.
	A.V.	T.B
	A.V.	T.B
4.º	T.D	cr.
	T.D	cr.
	A.V	cr.
	A.V	cr.

Caixa Postal, 8191 — Edifício da Reitoria — 2.º Andar — Telefone 282-3411 — Ramal 87
Jornalismo — Rádio e Televisão — Cinema — Teatro — Biblioteconomia e Documentação — Relações Públicas.

Mod. 52

- Reunião 3/70

Data: 06/06/70.
Presentes: Professores Clovis Garcia, Renata Pallottini, Lauro Cesar Muniz, Elza Cunha de Vincenzo, jacó Guinsburg.
Alunos: Marina Picolli (4° ano), Miriam G. Mendes (4°), Olívia Abujamra Ferreira (3° ano), Amália Zeitel (2° ano), Leonor Gonçalves S. (1° ano), Maria Lúcia _____ (1° ano), _____
Pauta:1- Festival Universitário de Teatro;
2- Horário do 2° semestre;
3- Cadeira de Dramaturgia.

Reunião do dia 6 / 6 / 70

presentes: Eu - Elsa, Renata, Clóvis, M.L. Lera
Aurélia, Leonor, Paco, Olívia, Miriam,
Lauro, Marina Piccoli

Ordem do dia -

1- Festival Universitário de Teatro
2- Horário do 2.º semestre.
3- Cadeira de Dramaturgia

1. anual - promovido por nós.
coordenar, incentivo. comissão daqui - alunos / professores e organizaçã
O proj. Feri foi consultado sôbre a idéia
convocou 1 reunião na 5.ª feira de manhã,
a Sec. de Turismo. A idéia é 1 Festiv
latino Americano de Cinema. O Festival
Univ. de Teatro foi incluído. O Fest. de Cine
será pro ano que vem. O Festival de Teatro ficaria
para êste ano, 2.º semestre, outubro, em princípio.
Patrocínio do Festival - ECA em convênio com
Sec. de Tur.
O convênio é muito geral e pede 1 comissão m
O âmbito do Fest. deve ser local. Todo o est. de S.
pode entrar, mas ñ se dá nem transporte nem alojam
to. A idéia é fazer mais tarde um Festival nacio
nal e depois Lat. Americano.
c) 1.º princípio de programação.
d) se pensar num festival p/ fazer junto c/ o Fe
val de Cinema do ano que vem.

O Assunto entra em discussão.

1) Comissão - Clóvis propõe comissão de 6
membros :- 3 alunos e 3 professores:
Clóvis, Renata e Mirol
~~Rosi, Maria Lúcia~~ os alunos decidi
seus membros até 3.ª feira.

Os 2 monitores (Miriam e Amália) suspenderiam as pesquisas e entrariam em contato com os grupos, iam 1 levantamento dos grupos etc.

2) oficialy o âmbito do Festival é estadual

3) ~~[illegible]~~ a comissão deve fazer 1 regulamento. A com. deve se reunir ainda esta semana, elaborar o reg. e entrar em discussão.

4) Renata sugere que em vez de se fazer um fest. de teatro junto com o Fest. de Cinema, se fazer um encontro de teatro junto com o Fest. Um encontro de Teatro. Ter-se-ia um festival local e no ano seguinte um festival latino americano. em 70 (em nov.) – festival de teatro local. em 71 – ~~festival~~ (em abril) encontro de teatro + fest. de cinema. em 72 (em nov.) – festival Nacional – em 73 fest. de cinema e Teatro Univ. Latino Americano – em 74 – fest. Nacional – 75 – Fest. lat. Amer.

em Resumo :–

1970 – Novembro – Fest. Paulista
1971 – ~~setembro~~ setembro – Encontro T. Nac. e + 1 Fest. Paulista de teatro
1972 – ~~novembro~~ setembro – Fest. de T. Nac.
1973 – " – Fest. de cinema e T. U. latino. e mais 1 encontro.

em abril de 71

4) Programa a ser desenvolvido pelo Festival :–

1970
Novembro – Fest. Paulista.
1971
Abril – Um encontro de T. Nacional + cinema Lat. Am.
Setembro – Fest. Paulista ou Nacional.
1972
Setembro – Fest. de T. Nac.
1975
– fest. de cinema e T. U. latino americano.

Francisco Alberto G. Nogueira – 2º ano

- Reunião 4/70

Data: 23/ 08/ 70
Presentes: Professores Clovis Garcia, Jacó Guinsburg, Miroel Silveira, Sábato Magaldi, Alberto Guzik.

Alunos: Ingrid Dormien, Marina Picolli, Miriam G. Mendes (4° ano), Amália Zeitel (2° ano).

Pauta: 1- Convite CET para alunos do 4° ano para serem jurados de Festival de Teatro Amador;

2- Currículo:

Curso de Direção;
Nome do Curso: Dramaturgia e Crítica para curso de Teatro;
História do Teatro;
Artes Visuais;
Cenografia;
Estudo da Obra de um Clássico;
Desenho e Geometria Descritiva;
Matérias Pedagógicas;
Indumentária e Iluminação.

3- Professores a serem contratados.

Dia 23/8/70 (1)

Reunião do Setor de Teatro
Dep. de T. C. R.T.V.

presentes – professores Nivael Lilvira, Jacó Guinsburg, Sábato Magaldi, Clovis Garcia, Alberto Guzik
alunos – Miriam G. Mendes, Ingrid Rormien, Marina Picolli e Amalia Zuttel.

1) A C.E.T. convida oficialmente, através do prof. Sabato Magaldi, os alunos do 4.º ano para que sejam os jurados das eliminatórias do Festival Amadores de Teatro do Interior. A C.E.T. formulará o convite por escrito, que será encaminhado ao professor Ferri.

2) Currículo —
a) curso de direção – que já seja incluído no curso normal, e não mais como um curso de post-graduação. A proposta foi aprovada

b) Propõe-se que o curso, em vez de se chamar de "Dramaturgia e Crítica", se chame "Curso de Teatro" – e as disciplinas seriam incluídas um nº suficiente para se obter os diplomas, e seria estabelecido um mínimo de cada matéria.
Para direção, dramaturgia, crítica e cenografia, haveria 2 semestres obrigatórios e mais dois semestres da matéria específica pela qual o aluno optar

H. do Teatro é obrigatório p/ os 4 cursos

Lit. Dramática está incluído nos cursos de direção e de prof. Moraes já está sendo dado no curso do 2º Ano. (e de crítica.)

. ARTES VISUAIS - também é obrigatório p/ os 4 cursos.

CENOGRAFIA - também está incluído.

—

Quanto ao ESTUDO DA OBRA DE UM CLASSICO - [redacted] - incluir em H. do Teatro (1 semestre) [redacted]

DESENHO e GEOMETRIA DESCRITIVA - a serem feitas na filosofia.

As matérias pedagógicas, estão a serem feitas na pedagogia.

A disciplina de Didática Especial deverá ser dada pela profa. Maria Alice Vergueiro.

Faltam INDUMENTARIA E ILUMINAÇÃO - A sugestão é incluir os 2 cursos em dois semestres.

Prof. a serem contratados -

1) prof. p/ improvisação e interpretação.
2) " p/ cenografia, iluminação e indumentária.
3) prof. p/ Teorica de Montagem.

3.1 - Foto de uma cena da montagem de *Pedro Pedreiro*, de Renata Pallottini, direção de Silnei Siqueira, em que os alunos da primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica, Ingrid Dormien, José Possi Neto e Marina Picolli, atuam ao lado de alunos da EAD, onde o espetáculo foi montado, com Ney Latorraca, Ester Góes, Paulo Hesse, entre outros. 1969.

Pedro Pedreiro, de Renata Pallotini. Dir. de Silnei Siqueira, 1969. Na frente: Lúcia de Carvalho,1.Marina Picolli, Ney Latorraca, Paulo Hesse, Neide Derito. Ao fundo: Esther Góes, Cléo Ventura, João Luiz de Oliveira, 2.José Possi Neto, 3.Ingrid Dormien e Anamaria Barreto. Arq. EAD.

3.2 - Grade curricular do curso de Arte Dramática, que mistura disciplinas de formação cultural geral, comunicações e específicas de teatro, provavelmente elaborada pela Comissão de Ensino da qual Alfredo Mesquita fazia parte. Divulgada no Guia da Escola de Comunicações Culturais em 1967 e distribuído para os interessados no vestibular de 1968.

CURSO DE ARTE DRAMATICA

	aulas semanais
Primeiro ano (Introdutório)	
1 — Teoria da Comunicação	2
2 — Introdução ao Teatro	3
3 — Língua Portuguêsa (I)	3
4 — Cultura e Civilização do Brasil	2
5 — História da Civilização Contemporânea	2
6 — Fundamentos de Estética e Evolução dos Estilos Artísticos	3
7 — Uma língua estrangeira moderna (livre opção). (Alemão, espanhol, francês, inglês, italiano)	3
8 — Palestra e debates sôbre matéria dos diferentes campos do conhecimento humano	1
	20
Segundo ano	
1 — Língua Portuguêsa (II)	3
2 — História do Teatro Universal (I)	2
3 — Língua Estrangeira Moderna	3
4 — Princípios de Sociologia e análise da sociedade brasileira	2
5 — Dramaturgia	4
6 — Crítica Teatral	2
7 — Cenografia	2
8 — Literatura do Brasil contemporâneo	2
	20
Terceiro	
1 — Língua Portuguêsa (III)	3
2 — História do Teatro Universal (II)	2
3 — História do Teatro Brasileiro (I)	2
4 — História da Arte Moderna e Contemporânea	3
5 — Dramaturgia	2
6 — Crítica Teatral	2
7 — Cenografia	2
8 — Língua Estrangeira Moderna (2.º opção)	3
9 — História do Espetáculo	1
	20
Quarto ano	
1 — História do Teatro Universal (III)	2
2 — História do Teatro Brasileiro (II)	3
3 — Língua Estrangeira Moderna (2.º ano)	3
4 — Dramaturgia	3
5 — Crítica Teatral	3
6 — Cenografia	3
7 — Ética e Legislação	2
8 — História do Espetáculo	2
	20

3.3 - Grade curricular real cursada pela primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica, de 1967 a 1970.

CURRÍCULO CURSADO PELA PRIMEIRA TURMA DO CURSO DE DRAMATURGIA E CRÍTICA – 1967 – 1970 [1]

1º Ano – 1967

1- Cultura e Civilização do Brasil
2- Língua Portuguesa e Comunicação Linguística
3- História da Civilização Contemporânea
4- Teoria da Comunicação
5- Introdução ao Teatro
6- Língua Estrangeira I
7- Fundamentos de Estética e Evolução dos Estilos Artísticos

2º Ano – 1968

1- Dramaturgia I
2- Teatro Universal I
3- Teatro Brasileiro I
4- Crítica Teatral I
5- Literatura Brasileira e Hispano Americana
6- Língua Portuguesa
7- Pensamento Filosófico
8- Língua Estrangeira II

3º Ano – 1969

1- Dramaturgia II
2- História do Teatro Universal II
3- Teatro Brasileiro II
4- Crítica Teatral II
5- Estética Teatral I
6- Teoria da Opinião Pública
7- História do Espetáculo

4º Ano – 1970

1- Teatro Brasileiro III
2- Artes Visuais
3- Dramaturgia III
4- Crítica Teatral III
5- Estética Teatral II
6- Legislação e Administração Teatrais
7- Introdução ao Jornalismo (sem.)
8- Introdução ao Rádio e TV
9- Técnica de Direção Teatral
10- Cenografia Teatral (sem.)
Problemas Brasileiros

[1] Dados extraídos do Histórico Escolar de Ingrid Dormien. Os alunos da primeira turma do

3.4 - Grade curricular proposta em 1969 e 1970 para os cursos de Dramaturgia e Crítica, Professorado de Arte Dramática, Direção e Cenografia, decorrente dos processos de Reforma Universitária e reestruturação da Escola de Comunicações Culturais/ Comunicações e Artes, com provável implantação parcial em 1970 e provável implantação total a partir de 1971.

ESTRUTURA CURRICULAR 1971

Básico para Comunicações e Artes
1° semestre

1.° SEMESTRE

1 — Introdução às Comunicações e Artes
2 — Fundamentos Filosóficos da Comunicação
3 — Fundamentos Científicos da Comunicação I
4 — História da Arte I
5 — Comunicação Linguística I
6 — Sociologia
7 — História da Cultura

2.° SEMESTRE

1 — Fundamentos Científicos da Comunicação II
2 — Comunicação Linguística II
3 — História da Comunicação
4 — Biblioteconomia - Bibliografia e Documentação
5 — História da Arte II
6 — Cultura Brasileira
7 — Idioma Estrangeiro I

Básico para Artes
A. Plásticas, Cinema, Música, Teatro
2° e 3° semestres

3.° SEMESTRE

1 — Artes Visuais I
2 — Introdução ao Jornalismo e à Editoração
3 — Psicologia da Arte I
4 — Sociologia da Arte I
5 — Problemas Sociais e Econômicos Contemporâneos
6 — Literatura Dramática
7 — Idioma Estrangeiro

Básico: 2 anos
4 semestres

Curso de Teatro

4.° SEMESTRE

Básico para Teatro
4° semestre

1 — Idioma Estrangeiro III
2 — História do Teatro I
3 — Música e Ritmo
4 — Direção Teatral I
5 — Improvisação ou Desenho I
6 — Dicção e Estilo ou Geometria Descritiva

Especialização: 2 anos
4 semestres

Especialização em

Direção

5.° SEMESTRE

1 — História do Teatro II
2 — Teatro Brasileiro I
3 — Dramaturgia I
4 — Estética Teatral I
5 — Direção Teatral II
6 — Interpretação
7 — Psicologia da Comunicação

6.° SEMESTRE

1 — História do Teatro III
2 — Teatro Brasileiro II
3 — Dramaturgia II
4 — Estética Teatral II
5 — Cenografia I
6 — Crítica Teatral I
7 — Sociologia da Comunicação

7.° SEMESTRE

1 — História do Teatro IV
2 — Teatro Brasileiro III
3 — Técnicas de Montagem
4 — Iluminação
5 — Estética Teatral III
6 — Crítica Teatral II
7 — Direção Teatral III
8 — Antropologia da Comunicação

8.° SEMESTRE

1 — Teatro Brasileiro IV
2 — Estética Teatral IV
3 — Crítica Teatral III
4 — Indumentária
5 — Legislação e Administração Teatral
6 — Direção Teatral IV
7 — Filosofia da Comunicação

Professorado

5.° SEMESTRE

1 — História do Teatro II
2 — Teatro Brasileiro I
3 — Dramaturgia I
4 — Estética Teatral I
5 — Direção Teatral II
6 — Psicologia da Comunicação
7 — Interpretação
8 — Psicologia da Educação

6.° SEMESTRE

1 — História do Teatro III
2 — Teatro Brasileiro II
3 — Dramaturgia II
4 — Estética Teatral II
5 — Cenografia I
6 — Crítica Teatral I
7 — Sociologia da Comunicação
8 — Didática

7.° SEMESTRE

1 — História do Teatro IV
2 — Teatro Brasileiro III
3 — Técnicas de Montagem
4 — Iluminação
5 — Estética Teatral III
6 — Crítica Teatral II
7 — Antropologia da Comunicação
8 — Estrutura e Funcionamento do Ensino do 2.° Grau

8.° SEMESTRE

1 — Teatro Brasileiro IV
2 — Estética Teatral IV
3 — Crítica Teatral III
4 — Indumentária
5 — Legislação e Administração Teatral
6 — Obras Clássicas do Teatro Universal
7 — Teatro Aplicado à Educação
8 — Filosofia da Comunicação

Dramaturgia e Crítica

5.° SEMESTRE

1 — História do Teatro II
2 — Teatro Brasileiro I
3 — Dramaturgia I
4 — Estética Teatral I
5 — Direção Teatral I
6 — Psicologia da Comunicação
7 — Interpretação

6.° SEMESTRE

1 — História do Teatro III
2 — Teatro Brasileiro II
3 — Dramaturgia II
4 — Estética Teatral II
5 — Cenografia I
6 — Crítica Teatral I
7 — Sociologia da Comunicação

7.° SEMESTRE

1 — História do Teatro IV
2 — Teatro Brasileiro III
3 — Técnicas de Montagem
4 — Iluminação
5 — Estética Teatral III
6 — Crítica Teatral II
7 — Dramaturgia III
8 — Antropologia da Comunicação

8.° SEMESTRE

1 — Teatro Brasileiro IV
2 — Estética Teatral IV
3 — Crítica Teatral III
4 — Indumentária
5 — Legislação e Administração Teatral
6 — Dramaturgia IV
7 — Filosofia da Comunicação

Cenografia

5.° SEMESTRE

1 — História do Teatro II
2 — Teatro Brasileiro I
3 — Dramaturgia I
4 — Estética Teatral I
5 — Direção Teatral II
6 — Psicologia da Comunicação
7 — Desenho II

6.° SEMESTRE

1 — História do Teatro III
2 — Teatro Brasileiro II
3 — Dramaturgia II
4 — Estética Teatral II
5 — Cenografia I
6 — Crítica Teatral I
7 — Sociologia da Comunicação

7.° SEMESTRE

1 — História do Teatro IV
2 — Teatro Brasileiro III
3 — Técnicas de Montagem
4 — Iluminação
5 — Estética Teatral III
6 — Crítica Teatral II
7 — Cenografia II
8 — Antropologia da Comunicação

8.° SEMESTRE

1 — Teatro Brasileiro IV
2 — Estética Teatral IV
3 — Crítica Teatral III
4 — Indumentária
5 — Legislação e Administração Teatral
6 — Cenografia III
7 — Filosofia da Comunicação

3.5 - Estrutura Curricular Geral da Escola de Comunicações e Artes para 1971.

3.6 - Programas das disciplinas de Formação Cultural Geral e de Comunicações, cursadas pelos alunos da primeira turma, 1967 – 1970.

Cultura e Civilização do Brasil;
História da Civilização Contemporânea;
Teoria da Comunicação;
Fundamentos de Estética e Evolução dos Estilos Artísticos;
Pensamento Filosófico;
Língua Portuguesa e Comunicação Linguística;
Língua Portuguesa;
Teoria da Opinião Pública.

CULTURA E CIVILIZAÇÃO DO BRASIL

a) Curso geral: — 1967

1 — As origens da terra e da gente do Brasil.
2 — As navegações portuguêsas e o Brasil.
3 — As primeiras explorações e entradas.
4 — O ciclo do açúcar e a cultura seiscentista.
5 — O ciclo das Bandeiras
6 — A cultura barroca do ouro.
7 — O Iluminismo e a Inconfidência Mineira.
8 — Quadro cultural da Independência do Brasil.
9 — O Primeiro Reinado.
10 — A cultura brasileira do Segundo Reinado.
11 — O ideal republicano e sua realização.
12 — Quadro cultural do Brasil republicano.
13 — Evolução industrial do Brasil contemporâneo.
14 — A Revolução de 1930 e suas implicações.
15 — O Brasil dos nossos dias.

b) Cursos monográficos:

1 — A Amazônia: história, terra e homem.
2 — O Nordeste: história, terra e homem.
3 — O Brasil central-leste: história, terra e homem.
4 — O Brasil central-oeste: história, terra e homem.
5 — O Sul brasileiro: história, terra e homem.

HISTÓRIA DA CIVILIZAÇÃO CONTEMPORANEA

1 — Introdução à História Contemporânea
1.1 — A História como ciência.
1.2 — A Dinâmica Cultural: contato e difusão.
1.3 — A Economia: ritmos da economia.
1.4 — A Sociedade: A evolução da sociedade.

2 — A Europa da "Belle Epoque" (1870-1914)
2.1. — O apogeu do liberalismo.
2.2 — A revolução técnica.
2.3 — O desenvolvimento sócio-econômico.
2.4 — O mundo extra-europeu.

3 — A Europa de "Versalhes" (1914-1929)
3.1 — A guerra de 1914/18 e a restauração da paz.
3.2 — O surto americano.
3.3 — A revolução russa.
3.4 — O após-guerra e a crise de 1920.

TEORIA DA COMUNICAÇÃO

1967

I — Introdução ao estudo da Comunicação.
- — Objeto, campo e métodos dos estudos de Comunicação Humana: caráter interdisciplinar da Comunicação.
- — Origem e desenvolvimento dos estudos de Comunicação.

II — O processo da Comunicação — conceitos fundamentais: propósitos, comunicador, mensagem, canal, público.
- — Distorção e fidelidade na comunicação. Credibilidade.

III — Contribuições da psicologia, antropologia e sociologia à Teoria da Comunicação:
- — atenção, percepção, motivação, personalidade, aprendizagem.
- — valôres, crenças e atitudes; interação e influência; contexto cultural e comunicação;
- — determinantes grupais na comunicação: percepção política, material controvertido, afeição, distorção dos julgamentos, etc.
- — opinião pública e mudança de opinião. Resistência à mudança.
  estratificação social, grupos de referência. Função do estereótipo; preconceito.

IV — Contribuições da linguística, da semântica e dos estudos de arte à T. da Comunicação:
- — significado e linguagem; comunicação verbal e não verbal; conotação e denotação; símbolos; medida do significado.
- — o diferencial semântico. Teoria da dissonância cognitiva.

V — Comunicação à Massa: Origem e desenvolvimento dos estudos de comunicação à massa.
- — Psicologia das comunicações à massa; o ciclo da comunicação.
- — Características dos veículos de Comunicação à massa: especificidade de audiência, linguagem; efeitos.
  Elementos básicos da Psicologia do rumor; Propaganda e contra-propaganda.
- — Os meios de Com. à Massa e sua função na formação da Opinião Pública, em âmbito nacional e internacional.

V — Aspectos filosóficos e éticos na área de Comunicação.
- — Responsabilidades no uso dos meios de Comunicação à Massa.
- — Liberdade e censura; Legislação; Monopólio. Reservas para educação.

VI — A pesquisa na área de Comunicação: linhas gerais de investigação.
- — problemas metodológicos; possibilidades de predição; aplicação prática nos campos das várias especialidades de formação da Escola.

Nota: Cada um dos temas propostos comporta pesquisa para a qual é necessária formação especial.
A presente programação deverá ser estendida ao longo do curso. No primeiro ano haverá a colocação geral da matéria informativa.
A parte de pesquisa deverá ser realizada ao final do curso, quando houver satisfatória sedimentação de conceitos e estabelecimento das interrelações entre os vários aspectos estudados na área de aplicação da comunicação escolhida pelo aluno.
Palestras e seminários sôbre assuntos específicos serão realizadas tendo em vista uma abordagem tão completa quanto possível dos tópicos em estudo.

FUNDAMENTOS DE ESTÉTICA E EVOLUÇÃO DOS ESTILOS ARTÍSTICOS

I — **Introdução aos problemas gerais da estética**

II — **Determinações da arte**

a) Arte e artesanato, arte popular.
b) Mimesis, representação, significação.

III — **Fronteiras da arte**

a) Arte e conhecimento.
b) Conceito de arte pela arte.
c) A abordagem sociológica — alcance e limites.
d) A abordagem psicanalítica — alcance e limites.

IV — **Evolução dos estilos**

a) A arte simbólica.
b) O equilíbrio grego.
c) A representação da realidade pelos romanos.
d) A arte cristã.
e) O gótico.
f) O Renascimento.
h) O barroco.
h) A revolução moderna.
i) A arte dos nossos dias.

V — **O problema de ver**

a) O artista e o público — as ideologias.
b) Linguagem e comunicação.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES CULTURAIS

Cidade Universitária
Armando de Salles Oliveira
São Paulo – Brasil

CADEIRA DE PENSAMENTO FILOSÓFICO E CIENTÍFICO CONTEMPORÂNEO

PROGRAMA PARA 1968.

LINGUAGEM E FILOSOFIA CONTEMPORÂNEA:

I - Introdução
Evolução do conceito de linguagem no pensamento do século XVI ao século XIX. A visão arqueológica de Michel Foucault.

II - Filosofia e linguagem no século XX.
I - Introdução à fenomenologia - Husserl
a - a concepção de Merleau-Ponty
b - a perspectiva de Heidegger

2 - O existencialismo - Sartre

3 - O estruturalismo - Lévi-Strauss

III - Investigações sôbre linguagem e comunicação: Roland Barthes, Humberto Eco, Marshall Mcluhan.

Profa. MARIA JOSÉ COTRIM GARAUDE GIANNOTTI

Caixa Postal 8191 - Edifício da Reitoria - 2.º Andar - Telefones 286-1011 - 286-0011 Ramal 87
Jornalismo - Rádio e Televisão - Cinema - Teatro - Biblioteconomia e Documentação - Relações Públicas

Mod. 52

LÍNGUA PORTUGUÊSA 1967

I — O ESTUDO DE UMA LÍNGUA

1 — A Gramática, a Filologia e a Lingüística.
2 — Campos específicos dessas disciplinas.
3 — Conceito de Língua; língua e fala (langue e parole). Sincronia e diacronia.
4 — Formas gramaticais e psicológicas da linguagem.
5 — A Estilística. Conceitos e métodos.
6 — Campos da Estilística: morfológico, fonético, sintático e semântico.
7 — O conceito de êrro em Gramática e Estilística.
8 — A análise estilística e a obra literária.

II — A LÍNGUA PORTUGUÊSA

1 — Os problemas da origem.
2 — Evolução da língua portuguêsa no plano histórico-social.
3 — A língua portuguêsa contemporânea.

III — ESTILÍSTICA DA LÍNGUA POTUGUÊSA

1 — A língua falada e a língua literária.
2 — Estrutura nominal e verbal da frase.
3 — A entoação oracional.
4 — Ritmo da frase. O acento emocional.
5 — O vocabulário usual. O arcaísmo e o neologismo. Provincianismos.
6 — O vocabulário das línguas especiais. A gíria e o calão.
7 — O "clichê".
8 — Séries e unidades fraseológicas.
9 — A investigação do estilo na literatura luso-brasileira.

IV — ESTUDOS

1 — Investigação estilística de textos literários. A língua oral no teatro moderno.
2 — A língua oral no cinema moderno: estudo de um roteiro.
3 — Pesquisas de estilo na imprensa moderna brasileira.
4 — Pesquisa da linguagem do rádio e da televisão.
5 — Trabalhos gerais de redação.

LÍNGUA PORTUGUÊSA 1968

NOÇÕES DE LINGUÍSTICA. Prof. Izidoro -

1) A Comunicação : emissor, receptor, o código, a mensagem, os sinais. O " global " na comunicação.

2) Os Signos : imagem física e conceito (significante e significado). O caráter arbritário do signo linguístico. A denotação e a conotação.

3) A Comunicação Linguística -
Características : mediatismo, descontinuidade e arbitrariedade.
A Comunicação Visual -
Características : imediatismo, continuidade e analogia. O caráter "global".

4) A Comunicação Linguística :

a) a dupla articulação da linguagem :

I) análise da realidade em unidades significativas (monemas).

II) realização dos monemas em unidades distintivas (fonemas) e posterior reunião dos mesmos em paradigmas e sintagmas .

b) Fonema , monema, paradigma e sintagma.

c) as faculdades de substituição (paradigmática) e associação (sintagmática).

5) Exercícios de análise estrutural (textos de prosa e poesia).

Escola de Comunicações Culturais
Universidade de São Paulo
Cadeira de Língua Portuguêsa

Izidoro Blikstein

1969

PROGRAMA DE TEORIA DA OPINIÃO PÚBLICA

FLS. Nº 183
PRO 387/69
RUB

I. Proposição de um modêlo do processo da Opinião Pública

1. Apresentação do modêlo:
   1.1 - O campo do processo
   1.2 - Fontes, canais
   1.3 - Mensagens
   1.4 - Canais de "feed-back"
   1.5 - "Feed-backs"

2. Relacionamento do processo da Opinião Pública aos fatores condicionantes:
   2.1 - Personalidade
   2.2 - Sociedade
   2.3 - Cultura

3. O processo da Opinião Pública como: Motivação, Participação e Isolamento estruturais do indivíduo na Sociedade e na Cultura.

4. O processo da Opinião Pública como:
   4.1 - Convergência e Divergência
   4.2 - Aglutinação e Desagregação
   4.3 - Formação e Condicionamento

5. O processo da Opinião Pública em função dos fatôres:
   5.1 - Formação e Consistência
   5.2 - Sentido e Racionalidade
   5.3 - Intensidade e Organização
   5.4 - Homofilia e Heterofilia

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
SECÇÃO DE ALUNOS

II. A Opinião Pública e a moderna Sociedade de Massas.

1. O processo da Opinião Pública como :
   1.1 - Filtro e barreira
   1.2 - Contato e isolamento estrutural
   1.3 - Formação e Liderança
   1.4 - Abertura e Fechamento do Diálogo Sócio-cultural

2. A "extensão tecnológica" da Opinião Pública em função dos meios de Comunicação.

3. "Retribalização" versus "Desintegração" em função da Opinião Pública.

4. A "Incorporação" e "Diluição" da Opinião Pública pelos "mass-media".

5. Possibilidades de restauração da validade da Opinião Pública no complexo do relacionamento sócio-cultural contemporâneo.

Prof.: José de Jesus Seixas Patriani

3.7 - Programas das disciplinas específicas de Teatro, cursadas pelos alunos da primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica 1967 – 1970 e algumas disciplinas do novo Curso de Teatro com 4 habilitações (Cenografia, Direção, Dramaturgia e Crítica), que parece ter sido totalmente implantado em 1971. Em 1970, algumas dessas disciplinas das novas habilitações já eram oferecidas para os alunos de Dramaturgia e Crítica, tanto do último quanto dos anos anteriores, como possibilidade de adaptação, especialmente para o curso de Professorado em Arte Dramática.

História do Teatro e História do Espetáculo

História do Teatro – Programa e plano de ensino, elaborado por Clovis Garcia

Teatro Universal I
História do Teatro Universal II
História do Espetáculo

Fls. N.º 99
Proc. N.º 93169
Rub.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES CULTURAIS
DEPARTAMENTO DE TEATRO

Cidade Universitária
Armando de Salles Oliveira
São Paulo - Brasil

1969

PROGRAMA DA CADEIRA DE HISTORIA DO ESPETACULO

3º ano - 1969 - Tema do 1º semestre: Teatro Grego

1 - O espetaculo teatral como obra de arte. As funções da arte:o estetico, o didatico, o ludico. A efemeridade do espetaculo teatral.

2 - Os elementos do espetaculo: o texto, a direção, a interpretação, a cenografia, o publico. Os elementos artezanais.

3 - Visão historica do espetaculo teatral.

4 - O espetaculo teatral grego : função e importancia. Caracteristica religiosa e civica.

5 - O espetaculo teatral grego: a evolução do edificio. Os elementos do edificio.

6 - O espetaculo teatral grego: a cenografia, as maquinas.

7 - O espetaculo teatral grego: Os accessorios - as mascaras - a indumentaria.

8 - A organização do espetaculo - os concursos - As dionisiacas rurais, as dionisiacas leneanas - As grandes dionisiacas ou urbanas.

9 - O publico grego: a participação - as entradas - a reação do publico.

10 - A evolução do espetaculo teatral grego. Sua influencia no espetaculo teatral moderno.

Clovis Garcia

Caixa Postal, 8191 - Edifício da Reitoria - 2.o Andar - Telefone 282-3411 - Ramal 87
Jornalismo - Rádio e Televisão - Cinema - Teatro - Biblioteconomia e Documentação - Relações Públicas

Mod. 52

112
387/69
JCR

CURSO DE DRAMATURGIA E CRÍTICA

1969

Programa da Disciplina de História do Teatro

3º ano

1 - Teatro Medieval na França: Introdução - as origens e influências. O teatro religioso e profano. Características.

2 - Teatro religioso - o drama litúrgico: os ciclos da Páscoa e do Natal. Aparição da cena simultânea: A Conversão do Apóstolo São Paulo. A língua vulgar. As Virgens Sábias e as Virgens Loucas. Hilaire: Ressurreição de Lázaro. Teatro Religioso - o drama semilitúrgico: Jeu de La Resurrection, Jeu D'Adam. Teatro Religioso. Jeu e Milagres: Le Jeu de Saint Nicolas, de Bodel, Le Miracles de Notre Dame. O Primeiro mistério: La Passion du Palatinus.

3 - Teatro religioso: Os grandes mistérios do séc. XV: La Passion de Eustache Marcadé, de Arnoul Greban e de Jeam Michel. A proibição de representação dos Mistérios.

4 - O Teatro profano: origens religiosas, folclóricas, influência dos mimos e jograis. Sobrevivência clássica.

5 - O Teatro profano: o séc. XIII: O teatro de Arras - Adam de La Hale, biografia, Le Jeu de La Feuille, Le Jeu de Robin et Marion, Le Dit de L'Herberie, de Rutebeut. A primeira farsa: Le Garçon et L'Aveugle. Teatro profano: o séc. XIV: Eustache Deschamp - História de Griseledis. O elemento profano nos "Miracles".

6 - Teatro profano: os sécs. XV e XVI: Mistérios profanos, as moralidades, as "sotties", as farsas, "L'Avocat Pathelin".

TEATRO RENASCENTISTA

7 - Teatro Espanhol - as origens medievais - os gêneros - os iniciadores: Gomes Manrique, Torre Naharro e Juan del Encina. "A Celestina". Gil Vicente, Lope de Rueda e Juan de la Cueva.

Fls. N.º 113
Proc. N.º 387/69
Rub.

O "Século de Ouro", de Cervantes a Calderon de La Barca.

8 - Teatro Italiano - o movimento humanista - A tragédia - A "commedia sostenuta" e a "commedia dell"arte".

9 - Teatro Inglês - as origens medievais - os "Poetas da Universidade - Shakespeare - contemporâneos e o período jacobino.

10 - Teatro Francês - o movimento humanista - Alexandre Hardy - o neo-classicismo. A tragédia - Corneille e Racine - a comédia: Molière.

O SÉCULO XVIII

11 - A influência do classicismo francês - O teatro na Itália: Goldoni, Gozzi e Alfieri - o teatro da Restauração na Inglaterra O teatro francês - Diderot - Marivaux e Beaumarchais.

12 - O movimento renovador do teatro alemão - Os pre-romanticos - Lessing, Schiller e Goethe.

- O movimento romântico do sec. XIX
- As correntes renovadores da segunda metade do sec. XIX ao início do sec. XX.

Fls. nº 110
Proc. nº 387/69
Rub.

CURSO DE DRAMATURGIA E CRÍTICA

1969

Programa da Disciplina de História do Teatro

2º ano

TEATRO GREGO

1 - Introdução: a concepção de teatro como arte. A concepção do teatro clássico. A Poética de Aristoteles.

2 - A Grecia: a região e o povo. O desenvolvimento social, econômico e político. Atenas e Esparta.

3 - A Cultura Grega: a Filosofia. As artes plásticas. A música e a dança. A Poesia. O desenvolvimento da poesia coral - o ditirambo.

4 - A mitologia. As lendas e temas mitológicos que inspiraram o teatro. A Iliada e a Odisséa. Dionisos e seu culto.

5 - A evolução da tragédia grega do ditirambo a Eurípedes. O drama satírico. A estrutura da tragédia.

6 - A evolução da comédia grega. Do comos à comédia antiga. A comédia intermediária. A comédia nova. A estrutura da comédia.

7 - Os trágicos: Ésquilo - Biografia, temática e estética.

8 - Os trágicos: Sófocles - Biografia, temática e estética.

9 - Os trágicos: Eurípedes - Biografia, temática e estética.

10 - A comédia antiga: Aristofanes - biografia, temática e estética.

111 - A comédia nova: Menandro

12 - Análise de tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes e de comédias de Aristofames e Menandro.

TEATRO ROMANO

13 - Desenvolvimento histórico, social e cultural de Roma - características do povo romano - a mitologia, a literatura, a música e a dança.

111
Proc. Nº 387/69
Rub.

14 - As origens da arte dramática em Roma: cantos e danças dos Salicos e Arvais - cortejos fúnebres - Sátiras triunfais. A poesia fescenina.

15 - Formas teatrais romanas: a sátira, a exodia; pantomina e a atelana. Forma e tipos da atelana, relacionamento com a Comédia Dell'Arte.

16 - Influência grega: a comédia, a tragédia e o mimo. Características e tipos da comédia: a paliata, a togata, a tabernari, a trabeata. Características da tragédia e da comédia.

17 - Os autores: Livius Andronicus, Naevius, Ennius, Pacuvio, Accius, Ceccilius Stacio, Varius e Pollion. Atelana: Pomponius e Novius. Mimos: Liberius, Publius Syrus e Marius.

18 - Plauto: biografia, característica das comédias. Análise do "Anfitrião". Análise e prólogos.

19 - Terêncio: biografia e características das comédias. Análise dos prólogos. Análise de "O Eunuco".

20 - Seneca: biografia e característica das tragédias. Estudo de algumas tragédias.

Fls. N.º 223
Proc. N.º 503/70
Rub.

Programa e Plano de ensino da disciplina de História do Teatro
Professor Clóvis Garcia

1969

I. OBJETIVO

Trata-se de disciplina obrigatória do currículo mínimo do Ministério da Educação e Cultura para os cursos de teatro. Visa dar aos alunos conhecimentos sôbre a evolução do teatro desde as suas origens na Grécia, o seu relacionamento com a organização político sócio-cultural de cada época, a contribuição dos elementos criadores para a cultura em geral e para o desenvolvimento da arte teatral, em particular, as influências absorvidas pelo teatro contemporâneo.

II. CONTEÚDO

A história do Teatro compreende o estudo da arte teatral nas várias épocas, como elemento de expressão cultural e representativo de cada civilização. Cada período deve ser estudado no seu todo, abrangendo os autores, os atores, diretores, a cenografia e arquitetura teatrais, os espetáculos e o público, bem como a situação social do teatro. Certos aspectos sao relacionados com as demais disciplinas. Assim, o estudo dos autores, com Literatura Dramática e Dramaturgia, os cenários com Cenografia, os movimentos estéticos com Estética Teatral e Crítica Teatral.

O estudo foi dividido em quarto períodos:

1 - Teatro Grego
2. - Teatro Romano
3. Teatro Medieval
4. Teatro da Renascença ao teatro contemporâneo

III. DURAÇÃO

A disciplina será ministrada em quatro período letivos de um semestre cada um, correspondendo aos quatro períodos em que foi dividida a matéria. A carga horária semanal é de 3 horas, dando uma estimativa de 48 horas. semestrais.

IV. MÉTODO E AVALIAÇÃO

O programa é desenvolvido em aulas teóricas, aulas práticas, seminários complementados por pesquisas.

No início de cada mês, correspondendo a quatro semanas, é da

Fls. N.º 2014
Proc. N.º 503/70
Rub. dh

do o tema a ser desenvolvido, são organizadas as equipes para os seminários. Nas três primeiras semanas, as aulas são informativas, sob a forma de aulas teóricas e aulas práticas, estas com projeções e análise de textos. Na quarta semana são realizados os seminários a cargo dos alunos, completando a sssim, o estudo do tema. Pesquisas são realizadas pelos alunos, para os seminários, fora do horário escolar.

A avaliação do aproveitamento, com atribuição de nota, é feita pela participação nas aulas práticas e pelos trabalhos de pesquisa e seminários.

V. PROGRAMA

Em anexo.

VI. BIBLIOGRAFIA BÁSICA

Boiadzheiv, Dzhivelegov, Ignatov - História do Teatro Europeu da Idáde Média até os nossos dias

Borba Filho, Hermilo - História do Espetáculo

Cohen, Gustave - Le Theatro em France au Moyen Age

D'Amico, Silvio - Storia del Teatro Drammtico

Dubch, Lucien - Histoire Generale Illustrée du Theatre

Gaehde, Christian - El Teatro desde La Antiguedad hasta em Presente

Freedley and Reeves - A History of the Theatre

Magaldi, Sábato - Temas de História do Teatro

Moussinac, Leon - Le Theatre des Origines a nos Jours

Rosenfeld, Anatol - O teatro Épico

Rosenfeld, Anatol - Teatro Alemão - Esboço Histórico

Fls. N.º 225
Proc. N.º 503/70
Rub. dp.

HISTÓRIA DO TEATRO

PROGRAMA

4º SEMESTRE - TEATRO GREGO

1. Introdução: a concepção de teatro como arte. A concepção do teatro clássico. A Poética de Aristóteles.
2. A Grécia: a reg ão e o povo. O desenvolvimento social, econômico e político. Atenas e Esparta.
3. A cultura grega: a Filosofia. As artes plásticas. A música e a dança. A poesia. O desenvolvimento da poesia coral - o ditirambo.
4. A mitologia. As lendas e temas mitológicos que inspiraram o teatro. A Ilíada e a Odisséa. Dionisos e seu culto.
5. A evolução da tragédia grega do ditirambo a Eurípedes. O drama satírico. A estrutura da tragédia.
6. A evolução da comédia grega. Do comos à comédia antiga. A comédia intermediária. A comédia nova. A estrutura da comédia.
7. Os trágicos: Ésquilo - Biografia, temática e estética.
8. Os trágicos: Sófocles - Biografia, temática e estética.
9. Os trágicos: Eurípedes - Biografia, temática e estética.
10. A comédia antiga: Aristófanes - Biografia, temática e estética.
11. A comédia nova: Menandro
12. Análise de tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes e de comédias de Aristófanes e Menandro.

5º SEMESTRE - TEATRO ROMANO

13. Desenvolvimento histórico, social e cultural de Roma - características do povo romano - a mitologia, a literatura, a música e a dança.
14. As origens da arte dramática em Roma: cantos e danças dos Sálicos e Arvais - cortejos fúnebres - Sátiras triunfais. A poesia fescenina.
15. Formas teatrais romanas: a sátira, a exodia; pantomina e a atelana. Forma e tipos da atelana, relacionamento com a Comédia Dell'Arte.
16. Influência grega: a comédia, a tragédia e o mimo. Característi-

cas e tipos da comédia: a paliata, a togata, a tabernaria, a trabeata. Características da tragédia e da comédia.

17. Os autores: Livius Andronicus, Naevius, Ennius, Pacuvio, Accius, Ceccilius Stacio, Varius e Pollion. Atelana: Pomponius e Novius. Mimos: Liberius, Publius Syrus e Marius.

18 - Plauto: biografia, característica das comédias. Análise do "Anfitrião". Análise e prólogos.

19. Terêncio: biografia e características das comédias. Análise dos prólogos. Análise de "O Eununo".

20. Seneca: biografia e características das tragédias. Estudo de algumas tragédias.

6º SEMESTRE - TEATRO MEDIEVAL

21. Teatro Medieval na França: Introdução - as origens e influências. O teatro religioso e profano. Características.

22. Teatro religioso - o drama litúrgico: os ciclos da Páscoa e do Natal. Aparição da cena simultânea: A Conversão do Apóstolo São Paulo. A língua vulgar: As Virgens Sábias e as Virgens Loucas. Hilaire: Ressureição da Lázaro. Teatro Religioso - o drama semilitúrgico: Jeu da La Resurrection, Jeu D'Adam. Teatro religioso. Jeu e Milagres: Le Jeu de Saint Nicolas, de Bodel, Le Miracles de Notre Dame. O Primeiro Mistério: La Passion du Palatinus.

23. Teatro religioso: os grandes mistérios do séc. XV: La Passion de Eustache Marcadé, de Arnoul Greban e de Jean Michel. A proibição de representação dos Mistérios.

24. O Teatro Profano: origens religiosas, folclóricas, influência dos mimos e jograis. Sobrevivência clássica.

25. O Teatro Profano: o século XIII: O teatro de Arras - Adam de La Hale, biografia, Le Jeu de La Feuillée, Le Jeu de Robin et Marion, Le Dit de L'Herberie, de Rutebeuf. A Primeira farsa: Le garçon et L'Aveugle. Teatro profano: o século XIV: Eustache Deschamp - História de Griséledis. O elemento profano nos Miracles.

26. Teatro Profano: os séculos XV e XVI: Mistérios profanos, as moralidades, as "sotties", as farsas, "L'Avocat Pathelin".

Fls. N.º 227
Proc. N.º 503/70
Rub. dh.

7º SEMESTRE - TEATRO RENASCENTISTA AO TEATRO CONTEMPORÂNEO

27. Teatro Espanhol - as origens medievais - os gêneros - os iniciadores: Gomes Manrique, Torre Naharro e Juan del Encina. "A Celestina". Gil Vicente, Lope de Rueda e Juan de La Cueva. O "Século de Ouro", de Cervantes a Calderon de La Barca.
28. Teatro Italiano - O movimento humanista - A tragédia - A "commédia sostenuta" e a "commédia dell'arte".
29. Teatro Inglês - as origens medievais - os "Poetas da Universidade" - Shakespeare - contemporâneos e o período jacobino.
30. Teatro Francês - o movimento humanista - Alexandre Hardy o neoclassicismo. A tragédia - Corneille e Racine - a comédia: Molière.
31. A influência do classicismo francês - O teatro na Itália: Goldoni, Gozzi e Alfieri - o teatro da Restauração na Inglaterra. O Teatro francês - Diderot - Marivaux e Beumarchais.
32. O movimento renovador do teatro alemão - os pré-românticos - Lessing, Schiller e Goethe.
Os movimentos românticos do séc. XIX.
As correntes renovadores da segunda metade do século XIX ao início do século XX.

Teatro Brasileiro

Elaborados por Renata Pallottini e Miroel Silveira

Teatro Brasileiro I

Teatro Brasileiro II

Teatro Brasileiro III

Fls. N.
Proc. N.º 387/68
Rub.

TEATRO BRASILEIRO

1968

Programa para o 2º ano -

Dentro do contexto geral da evolução sociológica, econômica e política do país, o Teatro Brasileiro é apresentado aos alunos do 2º ano religando a dramaturgia à sua História. Em visão que parte da atualidade para alcançar os inícios da nacionalidade, são abordados os têrmos gerais seguintes:

1 - Teatro atual, na dramaturgia nova de José Vicente, Plinio Marcos, Leilah Assumpção e Antônio Bivar.

2 - Teatro moderno, de 1944, até êsses autores, focalizando principalmente Nelson Rodrigues, Ariano Suassuna, Ginfrancesco Guarnieri e Jorge de Andrade.

3 - Dramaturgia entre as duas guerras, de 1919 até 1944, destacando Claudio de Souza, Joraci Camargo, Oduvaldo Viana, Ernani Fornaro.

4 - Dramaturgia do naturalismo e do simbolismo, Coelho Neto, Roberto Gomes, Machado de Assis.

5 - O período romântico, José de Alencar, Manoel Joaquim de Macedo, Gonçalves Dias.

6 - A comédia de costumes, de Martins Pena a Artur Azevedo e França Junior.

7 - A pré-dramaturgia brasileira, de Anchieta a Gonçalves de Magalhães.

8 - Debates e seminários com as figuras exponenciais do teatro brasileiro atual, diretores, autores, atores, e técnicos, como cenógrafos, músicos, figurinistas e coreógrafos.

Proc. Nº 387/69
Rub. JR

TEATRO BRASILEIRO

Programa para o 3º ano 1970

Para o 3º ano, o Teatro Brasileiro é apresentado principalmente em têrmos de espetáculo, ou seja, de realização efetiva, concreta. Em consequência, são analisados também aspectos que não aparecem no estudo da dramaturgia, como seja a direção, a interpretação dos atores, a evolução do público, o empresariado, a visita de elencos estrangeiros, em períodos de enfoque preferenciais:

1 - O espetáculo atual, de 1967 para cá, a partir de "O Rei da Vela".

2 - O espetáculo moderno, de "Vestido de Noiva" (1944) a "O Rei da Vela" (1967).

3 - O espetáculo brasileiro de João Caetano até 1944.

4 - Debates e seminários com as figuras exponenciais do teatro brasileiro atual, diretores, autores, atores e técnicos, como cenógrafos, músicos, figurinistas e coreógrafos.

Fls. 116
387/69
Rub.

TEATRO BRASILEIRO

Programa para o 4º ano 1970

Os estudos para o 4º ano terão um caráter primordialmente de pesquiza, permitindo-se aos alunos uma larga liberdade de iniciativa em tôrno de algumas áreas preferenciais, que representam o cerne da dramaturgia brasileira, e suas perspectivas.

1 - A nova dramaturgia, principalmente a de José Vicente, Leilah Assumpção, Plinio Marcos, Antônio Bivar.

2 - A moderna dramaturgia, de 45 a 65, envolvendo Nelson Rodrigues, Ariano Suassuna, Jorge de Andrade e Gianfrancesco Guarnieri, entre outros.

3 - A linha brasileira da comédia de costumes, focalizando especialmente o período que vai de Martins Pena a Artur Azevedo, com destaque para França Junior e José de Alencar.

4 - Debates e seminários com as figuras exponenciais do teatro brasileiro atual, diretores, autores, atores e técnicos, como cenógrafos, músicos, figurinistas e coreógrafos.

Dramaturgia

Elaborados por Renata Pallottini

Dramaturgia I

Dramaturgia II

Dramaturgia III

Fls. N.º 74
Proc. N.º 93/68
Rub.

Departamento de Teatro - Escola de Comunicações Culturais

DRAMATURGIA

Programa para o 1º Semestre de 1968

2º Ano

1. Aristóteles - Poética - Definição de tragédia
   - Introdução ao conceito de ação dramática
   - Catarse - empatia - terror e compaixão
   - Noção de conflito
   - Caracterização psicológica - noções
   - Elocução - as unidades ;
2. Hegel - poética - Poesia dramática - conceito
   Ação dramática
   A síntese dramática
   Noção de conflito
   Relações da arte dramática com o público
   Dialética - noção
   Progressão dramática - noção
   As unidades - discussão .

3º Ano

O programa para o 3º Ano consta dos mesmos itens relacionados para o 2º ano, com maior desenvolvimento em cada um dos itens, relativo ao grau maior de conhecimento dos alunos.

Os alunos do 2º ano apresentarão, no decurso do semestre, uma cena dramática e os do 3º ano um drama ou comédia, como exercício de aproveitamento.

São Paulo, 30 de abril de 196

Fls. N.º 248
Proc. N.º 503/70
Rub.

Programa da disciplina de Dramaturgia - 7º e 8º semestres
Professora Renata Pallotini

1. Teoria dos gêneros literários
2. O gênero épico
3. Elementos do épico na história do teatro
   a) a tragédia graga
   b) o teatro medieval
   c) o teatro renascentista
   d) o romantismo
   e) o expressionismo

4. O teatro de Bertold Brecht
   a) fundamentos
   b) oposição do teatro dramático
   c) a técnica de encenação
   d) o efeito do distanciamento
   e) crítica

5. O teatro de A. Artaud
6. O teatro atual

Parte prática: leitura e análise de textos, de alunos ou de autores interessando à matéria dada.

Laboratorio e exercicios de criação de textos dramaticos

Crítica Teatral

Elaborados por Jacó Guinsburg e Sábato Magaldi

Crítica Teatral I

Crítica Teatral II

Crítica Teatral III

Obs.: Alberto Guzik trabalhou, a convite de Jacó Guinsburg, como seu assistente na Disciplina Crítica Teatral, em 1969. Em 1970, quando Jacó Guinsburg deixou essa disciplina, assumindo integralmente a disciplina de Estética, Alberto Guzik permaneceu em Crítica Teatral atuando como assistente de Sábato Magaldi. O programa da disciplina arquivado na Seção Acadêmica da atual Escola de Comunicações e Artes e aqui reproduzido contem 2 erros: O autor do programa dessa disciplina é Jaco Guinsburg e não Alberto Guzik que, num ano seguinte, por recomendação de Jacó continuou utilizando o mesmo planejamento. O Segundo erro diz respeito à data e nomes usados no documento . Como leva o nome de Setor de Teatro da Escola de Comunicações e Artes, o programa não poderia ser de 1968, como está classificado, pois neste ano a Escola a inda se chamava "de Comunicações Culturais" e o Setor de Teatro, chamava-se Departamento de Arte Dramática. Este documento deve corresponder a um período após 1970 e não a 1968, como está marcado.

Escola de Comunicações e Artes - USP
CTR - Setor de Teatro
Crítica Teatral I

Alberto Guzik, Auxiliar de Ensino, ref. MS-1, turno completo
Diploma em Interpretação, Escola de Arte Dramática de São Paulo, 1966; Bacharel em Ciências Jurídicas, Universidade Mackenzie, 1967.

Objetivos

A disciplina de Crítica Teatral I visa introduzir o estudo sistemático da Crítica Teatral, fazendo com que os alunos descortinem os princípios básicos da metodologia da análise critíca. Trata-se assim de uma Introdução à História das Idéias Críticas.

Conteúdo

Levantamento Geral da Evolução da Crítica. Efetividade do pensamento crítico. História das Idéias Críticas - Período greco-romano. História das Idéias Críticas - Idade Média e Renascença. História das Idéias Críticas - O Barroco. O Néo-Classicismo. Histórias das Idéias Críticas - O Romantismo. História das Idéias Críticas - O Realismo. O Naturalismo. História das Idéias Críticas - As Grandes Correntes Modernas. Estudo sistemático do pensamento de alguns dos mais significativos representantes da Crítica. Estudo de um determinado período ou autor que possa ajudar à compreensão da Crítica. Estudo da função que a Crítica desempenhou nas diferentes eras da História do Teatro. Tentativa de sintetizar o estudo de um semestre na descoberta de alguns dos princípios gerais que norteiam a Crítica Teatral em sua essência.

Métodos Utilizados

Exames de textos críticos. Aulas expositivas, completadas por seminários, pesquisas e comentários aos trabalhos dos alunos. Debates organizados sôbre as idéias ou períodos examinados durante as aulas.

Bibliografia

Bentley, Eric. A Experiência viva do Teatro. Rio de Janeiro, Zahar, 1963.

_____. O Teatro Engajado. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

Rosenfeld, Anatol. Texto/Contexto. São Paulo, Perspectiva, 1968

Kott, Jan. Shakespeare, Notre Contemporain. Paris, René Jualiard 1962.

Assis, Machado de. Crítica Theatral. São Paulo, W.M. Jackoson, Inc 1938.

Prado, Décio de Almeida. Teatro em Progresso. São Paulo, Ed. Livraria Martins, 1964.

_____. La Mise en Scène des Oeuvres du Passè. Paris, Ed., CNRS, 1957.

Brecht, Bertold. Teatro Dialético. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1967.

_____. Teatro de Meyerhold. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1966.

Piscator, Erwin. Teatro Politico. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1967.

Artaud, ANtonin, Oeuvres Completes. Paris. (T, VIII) Editions du Seuil, 1965.

Magaldi, Sábato. Panorama do Teatro Brasileiro. São Paulo, Ed. Difel, 1963.

_____. Iniciação ao Teatro. São Paulo. Ed. Buriti, 1962.

_____. Temas da História do Teatro. Porto Alegre, Ed. da Universidade do Rio Grande do Sul, 1958.

101
Proc. nº 93/69

CRITICA TEATRAL

1969

29, História das Idéias Críticas: Introdução

Abril

5, Semana Santa

12, História das Idéias Críticas: Quadro histórico-cultural
Beckett: exposição, seminário, trabalho sôbre Esperando Godot

19, História das Idéias Críticas: elementos da Poética
Discussão dos trabalhos sôbre Esperando Godot

26, Seminário: Beckett à luz de Aristóteles

Entrega de trabalhos

Maio

3, História das Idéias Críticas: elementos da Poética
Comentário dos trabalhos

10, História das Idéias Críticas: elementos da Poética
Os Monstros arthaudianos: exposição

17, História das Idéias Críticas: elementos da Poética
Os Monstros seminário, trabalhos

24, História das Idéias Críticas: A crítica aristotélica e o teatro grego
Discussão dos trabalhos sôbre Os Monstros

31, Seminário: Arthaud à luz de Aristóteles

Entrega de trabalhos

Junho

7, História das Idéias Críticas: Aristóteles à luz da crítica moderna
Comentário de trabalhos

14, História das Idéias Críticas: Aristóteles à luz da crítica moderna
Ionesco: exposição, seminário, trabalhos

21, História das Idéias Críticas: a crítica aristofanesca
Discussão dos trabalhos sôbre Ionesco

25, Seminário: Aristotelismo e anti-aristotelismo na crítica atual
Entrega de trabalhos

Fls. N.º 421
Proc. N.º 503/70
Rub.

Programa e Plano de Ensino da Disciplina Crítica Teatral II
Professor Sábato Magaldi
Professor Alberto Guzik

1970

I. Objetivos

A disciplina de Crítica Teatral visa preparar os alunos tanto para a crítica jornalística quanto para a crítica ensaística. Para aquêles que não desejam especializar-se nesse campo ela pretende fornecer os elementos necessários para um julgamento do próprio trabalho, ou seja, o drmaturgo poderá examinar sua produção sob o prisma daqueles que vão avaliá-la no futuro, o mesmo acontecendo ao diretor, ao cenógrafo e ao figurinista. O Professor de Teatro estará capacitado a julgar o aproveitamento dos trabalhos com seus alunos.

II. Conteúdo

A disciplina de Crítica Teatral é de conteúdo muito amplo. Como básicamente, deve examinar o espetáculo, é necessário que abranja todos os seus elementos: encenação, peça, interpretação, cenografia, indumentária, iluminação, música e outros acessórios.

Como verdadeira síntese de todos os conhecimentos do Teatro, a Crítica Teatral analisa: a) os vários estilos e métodos de encenação, verificando qual o mais adequado a uma determinada montagem (exemplos: realismo, naturalismo, expressionismo, afastamento brechtiano, ritualismo artaudiano e grotowskiano, etc.); b) a estrutura do texto dramático, encarando-o do ponto de vista estilístico e da sua produção e contribuição à história da literatura teatral; c) análise do trabalho do ator, quanto a método, riqueza de meios e sua evolução; d) adequação da cenografia, da indumentária e da iluminação à concepção do espetáculo, as soluções encontradas e seu valor artístico; e) funcionalidade da música incidental no conjunto do espetáculo, etc.

A fim de fundamentar a Crítica atual, a disciplina deve proceder a um estudo da história das idéias críticas no teatro, desde a concepção crítica de Aristóteles até as modernas tendências, como a crítica de Eric Bentley, Kenneth Tynan, Roland Barthes, etc.

Como há uma parte eminentemente prática, voltada para a rea-

Fls. N.º 232
Proc. N.º 503/70
Rub.

lidade teatral paulista, que inclui a visita de elencos estrangeiros, o conteúdo é variável de ano para ano, no exercício pròpriamente da crítica.

III. Métodos utilizados

Na parte teórica, serão feitos exames de textos críticos, abrangendo as diferentes épocas históricas.

Na parte prática, serão feitas análises dos espetáculos em cartaz, escolhendo-se os mais representativos da temporada. Comoa atualidade teatral não pode ser totalmente estudada na disciplina de História do Teatro, os autores merecerão um exame de tôda a sua obra e não apenas daquela encenada. Idêntico procedimento se adotará em relação ao encenador, ao intérprete, ao cenógrafo, ao figurinista, bem como aos demais elementos integrantes do espetáculo.

Quanto à didática: há uma parte expositiva do professor, completada por seminários, pesquisas e comentários sôbre as críticas feitas pelos alunos. O sistema é sempre o de debate amplo sôbre tôdas as questões levantadas.

IV. Atividades Discentes

Os alunos estudarão, em seminários, temas críticos específicos, determinados pelo professor e assistirão à maioria dos espetáculos em cartaz, a fim de preparar críticas que serão discutidas em classe.

Para que os alunos se exercitem na crítica ensaística, prepararão anualmente um estudo teórico sôbre um tema relevante da temporada.

V. Carga Horária

A ver em tabela anexa

VI. Número de alunos por turma

Na parte teórica, sobretudo a cargo do professor, não há limite de alunos. Mas na parte prática, já que todos participam, dos debates sôbre as críticas feitas por cada um, o número ideal de alunos não deve ultrapassar quinze.

Estética Teatral
Elaborados por Jacó Guinsburg
Programa e plano de ensino
Estética Teatral I
Estética Teatral II

Fls. N.º 241
Proc. N.º 503/70
Rub.

1969

Programa e plano de ensino da disciplina Estética Teatral
Prof. Ianchelli Ghinzberg

I. Esta disciplina visa dar aos alunos do Curso de Teatro os elementos que, como aplicação dos princípios gerais da Estética, definem o âmbito, a essência, os valores da arte teatral, enquanto dramaturgia e totalidade encenada, bem como as diferentes concepções, correntes e estilos que a presidiram em seu curso histórico, enquanto modêlos e sistemas de idéias estéticas.

II. Em função do objetivo exposto, o conteúdo foi dividido em duas etapas básicas:

1. Elementos de Estética Teatral;
2. Concepções e Correntes Estéticas no Teatro

III. A disciplina está prevista para um período letivo de quatro semestres, com carga horária de 2 horas semanais no 5º, 6º e 7º semestres, e 3 horas semanais no 8º semestre.

IV. A distribuição da matéria, ministrada em aulas teóricas, seminários e análises de textos, obedeceu à consideração de que era preciso satisfazer sempre o essencial do item II.1 e alternar as partes do item II.2, mas relacioná-las com as idéias e as tendências do Teatro Moderno. Para tanto, foi eleborado o seguinte programa:

1. Elementos de Estética Teatral (1 semestre)
   A. Noções Gerais: símbolos e valores; atos de apreciação;
   B. Teoria dos Gêneros: o épico, o lírico, o drmático;
   C. Conceito de Teatro;
   D. Fenômeno Teatral: o texto, o ator, a cenografia e demais elementos, o encenador e o espetáculo.
   E. Categorias Estéticas no Teatro: o trágico, o cômico, o grotesco, o sublime.

2. Concepções e Correntes Estéticas no Teatro (3 semestres)
   A. CLASSICISMO E BARROCO:
      a. Clássico, Classicismo, Classicista;
      b. Grécia Clássica, Helenismo: quadro histórico-cultural
      c. Platão e Aristóteles;
      d. Aristóteles: biografia, obra, idéias;
      e. Arte Poética: estudo de todos os capítulos

Fls. N.º 242
Proc. N.º 503/70
Rub.

f. A "Poética" e a "Ars Poetica" (Horácio)
g. A "Poética" e Castelvetro;
h. Classicismo e Barroco;
i. A"Poética" e os Elisabetanos: Sidney, Shakespeare, Johnson;
j. A "Poética" e Corneille e Racine;
k. A "Poética" e a "ART Poétique" (Boileau)
l. A "Poética" e Lessing;
m. A "Poética", o Classicismo e o Teatro Moderno.

B. ROMANTISMO

a. Quadro histórico;
b. Idéias da Ilustração e Tendências Romantizantes: Voltaire, Diderot, Rousseau;
c. Kant e a "Crítica do Juízo"
d. Os Pré-românticos: Herder, Goethe, Schiller, Lenz;
e. Caracterização Estética do Romantismo: Fichte e Schelling
f. Categorias Estéticas do Testro Romântico; Hugo, Kleist;
g. O Gênero Romântico no Testro: o drama, melodrama;
H. Shakespeare e o Romantismo;
i. O Romantismo e o Teatro Moderno

C. HEGEL

a. Introdução a Hegel e à sua "Estética";
b. Teoria dos Gêneros Poéticos;
c. A Poesia Dramática: estudo dos três capítulos.

D. REALISMO E NATURALISMO:

a. Positivismo, Evolucionismo, Teorizações Estéticas do Cientificismo: Conte e Taine
b. Do Realismo ao Naturalismo;
c. Conceitos Naturalistas no Teatro: dramaturgia, encenação;
d. Naturalismo, Romantismo e Simbolismo

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES CULTURAIS - DEPARTAMENTO DE TEATRO

Curso de Estética Teatral - 1º semestre de 1969

Abril:

1. Prof. Rosenfeld:

Noções Gerais de Estética Teatral
(símbolo, atos de apreciação, prazer e divertimento, etc.)

3. Prof. Magaldi:
Estética da Encenação

8. Prof. Rosenfeld:

Noções Gerais de Estética Teatral

10. Prof. Magaldi:

Estética da Encenação

15. Prof. Rosenfeld:

Teatro e Literatura
(considerações ontológicas)

17. Prof. Magaldi:

Estética da Encenação
22. Prof. Rosenfeld:

Teatro e Literatura
24. Prof. Magaldi:
Estética do Desempenho

29. Prof. Rosenfeld:
Teatro e Literatura

Maio:
6. Prof. Rosenfeld:
Teoria dos Gêneros
(dramático, épico e lírico)
8. Prof. Jacó e Profª. Lúcia
Leitura de textos e Debates
(entrega de trabalhos)
13. Prof. Rosenfeld:
Teoria dos Gêneros

Fls. 103
Proc. N.º 93/69
Rub.

15. Prof. Magaldi:
Estética do Desempenho

20. Prof. Rosenfeld:
Teoria dos Gêneros

22. Prof. Magaldi:
Estética do Desempenho

27. Prof. Rosenfeld:
Categorias Estéticas
(trágico, cômico, sublime e grotesco)

29. Estética do Cenário

Junho:
3. Prof. Jacó e Profª. Lúcia:
Leitura de textos e Debates
(entrega de trabalhos)
5. Prof. Magaldi:
Estética do Cenário, Figurinos e Iluminação

10. Prof. Rosenfeld:
Categorias Estéticas

12. Prof. Magaldi:
Estética do Espetáculo

17. Prof. Rosenfeld:

Categorias Estéticas

19. Prof. Magaldi:
Estética do Espetáculo

24. Prof. Rosenfeld:
Categorias Estéticas

26. Prof. Jacó e Profª. Lúcia

Exame

São Paulo,

Prot. N.º 387/69
Rub.

ESTÉTICA TEATRAL

Programa do 3º ano 1969

1º semestre

- Símbolos e valôres
- As várias artes
- Teatro: relação texto e cena
- Ator
- Elementos do Teatro: Pantomina, Dicção, Música, Cenografia, Texto, Direção, Elenco.
- Teatro: Drama aberto e Drama fechado.
- Direção
- Categorias Fundamentais: trágico, cômico, grotesco e sublime

2º semestre

- A Poética de Aristóteles (curso monográfico)

Programa do 4º ano

1º semestre

- Estética do Classicismo
- Estética do Romantismo
- Estética do Naturalismo

2º semestre

- Estética de Hegel (curso monográfico)

Direção
Elaborado por Celso Nunes
Técnica de Direção Teatral

Fls. N.º 244
Proc. N.º 503/70
Rub. dfr.

Programa de Ensino da disciplina de Direção Teatral
Professor Celso Nunes

1970

I. OBJETIVOS

Trata-se de disciplina obrigatória para os cursos de Diretor e Professor de Arte Dramática pelo Parecer nº 608/65 do Ministério de Educação e Cultura. Tratando-se de um dos elementos fundamentais da criação do espetáculo teatral, foi incluida pelo Departamento também nos cursos de Cenografia e Dramaturgia e Crítica. Visa dar aos alunos o conhecimento da função da direção na concepção e criação do espetáculo. Para os alunos do curso de Diretor, será desenvolvida com trabalhos práticos, de modo a capacitá-los para o exercício desse profissão.

II. CONTEÚDO

A disciplina será dividida em duas partes, uma geral para todos os cursos, a ser desenvolvida em dois semestres, e uma parte especial, em dois semestres, com caráter prático, para os alunos do curso de Diretor.

a) Parte Geral: funções da Direção Teatral - História da Direção Teatral - Relação entre os elementos que compõem o espetáculo - a concepção e a unidade do espetáculo - Os estilos - O clima psicológico, o ritmo, o mivimento cênico - A transposição do texto em termos de espetáculo - O trabalho com os atores - A concepção visual e o cenógrafo - Formas de direção de um espetáculo.

b) Parte especial: técnica dos elementos que compõem o espetáculo - Trabalhos de assistência e contra-regra - Exercícios e ensaios - Estudo e prática de estilos: Stanislavski - Brecht - Grotowiski - Montagem de peças - Noções de direção em outros meios como Cinema, Rádio e Televisão.

III. Métodos utilizados e atividades discentes

Aulas teóricas - aulas práticas - laboratórios - trabalhos de montagem - pesquisa sôbre os estilos e métodos de direção - análise de trabalhos de direção dos espetáculos apresentados em S.Paulo.

IV. Carga Horária e número de alunos: de acôrdo com a relação em anexo.

Cenografia e Artes Visuais

Cenografia Teatral

Artes Visuais

* Não há identificação do responsável pelo programa. Flávio Império ministrou a disciplina Cenografia, em 1970, mas o estilo e o conteúdo do programa localizado e aqui reproduzido, lembram o de Campelo Netto, que ministrava a mesma disciplina no curso de Rádio e TV.

1970

DEPARTAMENTO DE TEATRO, CINEMA, RÁDIO E TELEVISÃO

Cenografia

Fls. N.º 258
Proc. N.º 503/70
Rub.

1 - OBJETIVOS

Noções gerais, com parte teórica baseada na História Geral da Arte, particularmente História da Arquitetura, do Traje e do Móvel, com passagem pela estatuária, pintura, etc... visando uma orientação para a pesquisa e maior / conhecimento de arte e cultura gerais dirigidas à interpretação cenográfica.

2 - CONTEÚDO

Desenvolver conhecimento imprescindível ao assunto básico para a produção de um programa de televisão, como supõe ser a cenografia.

3 - MÉTODOS

Conferência como abertura das aulas, tratando do assunto cenografia, desde suas mais remotas origens, sua sedimentação e completo nascimento no 5º Século - no teatro grego. Aulas com apresentação de assuntos escolhidos para pesquisa e debates sôbre essas pesquisas de estilos, interpretações de textos através da concepção cenográfica. Sempre em síntese objetiva. Áudio-visual com projeção de slides explicados e analisados, etc... Comparecimento à espetáculos teatrais com análise detalhada de tôda a "mise en scene" - Assistencia de programas de televisão escolhidos entre os mais interessantes do momento para completo estudo da estrutura do mesmo, enfim: também não apenas suas possibilidades em rítmo e possibilidade de comunicação, como no todo da sua mise en scene / focalizando o funcional da sua cenografia, da sua iluminação, etc...

4 - ATIVIDADES DISCENTES

Interferencia dos alunos em montagens para teatro. Análise dos croquis, plantas e maquetes daquele trabalho, comparecimento dos alunos à oficina de construção dos "decors", atelier de costuras e artezanato, palco durante os trabalhos de montagens, ensaios do corpo de baile, ensaios com os trajes, efeitos de maquillage, etc... Interferencia dos alunos em momentos de gravações, tendo antes passado por aulas práticas durante as montagens a partir do início dos trabalhos na carpintaria, até o desenvolvimento dos cenários sendo montados no estúdio, /

depois iluminação, explicações sôbre valor de lentes diante das câmeras, a importância das mesmas no total do trabalho, a concepção da planta com o máximo de comodidade para o material, além da câmera, a girafa, o microfone portátil, como preparar o cenário de maneira a ajudar tudo isso observando e analisando essas questões / dentro dos trabalhos nos estúdios, etc... Serão marcadas a interferencias dos alunos quando da preparação e gravação dos trabalhos mais interessantes para o curriculum.

Na televisão, os alunos deverão participar de acontecimentos do Canal 2, Organização a cujo quadro artístico-técnico pertencemos - Preparação de trabalhos pelos alunos. Leitura de textos, interpretação com projetos contendo plantas, croquis e construção de maquetes dos scripts escolhidos.

5 - CARGA HORÁRIA

Aulas teóricas alternado com aulas práticas. Aulas para trabalho em classe de; planta, de desenho dos croquis , etc...

Dividindo as aulas em duas, ou três no máximo, para cada assunto - Seminários e exercícios contidos nas aulas divididas, e em alguns casos, marcaremos em horários extraordinários em dia e hora de acôrdo a não prejudicar as cargas horárias das demais matérias.

Cargas horárias ainda dependentes de resoluções a serem tomadas pela Direção da Escola que estuda o assunto neste momento.

6 - Nº DE ALUNOS

Número de alunos em cada turma, no máximo de vinte, sendo o mais conveniente para melhor rendimento o número / de dezesseis.

Fls. N.º 233
Proc. N.º 503/70
Rub.

1969

PROGRAMA DE CENOGRAFIA ESPECÍFICO PARA TEATRO

Em Complemento ao programa apresentado para Radio e TV

I. Parte Geral - como para o curso de Rádio e Televisão

II. Parte Especial para o curso de Teatro - 7º e 8º semestres

1. A Cenografia como elemento criador do espetáculo teatral
2. Concepções do espaço cênico:
   a) A cena grega e romana
   b) A cena italiana
   c) A cena elizabetana
   d) A cena de arena
   e) A cena panorâmica
   f) O espaço cênico aberto
3. Funções da cenografia
   a) O serviço do texto
   b) O serviço da direção
   c) O serviço dos atores
   d) A criação estética
4. Os elementos estéticos e de comunicação
   a) As linhas e a perspectiva teatral
   b) Formas e volumes
   c) As côres
   d) A iluminação
   e) Os estilos
5. Os elementos componentes do palco e dos cenários
6. Trabalhos práticos junto às montagens do Curso de Formação de Ator da Escola de Arte Dramática.

Fls. N.º 257
Proc. N.º 503/70
Rub. d/p.

DEPARTAMENTO DE TEATRO, CINEMA, RÁDIO E TELEVISÃO

Disciplina - Artes Visuais

1970

1 - OBJETIVOS

A disciplina tem por finalidade o conhecimento e exercício das características da linguagem Visual, para o desenvolvimento de instrumental criativo adequado às artes cinéticas.
Para tanto, a mensagem Visual é estruturalmente avalisada em seus aspéctos sintáticos e semânticos, sendo exercitados todos os caminhos criativos possíveis, desde as organizações rígidamente constituídas até os caminhos de maior liberdade estrutural.

2 - O desenho como expressão espontânea, o desenho de observação, o desenho decorativo e o desenho de interpretação, a organização de estruturas visuais no plano e no espaço, a estrutura visual cinética, constituem elementos básicos, nos aspectos da Comunicação Visual, como preparação para o desenvolvimento de outras disciplinas que dependem do conhecimento dêste conteúdo, notadamente a Cenografia.

3 - Curso Técnico-prático com nítida preponderância de exercícios práticos. O Curso Teórico é desenvolvido com auxílio de material audio-visual e prevê seminários.

4 - Na parte prática, a disciplina objetiva familiarizar o aluno com alguns meios artezanais de Comunicação Visual, que tenham imediata aplicação em exercício de Videoplastia.

5 - Carga Horária - de 4 horas por semana.

6 - 16 alunos por Turma.

Teatro e Educação (Para o curso de Professorado)

Elaborado por Maria Alice Vergueiro

Teatro Aplicado à Educação

Fls. N.º 249
Proc. N.º 503/70
Rub.

PLANO DA ÁREA DE TEATRO APLICADO À EDUCAÇÃO
PARA A FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE ARTE DRAMÁTICA
FACULDADE DE COMUNICAÇÕES E ARTES - DEPARTAMENTO DE TEATRO

1970

Matéria semestral introduzida no 4º ano de Teatro para a formação de professôres de Arte Dramática em:

1) ginásio (1ª, 2ª, 3ª e 4ª séries);
2) secundário: 2º ciclo
   a) área de Artes
   b) área de Educação (para futuros professôres primários).

Carga horária com o aluno: seis horas-aula semanais, a saber: duas teóricas e quatro práticas (estágios supervisionados em escolas primárias e secundárias, bem como em Teatro Infantil e Juvenil).

Obsevação: Os estágios supervisionados em escolas também serão Prática de Ensino, podendo assumir formas variadas:

1. Assistência de aulas dadas por professôres de Arte Dramatica em ginásio ou colégio, sob a supervisão do Professor da Cadeira.
2. Aulas dadas pelo aluno, sob a supervisão do Professor da Cadeira.
3. Orientação de atividades extra-classe com crianças e adolescentes:
   3.1. promoção de espetáculos teatrais para crianças e adolescentes (com preparação anterior e debates posteriores);
   3.2. montagem de espetáculos teatrais com alunos de ginásio e colégio, sob a supervisão do Professor da Cadeira;

Os estágios em Teatro Infantil e Juvenil constarão das seguintes atividades:

1. Levantamento de peças infantis ou juvenis em cartaz;
2. Acompanhamento de montagens, sob a supervisão do professor da Cadeira;
3. Pesquisas de opinião de público e de profissionais no campo;
4. Entrevistas com especialistas no assunto de Teatro e Educação.

Nota: Denominamos Teatro Juvenil às encenações teatrais não censuradas para menores de 18 anos que atendem ao critério pedagógico artístico-cultural, sejam do Teatro profissional, amador ou estudantil.

I. Justificativa
II. Objetivos
III. Metodologia: Técnicas
IV. Conteúdo: programa

V. Atividades docentes
VI. Atividades discentes

I. Justificativa

A área de Teatro aplicado à Educação pretende ser uma matéria que oferecerá oportunidades ao futuro professor para reflexão teórica e aplicação prática de todos os recursos do Teatro, quer no plano da Literatura Dramática, quer no plano do espetáculo, na educação primária e secundária.

É evidente que a área de Arte Dramática para crianças e adolescentes assume contôrno específico e objetivos peculiares de acôrdo com as finalidades gerais da educação da criança e do jovem. Uma metodologia deverá ser encontrada, seleção de conteúdos adequados, bem como critérios e instrumentos de avaliação (sistematização dos recursos a serem utilizados nas escolas de nível elementar e médio) a fim de que esta área, principalmente por ser nova no currículo escolar, possa fixar-se em bases sólidas para o seu desenvolvimento.

Cada vez se torna mais urgente e imprescindível o estudo sistematizado sôbre o lugar da Arte Dramática na Educação da criança e do jovem, com pesquisas a respeito, fundamentação teórica, abordagém mais científica para tão importante recurso educacional.

No fim do primeiro semestre de 1971 formar-se-á a primeira turma de professôres de Arte Dramática no Estado de São Paulo. Até o presente momento, lamentàvelmente, o exercício desta atividade vem sendo feito por pessoal de formação diversificada: atôres sem capacitação pedagógica, diretores profissionais, dramaturgos, professôres de Letras sem capacitação específica em Teatro, etc. Consequentemente, constata-se grande arbitrariedade quanto à seleção dos objetivos da Arte Dramática na Educação, programas, técnicas, atividades e critérios de avaliação; há orientações variadas com enfoques, ora em um aspecto do Teatro em detrimento de outros, ora conduzindo os trabalhos dramáticos apenas como atividades recreativas da escola - 'festinhas de fim de ano'. Isto, infelizmente, vem comprometendo a integridade da área que às vêzes (por ser optativa do estabelecimento de ensino e por haver grande desconhecimento sôbre o assunto por parte também dos diretores) é retirada do currículo.

O Teatro aplicado à Educação tem características próprias e são inúmeras as suas possibilidades:

1. Expressão da personalidade do educando (oral, corporal e escrita).
2. Incentivo a sua imaginação e criatividade.
3. Formação social da criança e do adolescente à medida que, sendo o Teatro um vivo exemplo de trabalho de equipe, serve de instrumento para o indivíduo comunicar-se com o outro, o grupo e a comunidade.
4. A prática da Arte Teatral, através da vivência de papéis e do convívio grupal para uma realização conjunta leva, gradualmente, a

Fls. N.º 251
Proc. N.º 503/70
Rub.

um crescente interêsse e compreensão de outros sêres humanos, a uma abertura maior para o outro e a uma sensível cooperação entre sêres humanos.

5. O Teatro é, essencialmente, arte de participação criativa grupal, mas garante, simultâneamente, a criatividade individual.
6. O Teatro é uma Arte que usa todo o ser humano como o seu meio de comunicação: mente, emoções, imaginação, voz, corpo. Se um indivíduo usa todo o seu ser para comunicar uma forma de verdade, em movimentos e palavras de significação, a experiência pode assumir um valor educacional inestimável, pois pede do educando um envolvimento total, uma das condições para o amadurecimento da personalidade.
7. O Teatro é um meio de comunicação cultural. É o registro do evoluir humano. É crônica viva do movimento histórico. A análise crítica da Literatura Dramática - Dramaturgia - através dos tempos, traz ao vivo, no aqui e no agora, todos os usos e costumes, idiossincrasias, enfim, a cultura dos povos estudados.
8. O Teatro é uma Arte multiforme: possui elementos de diversas Artes e Disciplinas: Literatura, Música, Artes Plásticas, Artes Industriais, História, Geografia, Filosofia, Sociologia, Comunicação Social, Línguas, etc. É a fusão dêsses elementos, oferecendo oportunidades ao educando de extender e integrar o conhecimento ministrado nessas outras disciplinas.
9. Através da prática da Arte Dramática, quando bem conduzida, há uma ação profilática em crianças e adolescentes com problemas individuais e sociais de ajustamento (em coordenação com Orientação Educacional e Psicologia Escolar).
10. A prática do Teatro nas escolas permite a informação profissional e exploração das aptidões dos alunos (não apenas no campo do próprio Teatro mas nos diferentes campos, através da vivência de papéis).
11. O Teatro escolar oferece oportunidades ao jovem de participação na comunidade, de auto-realização, educa o lazer, levando o aluno a fazer Teatro estudantil ou, sobretudo, participar como público consciente.
    (Ver anexo com informações mais detalhadas sôbre o assunto).

II. Objetivos

1. Levar os alunos (futuros professôres) a adequar o Teatro (quer como Literatura Dramática quer como espetáculo) aos objetivos da Educação da criança e do adolescente.
   1.1. Encontrar os objetivos, as técnicas específicas, o conteúdo, as atividades correspondentes, bem como os critérios e instrumentos de avaliação do Teatro aplicado à Educação elementar e média.

Proc. N.º 503/70
Rub. dh.

1.2. Sistematizar os estudos da Arte Dramática na Educação incentivando pesquisas no campo, favorecendo procedimentos científicos, indicando bibliografia, supervisionando estágios e elaborando um Plano de Ensino para a área de Arte Dramática no currículo do pré-primário ao secundário (primeiro e segundo ciclo, em coordenação vertical e horizontal).

2. Oferecer oportunidades para o futuro professor ter contato efetivo com grupos de crianças e adolescentes em situação escolar a fim de praticar o ensino da Arte Dramática.

3. Levar os alunos a encontrar formas de coordenação prática da área de Arte Dramática com as Disciplinas: Português (Literatura), Artes Plásticas, Educação Musical, Artes Industriais, História, Geografia, Filosofia, Educação Física e com Orientação Educacional e Psicologia Escolar a fim de estabelecer atividades conjuntas para a integração do conhecimento.

4. Familiarizar os alunos - futuros professôres - com as técnicas de estudo dirigido, texto sôbre texto, jógos dramáticos, estudo do meio (estudos planejados 'in loco' a Teatros), 'roll-playing', etc.

III. Metodologia: Técnicas

1. Aulas expositivas.
2. Estudos dirigidos.
3. Seminários.
4. Pesquisas.
5. Vivência dos jogos dramáticos.
6. Aulas dadas pelos alunos.
7. Estudo do meio.

IV. Conteúdo: Programa

1º Bimestre: 16 horas-aula teóricas (aproximadamente)/32 horas-aula de estágios supervisionados

Atividades dramáticas no nível pré-primário e primário:

Iª Unidade:

- os jogos dramáticos, conceitos e exercícios - o Teatro Criativo;
- O Teatro silencioso para crianças;
  - a Mímica;
  - a Pantomima;
  - gestos e atitudes;
  - o movimento expressivo;
  - o movimento rítmico;
  - a estória representada - Improvisação corporal;
  - possibilidades de coordenação com Educação Física.

IIª Unidade:

Fls. N.º 253
Proc. N.º 503/70
Rub. dh.

- o Teatro de ruídos e sons onomatopaicos:
  - a expressão vocal;
  - ritmo da linguagem oral;
  - a Improvisação avançada (corporal e vocal);
  - as possibilidades de coordenação com Educação Musical.

IIIª Unidade:

- o Teatro indireto:
  - boneco-luva - fantoches;
  - boneco-vara;
  - boneco-bola;
  - o Teatro das Mãos;
  - o Teatro das Máscaras;
  - o Teatro de Sombras;
  - Improvisação com bonecos e máscaras (a estória representada);
  - as possibilidades de integração com Artes Plásticas e Trabalhos Manuais.

IVª Unidade:

- a técnica de contar estórias (pelo professor e pelo aluno);
- Literatura Dramática Infantil: repertório para crianças;
- o Teatro para Crianças: introdução ao Teatro Infantil;
- diferenças entre Teatro adulto e Teatro infantil;
- o lugar do Teatro Infantil na vida das crianças;
- adaptação de peças dramáticas para crianças (texto sôbre texto);
- possibilidades de coordenação com Língua Pátria;
- indicação de bibliografia específica.

2º Bimestre: 16 horas-aula teóricas (aproximadamente)/32 horas-aula de estágios supervisionados

A Arte Dramática para adolescentes (primeiro e segundo ciclo)
Métodos de Orientação das atividades dramáticas no secundário (primeiro e segundo ciclo - incluindo professôres primários)

Iª Unidade:

- os jogos dramáticos para adolescentes e a passagem gradativa para a Arte Dramática;
- o Teatro silencioso para adolescentes;
- a Mímica;
- a Pantomima;
- o movimento expressivo;
- o movimento rítmico;
- o gesto;
- Improvisação.

IIª Unidade:

- a expressão vocal;
- ritmo da linguagem oral;

Fls. N.º 201
Proc. N.º 503/70
Rub. dp.

- dicção e pronúncia;
- a Improvisação avançada.

IIIª Unidade:

- elementos de Interpretação;
- análise de textos dramáticos;
- a busca da personagem;
- Literatura Dramática juvenil: repertório para adolescentes.

IVª Unidade:

- a expressão escrita;
- elementos de Dramaturgia juvenil;
- play-writing individual e em grupo;
- adaptação de peças dramáticas: texto sôbre texto.

Vª Unidade:

- porque levar o adolescente ao Teatro;
- como apreciar um espetáculo teatral - Introdução à Crítica Teatral para adolescentes ou Crítica Teatral com adolescentes;
- 'estudo do meio' em Teatro profissional, amador e estudantil
  - promoção planejada de espetáculos para adolescentes com visita à casa de espetáculo, entrevistas com o elenco, assistência de espetáculos, debates, etc.;
- a recreação dirigida - critério, formas e meios;
- montagem de espetáculos com adolescentes: o Teatro escolar, preparação, execução e avaliação;
- indicação bibliográfica específica.

V. Atividades docentes

1. Aulas sob forma expositiva, seminários, trabalhos em grupo, individuais, etc;
2. Contato com especialistas em Educação, que virão à Faculdade para conferências;
3. Consultas bibliográficas e leituras.
4. Preparação de aulas.
5. Elaboração de apostilas sôbre Teatro aplicado à Educação;

Obs.: Tôda a bibliografia sôbre Teatro aplicado à Educação é estrangeira (excetuando alguns poucos artigos em Português) decorrente disso as traduções serão providenciadas pelo professor da Cadeira.

6. Elaboração e condução de pequenas pesquisas na área de Teatro aplicado à Educação;
7. Supervisão de estágios, visitas e aulas, acompanhamento de montagem de espetáculos dirigidos pelos alunos com crianças e adolescentes.

VI. Atividades discentes

1. Seminários.
2. Pesquisas.

Fls. N.º 255
Proc. N.º 503/70
Rub. dp.

3. Consultas bibliográficas.
4. Plano de ensino.
5. Assistência de aulas dadas por professôres de Arte Dramática em ginásio ou colégio, sob a supervisão do professor da Cadeira.
6. Aulas dadas pelo aluno, sob a supervisão do professor da Cadeira.
7. Orientação de atividades extra-classe com crianças e adolescentes.
   - promoção de espetáculos teatrais para crianças e adolescentes (com preparação anterior e debates posteriores);
   - montagem de espetáculos teatrais com alunos de ginásio e colégio, sob a supervisão do professor da Cadeira.
8. Levantamento de peças infantis e juvenis em cartaz.
9. Acompanhamento de montagens, sob a supervisão do professor da Cadeira.
10. Pesquisas de opinião de público e de profissionais no Campo.
11. Entrevistas com especialistas no assunto de Teatro e Educação.

São Paulo, 21 de dezembro de 1970

Maria Alice Vergueiro

Fls. N.º 256
Proc. N.º 503/70
Rub. dp.

Bibliografia

- Chancerel, Léon - Jeux Dramatique dans l'Éducation - Collection Chancerel - Librairie Theatrale - 1953
  - Le Theatre et la Jeunesse - Éditions Bourrelier 1953
- Ommanney, Katharine Anne e Pierce C. - The Stage and the School - McGraw-Hill Book Company Inc. - New York 1950
- Gouveia, Júlio - O Teatro para Crianças e Adolescentes - tese apresentada no I Congresso Brasileiro de Teatro
- Obry, Olga - O Teatro na Escola - Edições Melhoramentos
- Alington, A.F. - Drama and Education - Basil Blackwell - Oxford 1966

Barnfield, Gabriel - Creative Drama in Schools - MacMillan -London 1968

- Burton, E.J. - Drama in Schools - London: Herbert Jenkins 1964
- Pemberton, Billing, R.N. e Cleg, J.D., A.D.B. - Teaching Drama - University of London Press Ltd. 1968
- Chilver, Peter - Improvised Drama - B.T. Batsford Ltd. 1967
- Ward, Winifred - Playmaking with Children - Appleton-Century-Crofts, Inc.
- Martin, William e Vallins, Gordon - Exploration Drama, Teacher's Book - Evans Brothers Limited 1968
- Slade, Peter - An Introduction to Child Drama - University of London Press, Ltd 1967
- Davis, Jed H., Watkins, Mary Jane Larson e Busfield Jr, Roger M. Children's Theatre - Harper & Brother, Publishers, New York, 1960
- Magaldi, Sábato - Iniciação ao Teatro - Buriti 1965

Outras
Legislação e Administração Teatrais, por Clovis Garcia e Sábato Magaldi
Estudo da Obra de um Clássico, por Renata Pallottini
Dicção e Estilo, por Maria José de Carvalho
Justificativas para as disciplinas de Indumentária, Iluminação, Técnica de Montagem, Improvisação e Interpretação, elaboradas por Clovis Garcia

Fls. N.º 121
Proc. N.º 387/69
Rub.

CURSO DE DRAMATURGIA E CRÍTICA 1970

Programa da Disciplina de Legislação e Administração Teatrais

4º ano -

1 - Fundamentos do Direito. Organização Jurídica. Hierarquia das Leis.

2 - A Constituição Brasileira

3 - A legislação específica: dispositivos constitucionais

4 - O Direito do autor. Legislação. A SBAT. O autor brasileiro.

5 - Legislação que regula as profissões teatrais, e cursos.

6 - A censura - legislação, organização e procedimentos

7 - A legislação municipal sôbre a construção de teatros. Exigências mínimas.

8 - A organização de um teatro. Funções.

9 - A produção de um espetáculo teatral. A participação dos elementos criadores. As providências administrativas.

10 - Os contratos teatrais. Os sindicatos.

11 - As entidades teatrais. Os orgãos oficiais: Serviço Nacional de Teatro - Comissão Estadual de Teatro.

Fls. Nº 210
Proc. Nº 505/70
Rub. dlp

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES - Departamento de Teatro - 1970

PROGRAMA

Estudo da obra de um clássico

Programação para o 8º Semestre do Departamento

LOPE DE VEGA E O TEATRO BARROCO ESPANHOL

a) individualismo e rebeldia
b) oposição ao classicismo francês
c) o espetáculo no Século de Ouro
d) estudo de obras representativas :
   I - "El arte nuevo de hacer comedias"
   II - "Fuenteovejuna"
   III - "Peribañez y el Comendador de Ocaña"
   IV - "El mejor alcalde, el Rey"

METODO - o programa será desenvolvido mediante aulas dialogadas, e por meio de seminários, pesquisas e conferências, atribuindo-se aos alunos a feitura de trabalhos escritos sôbre os temas propostos, à luz de bibliografia a ser indicada . Subsidiàriamente, podem ser utilizadas projeções de gravuras ilustrativas da matéria .

OBJETIVOS : o presente programa tem por objetivo familiarizar o aluno com a obra e o tempo de um autor exemplar. Deve-se notar que a cadeira "Estudo da obra de um clássico" é proposta pelo curriculum obrigatório do Ministério da Educação e Cultura.

NUMERO DE ALUNOS : para um bom desenvolvimento do programa proposto , as classes não deverão ter mais de vinte alunos .

Renata Pallottini

RENATA PALLOTTINI

Fls. N.º 256
Proc. N.º 503/70
Rub. dp.

Programa e Plano de Ensino da disciplina Dicção e Estilo
Maria José de Carvalho

1970

I. Objetivos

A disciplina de Dicção e Estilo propõe-se a criar e desenvolver nos alunos dos cursos a que se destina, uma técnica e um conhecimento da matéria, que lhes permitam não só ensiná-la como saber distinguir com segurança a terminologia adequada as qualidades e defeitos dos atores quanto à dicção e à sua aplicação aos vários estilos dos textos por êles interpretados.

II. Correlação

A disciplina Dicção e Estilo, básica no aprendizado da arte teatral, relaciona-se estreitamente com as matérias Improvisação, Interpretação, Direção, e ainda, Crítica e Pedagogia Teatrais e Dramaturgia, pois que é impossível, senão gravemente falho, praticá-las sem o conhecimento específico da mesma, uma vez que a arte teatral tem como elemento principal de expressão e comunicação a palavra oral. Sem insistir no óbvio da afirmativa com relação às duas primeiras matérias citadas, lembramos que o diretor que tiver um perfeito conhecimento de todo o mecanismo da dicção e do estilo poderá obter com mais precisão, objetividade e rapidez um maior rendimento técnico e artístico do ator. E o crítico, munido de um ouvido devidamente preparado, estará mais capacitado para uma apreciação segura não só das qualidades ou defeitos dos atores, como da empostação vocal e estilística do espetáculo. Quanto ao autor, é evidente que aquêle que conhecer a matéria em questão, poderá enriquecer a concepção de sua obra, encarando-a também, à maneira dos compositores musicais - como combinações sonoras, assim como indicar o tipo de voz e de fala dos seus personagens, para sua maior expressividade. No que diz respeito ao professor, o problema é duplamente básico, pois que se refere não só à exposição habitual de qualquer matéria, que poderá ser mais clara, expressiva e convincente, como também à necessidade de alicerce para as outras matérias já mencionadas e por êle ministradas.

Fls. N.º 237
Proc. N.º 503/70
Rub.

PROGRAMA PARA UM SEMESTRE DE DICÇÃO E ESTILO

I. Dicção - Técnica Pura

1. elementos de fonética e linguística
2. prosódia - o problema em São Paulo e no Brasil - a pronúncia oficial brasileira de acôrdo com os congressos:
   da Língua Nacional Cantada (S. Paulo - 1937)
   da Língua Nacional Falada no Teatrao (Bahia - 1956)
3. articulação
4. respiração
5. empostação e emissão vocais
6. altura, timbre e intensidade
7. densidade vocal
8. dinâmica vocal
9. projeção, volume, extensão e resistência
10. tonicidade e plasticidade
11. classificação das vozes masculinas e femininas, segundo o timbre, a extensão e a densidade
12. pontuação gramatical e interpretativa (psicológica, emocial, estilística)
13. inflexão - fraseio
14 - pausa - tensão e relaxamento
15. ritmo e andamento
16. agilidade e leveza
17 modulação e coloração
18. gêneros literários - forma
19. texto - análise formal e psico-emocional
20. verso - rima e métrica

II. Estilo

Desenvolvimento da técnica aplicada ao Estilo, através do trabalho de textos teatrais e literários em geral (poesia sobretudo) correspondentes às várias épocas, estilos e tendências estéticas da dramaturgia e da poesia ocidentais.

Proc. N.º 503/70
Rub.

Setor de Teatro do Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes - USP

1970

Justificativas para as disciplinas de Indumentária, Iluminação, Técnicas de Montagem, Improvisação e Interpretação.

INDUMENTÁRIA

Justificativa: a disciplina faz parte do curriculo mínimo exigido pelo Parecer 608 de 1965, do Ministério de Educação e Cultura. Integra-se no curso geral de Cenografia, sendo elemento importante para o espetáculoe e para a crítica, não só como levantamento histórico de uma época, ou como levantamento crítico, quando se trata de encenação com uma proposta dêsse gênero.

Conteúdo: será mais convenientemente esplicitado pelo professor a ser contratado para a disciplina, e que provavelmente será o mesmo dos dois itens seguintes, Iluminação e Técnica de Montagem.

ILUMINAÇÃO

Justificativa: a disciplina também faz parte do curriculo mínimo exigido pelo MEC (Parece 608/65). Faz parte da Cenografia, sendo que hoje inúmeras encenações modernas a tornam predominante, chegando não só a enriquecer cenários montados como também a resumí-los e mesmo a substituí-los (no caso de espetáculos de vanguarda, de dança etc.)

Conteúdo: o professor, a ser contratado para a disciplina, informará mais convenientemente sôbre a proposição concreta de seu curso, ligado ao de Cenografia.

TÉCNICAS DE MONTAGEM

Justificativa: a disciplina faz parte, também, do curriculo mínimo exigido pelo MEC (Parecer 608/65). Integra-se no curso de cenografia, do qual é o elemento concreto, a realização em têrmos práticos do projeto desenhado ou em maquete.

Conteúdo: Sôbre a proposição concreta de seu curso, melhor informará o professor a ser contratado para a disci - plina.

INTERPRETAÇÃO:

Justificativa - A matéria faz parte do curriculo minimo exigido pelo MEC (Parecer 608/65). É fundamental para o entendimento global do Teatro, assumindo as mais variadas formas: tradicionais, épicas, contestatórias etc. segundo as diferentes correntes que se delinearam através dos tempos, hoje atingindo um grau avançado de descontraimento e comunicação direta.

Conteúdo - Contratando-se o professor para a disciplina, será êle a pessoa indicada para esplicitar os têrmos de seu plano didático.

IMPROVISAÇÃO:

Justificativa - O curriculo mínimo do MEC (Parecer 608/65) exige esta matéria, que se relaciona com a de Interpretação em sua essência, dela divergindo na forma. Ao passo que a Interpretação, em linhas gerais, resulta de um lento trabalho de elaboração, a Improvisação visa construir no intérprete um arcabouço psicológico e técnico que lhe permita assumir personagens e viver cênas na inspiração do momento, segundo as necessidades do texto ou do não-texto.

Conteúdo: o professor da disiciplina, a ser contratado, elaborará com maiores detalhes seu plano de trabalho.

4.1 - *Eles Querem Criticar,* do Jornal da Tarde, 07/12/1970, sobre os alunos da primeira turma do curso de Crítica de Armando Sérgio da Silva sobre o espetáculo “Interrogatório” publicada junto com essa matéria.

Miriam Garcia Mendes

Marina Piccoli

José Possi Netto

Armando Sergio da Silva

Ingrid Dormien

O Interrogatório

ÊLES QUEREM CRITICAR

CRITICAR OU FAZER TEATRO. FOI PARA ISSO QUE ESTUDARAM: SÃO OS ALUNOS DA PRIMEIRA TURMA DE TEATRO DA USP.

Depois de quatro anos de estudos universitários, aprendendo matérias como Estética do Teatro, Dramaturgia, Artes Visuais, Linguística e História do Teatro, os cinco alunos que terminaram o Curso de Teatro da USP têm uma boa formação, só não têm emprêgo. É o que procuram agora.

Empregados oferecem-se. Quatro jovens e uma senhora oferecem-se para trabalhar em jornal ou revista como críticos teatrais ou para trabalhar em companhia de teatro, como autores de peças. Aceitam trabalho ainda em escolas, como professores. Bom curriculum vitae. Tratar com Ingrid, Simone, Armando, Miriam ou Possi, no Curso de Teatro da Escola de Comunicações e Artes da USP, pela manhã. Cidade Universitária.

Quase ninguém sabe ainda — pelo menos antes de ler êsse anúncio — mas há em São Paulo cinco autores teatrais com diploma de autores teatrais. E não é só isso, êles também têm diplomas de críticos de teatro e estão credenciados para trabalhar em qualquer das duas profissões. Com uma pequena especialização que estão fazendo, podem também dar aulas em escolas.

Êles têm muita coisa em comum: são alunos do quarto ano do Curso de Teatro da USP e se formam êste ano. É a primeira turma a se formar nêsse curso e portanto serão os primeiros a enfrentar as dificuldades do mercado de trabalho da profissão que escolheram.

Para conseguirem esse diploma, fizeram um ano básico com os outros cem alunos da escola e durante mais três anos estudaram História do Teatro Universal, História do Teatro Brasileiro, Estética Teatral, Crítica Teórica e Prática, Dramaturgia, Técnica de Direção, Elementos de Cenografia, Artes Visuais, Introdução ao Jornalismo, Introdução ao Rádio e TV, História do Espetáculo, Linguística, História da Literatura, História da Comunicação, Educação Moral e Cívica, além de conferências e cursos especiais de pequena duração.

— Êsse curso nos deu uma grande formação teórica, um grande preparo. E agora estamos começando a tomar contato com a prática, estamos experimentando nossos conhecimentos. De uma certa forma sabemos mais que os próprios professôres da escola, porque temos uma grande visão geral, enquanto muitos dêles são especializados em apenas um assunto, por fôrça das circunstâncias. Êles não tiveram as chances que tivemos.

Êles são só cinco, mas mesmo assim será muito difícil que consigam o emprêgo de crítico teatral em algum jornal ou revista, pois todos já têm seus críticos.

Como dramaturgos formados, têm as mesmas chances que os dramaturgos não formados — e como autores desconhecidos e sem relações nos meios teatrais será difícil que vejam suas peças encenadas, por enquanto.

— Sabemos que vai ser difícil trabalhar nêsses dois setores, que o campo está tomado, o que é um êrro, porque de todos os críticos que trabalham atualmente em São Paulo, só dois ou três tem preparo suficiente para isso. Podemos escrever ensaios também, mas só revistas especializadas em teatro os publicam. E só existe uma, a **Palco-Platéia**.

Há alguns meses, por indicação de seu professor Sábato Magaldi, os cinco estão trabalhando como críticos da **Palco-Platéia**. Tiveram também algumas peças encenadas pelo laboratório do curso, a Escola de Arte Dramática, incorporada à USP. E ainda por indicação do mesmo professor, foram jurados do Festival de Teatro Amador.

E todos êsses problemas vão se agravar quando novas turmas se formarem. Quando êles se inscreveram para o Curso de Teatro, mais 25 pessoas fizeram a mesma coisa. Mas, contando com êles, a primeira turma já começou só com 20 alunos — cinco dêles chegaram ao final. Atualmente há 15 alunos no terceiro ano e 25 no segundo. Quer dizer que em 1973 mais 40 pessoas poderão estar disputando o reduzido campo da crítica e da dramaturgia.

— Nós reconhecemos que é impossível viver dessa profissão que o diploma nos permite exercer. Mas há uma saída: as escolas. Estamos fazendo a Licenciatura Normal nos cursos de Pedagogia e Psicologia da USP para podermos dar aulas. Aprendemos coisas como Psicologia do Adolescente, Didática, Administração Escolar. Frequentamos também um ciclo de conferências de Fany Abramovitch de Didática Especializada, ou seja, **Teatro-Educação**.

O ano que vem, além de dramaturgia e crítica, o Curso de Teatro vai formar em direção, cenografia e professorado.

— Essa turma que vem logo depois da nossa já vai ser preparada para trabalhar em escolas, enquanto nós temos que nos preparar sozinhos. Mas é possível que muitos de nós frequentemos essas matérias novas, como pós-graduação. Êsse curso de professorado oferece quatro opções para seus alunos: formar grupos teatrais em escolas, trabalhar como assistente de ensino na própria faculdade, trabalhar com teatro para desenvolver a criatividade das crianças de uma escola e aplicar o teatro no currículo de algumas matérias da escola.

— É êsse realmente o caminho que temos que seguir, o do professorado. A Lei de Diretrizes e Bases colocou o teatro como disciplina optativa das escolas, como prática educativa e como técnica auxiliar de outras disciplinas. Tôda escola tem que optar por algumas das matérias enquadradas nêsses três tipos. E o teatro pode ser uma delas.

Mas quase nenhum diretor de escola sabe disso. Ingrid, Miriam, Marina, Armando e Possi fizeram um questionário em que informavam para os diretores da escola o tipo de trabalho que poderiam desenvolver, informavam-lhe as leis que regulamentam o assunto e averiguaram o que o diretor conhecia a respeito.

— São poucos os que levam nosso trabalho a sério. Muitos ainda vêem o teatro como centro de corrupção moral, desregramento e boêmia. Outros querem só formar um grupo teatral para aparecer nas festinhas do colégio, ao lado da fanfarra.

O QUE ÊLES SABEM FAZER

Um exemplo do tipo de crítica que um aluno do Curso de Teatro da USP sabe fazer. Esta, de **O Interrogatório**, é de Armando Sérgio da Silva (foto).

Para a montagem de **O Interrogatório** de Peter Weiss, pelo menos dois caminhos se apresentam logo de imediato: ou se faz um espetáculo sem qualquer carga emocional, baseado apenas na emissão do texto (estilo que o autor da peça aconselha), ou uma encenação, onde os atores em seus depoimentos procurem, de fato, viver as lembranças daquelas personagens. Por problemas didáticos, a primeira linha se chamará "fria" e a segunda "emocional".

A linha "fria" evidenciaria tôda uma culpa do "sistema alemão", proporcionador de vítimas e carrascos que, por ação, ou omissão, seriam culpados pelos acontecimentos. A linha "emocional", entretanto, levaria o público a agir sentimentalmente em relação ao processo, e acabaria por condenar os acusados nazistas, do mesmo modo que as crianças condenam os vilões de suas histórias em quadrinhos.

O espetáculo, apresentado atualmente no "Studio São Pedro", segue a primeira linha, com ligeiras oscilações para a segunda. Com efeito, na maioria das vêzes êle procura ser didático, no sentido mais "brechtiano" da palavra. Assim é que um só ator interpreta os 18 condenados, sem a possibilidade da identificação ator-personagem, numa tentativa de formulação da culpabilidade generalizada. O que diferencia os diversos oficiais são apenas gestos esteriotipados e fotos, no sistema das encenações documentárias de Piscator. Outro recurso bastante didático utilizado foi o da repetição por três ou quatro vêzes de alguns trechos fundamentais do texto, recurso êsse que, por sinal, deveria ser muito mais usado em virtude de sua grande eficiência.

Êsse didatismo também se reflete na interpretação, em linhas gerais, quase sempre voltada de frente para o público, bem como na própria indicação escrita dos cantos a serem encenados. Por vêzes entretanto, como na cena inicial, onde os atores são empurrados pelos fundos da platéia como autênticos prisioneiros, ou na representação corporal da morte, por injeção de fenol, bem como quando se faz o som de gases acompanhar o relato sôbre as câmaras; sente-se um espetáculo que busca um certo "charme" teatral, em detrimento da linha geral. O mesmo podemos dizer de alguns depoimentos emocionais, principalmente depoimentos das vítimas do campo, que sòmente poderiam ser explicados pelo receio de que o espetáculo, por monotonia, não "passasse" ao público. Êsses "efeitos", às vêzes, sem sentido, são geralmente esperados e aplaudidos pela platéia.

O saldo de **O Interrogatório** é, entretanto, bastante positivo, não só pelo impacto do texto, bem como por sua colocação, numa das grandes realizações da cena brasileira no ano

4.2 - Críticas de espetáculos em cartaz em São Paulo e Rio de Janeiro, escritas pelos alunos formandos da primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica e publicadas, em 1970, na Revista *Palco + Plateia.*

PALCO + PLATÉIA

REVISTA MENSAL DE TEATRO

3

Edição Especial
CR$ 2,00

PALCO+ PLATÉIA

REVISTA MENSAL DE TEATRO

4

CR$2,00

PALCO + PLATÉIA

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES/USP
BIBLIOTECA
CLASS. 792 P
V. - N. 05 DATA 1970

REVISTA MENSAL DE TEATRO

5

CR$2,00

PALCO+
PLATÉIA
REVISTA MENSAL DE TEATRO N.º 7 - Cr$ 2,50
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES/USP
BIBLIOTECA
CLASS. 792 P
V. N. 07 DATA 1970

Armando Sérgio da Silva

-*Festival de Rio Preto* – Revista Palco + Platéia nº 5, 1970; pp. 53 - 55;

-*Lanterna Mágica* – Revista Palco + Platéia nº 4, 1970; p. 31;

-*A Relação* – Revista Palco + Platéia nº 4, 1970; pp. 38, 39;

-*O Desembestado* – Revista Palco + Platéia nº 5; pp. 11, 12.

festival de rio prêto

A posição do crítico, perante o amador em geral, é bastante incomôda. Êles dão tudo de bom, de salutar que possuem e não recebem, ou melhor, não exigem nada em troca. A posição, como dizíamos, é desagradável, porque de um crítico se espera uma análise estética, e essa análise, não raro, diminui a festa humana que êles nos proporcionam.

Entretanto, há também, num festival, uma preocupação estética. Há, por vêzes, até a tentativa de se achar uma linguagem teatral nova. Por êsse lado, conduziremos nosso artigo pois, pelo outro, êle seria uma composição de adjetivos elogiosos e nada mais.

Aqui vai um conselho à Comissão Estadual de Teatro: é urgente que se gaste a verba do amador, proporcionando-lhe cursos de interpretação, pois aí reside seu principal defeito.

"MURALHA DA CHINA" de MAX FRISCH

O "II FESTIVAL DE TEATRO AMADOR DE SÃO JOSÉ DO RIO PRÊTO" (nacional) durou doze dias, de 4 a 16 de julho e, podemos dizer, alcançou um nível considerável.

Quando chegamos àquela cidade, perguntamos, para um dos componentes do "grupo" local, qual era o principal inimigo do teatro amador. - O público (disse êle, meio contrariado).

Eis o que vimos, entretanto: No primeiro dia, casa quase vazia, no segundo razoável, no terceiro, casa lotada, do quarto em diante o público lutando por um lugar no salão da "Basílica". Assistimos, inclusive, discussões como essa:

- Êsse lugar está guardado para uma autoridade!
- Essa não, a gente paga e depois tem que assistir de pé?

Não havia dúvidas, o público tinha se tornado amigo.

Chegamos no dia 5 e assistimos "Um Paroquiano Inevitável", de Hermilo-Borba Filho, pelo grupo "Porão 7" de São Carlos.

Um texto fraquíssimo, com atôres principiantes e um diretor no próprio programa, classificando o texto de "droga".

O diretor Angelo Sanga, querendo como que, "salvar" o texto, tentou uma "mise en scène", até certo ponto audaciosa (luz estroboscópica, uma rêde por onde os atores subiam e desciam, rompimento relativo do palco tradicional, etc) mas não conseguiu unir seu "show" com a realidade dramática do texto de Hermilo Borba Filho. Resultado: autor e diretor brigando durante noventa minutos, sem vencedor.

Boa composição de Angelo Bonicelli como pai.

Dia 7, têrça-feira, foi a vez do "Choque das Raças" de Hamilton Saraiva, pelo "Grupo Teatral Jovem-5" de Presidente Prudente.

O espetáculo, apesar de não possuir nenhum brilhantismo, agradou em certos aspectos. O diretor Hilton Nogueira soube escolher um texto interessante e fácil de ser interpretado, trabalhou com cuidado o desempenho de seus atores estreantes e assim, conseguiu um espetáculo coerente.

O que faltou, foi maior coordenação entre o diretor, ensaiador do côro e cenógrafo.

No dia 10 de julho, vimos e demos boas risadas com "A Morte do Imortal" de Lauro Cesar Muniz, feito pelo Teatro Universitário "Luiz de Queiroz" da cidade de Piracicaba.

"A morte ..." cativou imediatamente o público. (vitória no "Juri Popular").

Fernando Muralha, como profissional que é, fêz um espetáculo para "funcionar", cuidando muito bem do ritmo e dando a cada ator uma linha rígida de interpretação. Aliás, sente-se em cada uma das personagens a mão do diretor. A cada uma deu uma espécie de gesto base, que os atores, principiantes como são carregaram até o fim do espetáculo. Faltou, à montagem, um pouco de audácia. Fernando não poderia errar como um ingênuo amador pode e quando se vai experimentar corre-se êste risco. De muita fôrça cômica e, com grandes possibilidades, é a atriz Maria Izabel que, auxiliada por Muralha compôs uma impagável "Olinda".

Muito bom, foi o espetáculo do dia 11 de julho: "A Paz" de Aristófanes, pelo Teatro Estudantil "Vicente de Carvalho", de Santos.

Nesse dia, pela 1a. vez, vimos o espaço do teatro se modificando. As poltronas foram afastadas e formou-se no meio do público um outro lugar de representação. Os amadores de Santos, nos trouxeram um novo Aristófanes, completamente amigo do velho Aristófanes. Cada cena do texto foi recriada pelo diretor Valter Rodrigues em companhia de seus atores e o espetáculo, exageradamente didático concebido por Aristófanes, conseguiu, em determinados momentos, envolver o público.

Os atores, deixando de lado as técnicas convencionais de interpretação, procuraram falar quase que diretamente aos ouvidos do público.

A "parabase" foi muito bem aproveitada, pois o ator que a fazia chamou o prefeito ao palco e o lembrou de sua promessa de construir um teatro para a cidade.

Em suma: o grupo de Santos andou muito bem e... cá entre nós ... agradou muito mais do que muitos espetáculos profissionais que andam por aí.

O grupo do Paraná montou um texto de Sonia Maria Mello, uma das componentes da equipe, chamado "O Ciclo Patético", construído na base de monólogos de inegável fôrça poética. O texto é, entretanto, melhor quando constrói sôbre o mórbido e bem pior quando tenta vôos filosóficos. O espetáculo foi um dos mais "pesados" assistidos. O diretor Armando Maranhão ilustrou o texto com uma requintada pesquisa plástica. O maior defeito do espetáculo e talvez seja do pró

prio texto, foi a falta de um fio condutor entre as diversas cenas que o compõem. Também a luz, um pouco escura demais, se contribuiu estèticamente, prejudicou visìvelmente o desempenho, deixando nas sombras, os rostos dos intérpretes. Em suma: foi um espetáculo honesto em que, ainda que se pesem os defeitos, restou a boa tradição do teatro estudantil do Paraná.

Como não podia deixar de acontecer, vimos o "Auto da Compadecida" de Ariano Suassuna, pelo Teatro Estudantil Amador de Penápolis.

Êsse grupo composto, quase que totalmente, por estreantes, não decepcionou. A despeito dos inúmeros defeitos e imperfeições nos detalhes, conseguiu um bom ritmo e nos trouxe um "João Grillo" (Jackson Leal) dos melhores que já vimos.

No contexto do festival, o grupo do Ceará foi o mais original. "Atacou"com "O simpático Jeremias" de Gastão Tojeiro, com a maior tranquilidade dêsse mundo. A principal vantagem do grupo foi a de ter em cada ponta um bom ator. O diretor e ator Haroldo Serra usou de todos os "truques" convencionais e alcançou logo de início a adesão total do público que, nos momentos de música, batia palmas acompanhando o ritmo.

Além disso êles fazem a já famosa "cafonália" com uma facilidade de dar inveja. (muitos dos nossos diretores profissionais adorariam o espetáculo). Para se ter uma idéia, basta dizer que quando um ator entra em cena, seu nome real é iluminado em pisca-pisca num dos cantos do cenário.

Êles nos trouxeram, sei lá se criticando ou não, uma espécie de "Brodway ' Cearense", com muitas luzes piscando, passos de dança, plásticos estampados - com florzinhas, etc.

"O simpático ..." foi um espetáculo sem pretensões, mas agradável, sindero e da maior honestidade artística. É de se admirar que as autoridades de lá,não dêem uma ajuda para êsse grupo se profissionalizar de vez.

Sem mais, as nossas saudades da "Comédia Cearense"!

Encerrou o festival, no dia 16 de julho, o "Grupo Tunis" de São João D'el Rei (Minas Gerais), que teve a coragem de montar, nada mais nada menos do que Marat/Sade de Peter Weiss.

A montagem teve dois méritos: em primeiro lugar foi original, não se aproximando das encenações de Ademar Guerra e Peter Brook, em segundo, Cleir Edson foi um bom "Marat" e Alcimara Zannetti foi uma excelente "Charlotte Corday" . Faltou ao espetáculo, entretanto, imaginação na marcação, coreografia e a música que lhe dá um colorido todo especial. Apesar de tudo, o grupo promete e nós estamos ansiosos por vê-lo em outros festivais.

Aos amadores de São José do Rio Prêto, damos os nossos parabéns, por intermédio do seu dinâmico presidente, Humberto Sinibaldi... O que vocês fizeram para incrementar o teatro na cidade foi algo muito sério.

Ao jovem prefeito da cidade, nossa alegria por ter prometido construir o 1º teatro de São José do Rio Prêto.

Armando Sérgio

lanterna mágica

O público, sentado nas poltronas do Teatro Olimpiá, pode ser comparado a uma criança, que, boquiaberta, vê o ilusionista tirar coelhos e mais coelhos de uma cartola.

O espetáculo é definido, pelos próprios artistas tchecos, como um rompimento da tradicional caixa cênica, em busca de uma viagem através do mundo (no sentido físico e metafórico) de ilusão, humor e poesia.

O esquema técnico é simples: a mistura entre teatro, cinema, ballet e marionete. A finalidade do espetáculo é a integração dêsses elementos num só tôdo, de modo que o público não distingua as diferentes formas de comunicação. É portanto, uma arte ilúdica e se realiza, pela extrema precisão técnica e sincrônica.

É justamente nesse ponto, isto é, na perfeição técnica da sincronização entre ator (ou bailarino) e o filme, que se encontra a melhor perfomance do grupo de Praga.

Os atôres saem da película e vêm para o palco, saem do palco e vão para a película, a atriz se transforma em marionete e a marionete se transforma em atriz. Tudo isso é feito com tamanha precisão que, em determinado momento, passa a ser uma espécie de jôgo para o espectador, que como ser humano oferece uma reação ao envolvimento e procura descobrir o truque.

As melhores cenas dêsse espetáculo, são aquelas que são cômicas ou poéticas, independentemente da mistura das formas de linguagem. São cenas, que provocariam o mesmo efeito, se realizadas sòmente pelo teatro ou pelo cinema.

Como exemplo tome-se a cena do *"Amante no armário"*, que é uma justaposição entre o ciúme de um marido vitoriano e o ciúme de Otelo. Nessa cena, as personagens se entrecruzam nas épocas, conseguindo espetacular efeito cômico. Outro exemplo é a cena dos dois *"buffons"*, que tocam violino e brigam, onde há uma amostra do grande nível artístico dos desenhos animados tchecoslovacos. Essas duas cenas, entretanto, são feitas quase que, exclusivamente, pela linguagem cinematográfica.

Agora uma pergunta: Seria a *"Lanterna Mágica"* um espetáculo totalmente novo? Resposta: Não, o velho Meyerhold e o audacioso Piscator já o realizaram, apenas não possuíam essa maravilhosa perfeição técnica que, sem dúvida, deixa pasmado qualquer artesão dos efeitos visuais.

O principal defeito do espetáculo, reside no fato de que, o ator tridimensional e limitado pelo espaço do palco, é esmagado pelo filme unidimensional; o filme por sua vez, perde muito de suas características espaço-temporais.

O problema é que, por várias vêzes, o ator não pode acompanhar o filme e fica desajeitado e inverossímel, quando tenta fugir de um atropelamento real, assim como as marionetes não conseguem atingir a perfeição técnica possibilitada pelas experiências atuais.

Em suma: *Lanterna Mágica* é um espetáculo pirotécnico que merece ser visto, principalmente pelas crianças e adultos, que há muito tempo não vêem um ótimo espetáculo de ilusionismo, ou por aquêles que se divertiram a valer, apertando os botões das obras cinnéticas na última bienal.

Armando Sérgio Silva

A RELAÇÃO

Jean Jacques, um advogado solteiro, fica muito surprêso, quando Suzanne adentra seu apartamento e pergunta se alí mora um tal de senhor Ferrand. Êle diz que não o conhece e, aos poucos, nota que aquela moça deseja ficar instalada em seu apartamento. Gentilmente êle a convida para se retirar e depois violentamente a intima. Suzanne, através de uma verdadeira ginástica dissimulativa, consegue ficar.

O espectador, à medida que a peça se desenrola, vai, aos poucos se desestruturando mentalmente, em virtude dos pequenos impactos inverossímeis e, mais ou menos, no fim do primeiro ato, êle já está quase que totalmente desconcertado. O problema é que a característica fundamental da peça é a ambiguidade. A verdade é impossível de ser assimilada. Nesse sentido, podemos aproximá-la de Pirandelo (*Assim é se lhes parece*), Antonioni (*Blow-up*), etc.

No desfêcho, as poucas premissas, que ainda restam, vão sendo destruídas, e, no fim, a confusão é total e geral. E daí surgem as perguntas:

Suzanne, de fato, procuraria o senhor Ferrand?

Será que existiu algum senhor Ferrand?

E se existiu, teria êle engravidado Suzanne?

Jean Jacques seria o senhor Ferrand?

Suzanne já conhecia Jean Jacques?

Suzanne ficou no apartamento porque simpatizou com Jean Jacques, ou queria apenas um lugar para ficar?

Jean Jacques catalogava suas conquistas (com fotos, medidas, etc.) porque gostava de se gabar, ou porque só assim poderia possuí-las?

Fechada a cortina, essas e tantas outras interrogações, são imediatamente feitas pelo público.

Qual seria a intenção de Jean Claude Carrière ao escrever *A RELAÇÃO?* A intenção de escrever uma obra totalmente *aberta?*

É preciso que se confesse, que a primeira reflexão, pode-se responder, de pronto, afirmativamente à pergunta. Entretanto, através de uma análise mais cuidadosa, essa "abertura" torna-se bastante discutível.

Assim como não existe o símbolo sem anterior convenção, para que se possa abrir algo, é necessário que, êsse algo, exista. Portanto é muito perigosa a confusão entre *obra aberta* e *obra imprecisa*.

O que se sabe das personagens? Elas existem?

Resposta: Existem. Êle é advogado, solteiro, tem um apartamento, gosta de conquistar mulheres e depois catalogá-las. Ela é filha de um tabelião, não gosta de trabalhar, deseja ficar no apartamento dêle ... Deseja mesmo?

São dados reais e, queira ou não, o autor compactuou com uma premissa real. O que acontece é que êsses dados não têm nada a ver com o desenrolar da peça. De fato, alteraria alguma coisa se Jean Jacques fôsse médico, ou engenheiro ? Mudaria alguma coisa se o apartamento não fôsse seu, mas alugado? E se Suzanne não fôsse filha de um tabelião? Que importância teria?

Em resumo: São tantas as dúvidas, que a obra acaba se fechando, pois uma *obra aberta* pressupõe várias opções para que cada expectador a feche e *A Relação* não proporciona essas opções, porque é impossível se optar, tomando-por base uma dúvida.

A direção de Jairo Arco e Flexa encampa a obra tornando-se também contraditória. De um lado o palco claro e verossímel, de outro o fôco de luz inverossímel sôbre Suzanne que fala.

Lilian Lemmertz, numa linha de interpretação fria, insólita, com uma entonação quase que monocórdica, dizendo quase que mecânicamente, não pode ser sentida como de *carne e osso*. Durante todo o espetáculo ela é sem dúvida e por isso acertou. No fim, sua personagem é tão potente, pois totalmente descompromissada, que chega a tornar-se cínica, em face da linha ingênua, humana e por isso mesmo comprometida com os sentimentos, de Jairo Arco e Flexa.

Jean-Claude Carrière, portanto, estréia no teatro, com uma peça que é a apologia da dúvida e do contraditório e se fecha nisso. Se foi essa sua intenção, está plenamente realizada.

Obs:- De muito bom gôsto a decoração de Sarah Feres, bem como os modelos de Lilian e os costumes de Jairo.

Armando Sérgio da Silva

O desembestado

O baiano Albano (Fernando Lona) escolheu a vida doméstica. Casou-se com Zulnara, uma piedosa e casta moça da irmandade, sob a benção de Deus e do Espírito Santo. Vivem pacatamente no seio do lar, cercados por uma televisão, um rádio, um retrato oval de um casal antigo e uma enorme reprodução da "Santa Ceia" Ela sabe as mais belas histórias sôbre a vida dos santos, histórias essas que ela conta ao marido, depois de suas relações sexuais, devidamente permitidas pela igreja. Num determinado momento o baiano Tancredo (Perry Sales) "assalta" o sossêgo dos dois pombinhos que "falam baixo" e,"grita" daí até o fim da peça, sem pena de suas próprias cordas vocais.

O núcleo da ação está concentrado no fato de que Tancredo, após ficar rico, vai visitar c amigo Albano, para festejar.

Após êsse momento, os outros atores funcionam, quase que como cenário, para que Tancredo repita inúmeras vêzes, meia dúzia de palavras sôbre o fato da reviravolta em sua vida. Depois de muito gritar, êle consegue tornar-se simpático aos outros e os convence a "desembestarem", isto é, deixarem de ser pobres,deixarem a vida do lar, para passarem a ser ricos, frequentar "boites" e restaurantes. Nesse momento todos cantam em côro para êle dormir:

Boi ... Boi ... Boi...
Boi da cara prêta ...
Pega êsse menino,
Que tem mêdo de careta ...

Tancredo, apesar de rico, vive solitário. Com êle vivem apenas um violinista e uma prostituta, aos quais êle paga como empregados, para lembrar-se dos tempos de pobreza.

Depois da canção em côro, êle acorda, pega um microfone, canta um animado Ie-Ie-Ie, enquanto Albano e Zulnara trocam suas roupas por outras mais coloridas.

A peça termina quando Albano passa a ser sócio de Tancredo e Zulnara a ter um público maior para ouvir suas histórias sôbre santos; (os funcionários da emprêsa).

O texto de Ariovaldo Matos carece ainda de muita maturidade teatral pois se repete a cada instante e, não raro, prolonga demais as falas de Tancredo tirando todo o ritmo do espetáculo. Além disso, a trama é bem ingênua e, se após uma primeira reflexão temos a impressão que Albano e Zulnara se desestruturam e mudam de vida, vemos depois, que continuaram na mesma.

Com efeito; Qual a diferença entre contar histórias para o marido ou para os funcionários? (Zulnara)

Antes de surgir Tancredo, Albano não gostaria de ser rico?

Se tivesse maior maturidade, o autor poderia desen

volver muito mais sua idéia, bastante poética e de raro efeito teatral, concentrada no violinista e na prostituta, bem como desenvolveria melhor as personagens de Albano Zulnara que, sem dúvida foram os mais pobres, dramaturgicamente falando.

O diretor Orlando Senna poderia, com imaginação, tentar uma solução, mas preferiu assumir o texto, marcando rígidamente os passos dos coadjuvantes, fazendo com isso, que o êrro do autor se agravasse, pois sentimos todos os personagens, como autômatos, que vão para seus devidos cantinhos e ficam a espera das "deixas", enquanto Tancredo se esparrama pelo palco, de um modo espontâneo.

Em virtude disso, Fernando Lona e Clara Lee, pouco puderam desenvolver no trabalho de elaboração, apenas acertando na composição, das mais primárias possíveis.

O violinista e a prostituta, e principalmente o primeiro, não tiveram quase trabalho de criação. O violinista apenas usou seu físico, bastante apropriado por sinal, e tocou violino, de resto ficou, o tempo todo, olhando Perry Salles representar. Êste sim, teve bastante oportunidade para desenvolver seu trabalho, não só pela grande quantidade de texto que disse, como pelo fato de Tancredo ser o único, razoàvelmente, aprofundado pelo autor.

Com efeito, Perry conseguiu, apesar de usar e abusar de exteriorizações e exagêros, nos gestos e tonalidade da voz, impressionar, em determinados momentos, o público do Teatro Paiol.

Armando Sérgio

Ingrid Dormien

-*O Absurdo* – Revista Palco + Platéia nº 3, 1970; pp. 7, 8;
-*O Desembestado* – Revista Palco + Platéia nº 5, 1970; pp. 12 - 14;
-*O Arquiteto e o Imperador da Assíria* – Revista Palco + Platéia nº 4, 1970; p. 19;
-*Balbina de Iansã* – Revista Palco + Platéia nº 7, 1971; p. 20;
-*Putz* – Revista Palco + Platéia nº 7, 1971; p. 19;
-*Marta de Tal* – Revista Palco + Platéia nº 5, 1970; pp. 23, 24;
-*Os Rapazes da Banda* – Revista Palco + Platéia nº 7, 1971; p. 18;
-*Agamemnon – A Comunidade* – Revista Palco + Plateia nº7, 1970; pp. 7,8;
-*O Interrogatório* – Revista Palco + Platéia nº 7, 1971; p. 19.

O ABSURDO

No teatro Oficina, José Renato e Antonio Abujamra apresentam O ABSURDO: na Europa com a " Cantora Careca" de Ionesco e na América Latina (Brasil) com " Onde não houver inimigo urge criar um" de João Bethencourt.

Um casal burguês, Mr. e Mrs. Smith conversam depois do jantar, isto é, mantem monólogos compostos de frases feitas. Recebem a visita de um senhor e uma senhora que se " comunicam" da mesma forma e descobrem depois de um longo jôgo de perguntas que dormem na mesma cama, são casados e se chamam Mr. e Mrs. Martin. O segundo par é uma gradação do primeiro: a falta de relacionamento interior é expressa de forma grotesca por meio desta reconstrução penosa do seu casamento. Uma "cantora careca" não aparece, e quando, no meio da peça, surge a pergunta se ela existe, a resposta é: " Ela ainda usa o mesmo penteado". No final da peça há um diálogo constituído de letras e sílabas, a luz se apaga e quando se acende novamente os Martin estão sentados como no início os Smith e tudo recomeça.

Esta primeira peça de Ionesco é uma paródia ao teatro de boulevard que Ionesco ataca por meio da sua " anti-peça" como puro blá blá blá. Além da paródia ao teatro tornou-se uma paródia à vida, uma ilusão cômica da visão de Ionesco: "Os homens vivem em meio a convenções, costumes, fórmulas, levam uma vida mecanizada, isto é, já não estão mais em vida."

Antonio Abujamra partiu desta frase de Ionesco para construir o seu espetáculo. As figuras dos Martin e dos Smith são estáticas, formais. A interpretação dos atores é estilizada. Vestidos em trajes a rigor, sentados numa posição única recitam o texto de Ionesco como marionetes. O resultado é que o absurdo não passa para o público porque a própria impostação com que são pronunciadas, as frases se torna o signo decisivo. Se, pelo contrário, Abujamra tivesse partido do realismo, as piadas e as frases vazias pronunciadas pelos personagens se tornariam claras por meio da empatia pela comicidade do humorista Ionesco. O teatro de Ionesco é um teatro de dois sentidos. Levado " ao pé da letra" não tem significado. Cada frase dita carrega no entanto um sentido apesar dela. Enquanto que nas peças tradicionais ao enunciado de um personagem equivalia um conceito, em Ionesco acontece o oposto. As palavras acabam querendo dizer o que nunca disseram.

Existe uma desvantagem muito grande entre a angústia e a expressão dela. Este aspecto ficou diminuído nesta encenação porque as frases são jogadas de forma estilizada - o que sobra para o espectador é um conceito formal e, principalmente, o gesto do personagem que o pronunciou. O resultado final é a ridicularização do " bom burguês", enquanto que a peça de Ionesco contém possibilidades, muito maiores - a morte do ser pensante submerso em uma linguagem que não lhe permite mais a escôlha na impossibilidade de externar seu desespêro.

Dentro da linha escolhida por Abujamra a interpretação dos atores é boa. Eudósia Acuná e, principalmente, José de Freitas como Sra. e Sr. Smith têm a melhor atuação. Apesar de alguns efeitos não tão bons como a elevação de voz exa-

gerada da Sra. Smith e o relacionamento sexual entre Mary(Paula Martins) e o bombeiro (Ivan Setta), que não se justificam no texto, é bom o final da encenação quando se houvem os sons desconexos que apontam a total desarticulação da linguagem. Os Martin são interpretados por Otávio Augusto e Regina Braga.

O Absurdo na América Latina (Brasil) está representado pelo texto de João Bethencourt que analisa o relacionamento humano entre carrasco e vítima, o policial e o terrorista. O princípio da dominação do mais forte é relativizada; o policial, um ser humano também,deixa-se dominar emocionalmente pela sua vítima. Procura desesperadamente respostas absolutas para as suas inquietações que são de ordem metafísica e afetiva. Quer sair de si mesmo para atingir um relacionamento humano com Pablo, o seu prisioneiro. Chega a declarar Pablo como Deus e a exigir-lhe respostas sôbre a existência do mundo. Pablo não se deixa impressionar de forma alguma. A sua única preocupação é a situação em que se encontra e as torturas físicas que lhe são infligidas por Esteban, o carrasco, nos seus acessos de cólera. O desnível que existe entre as preocupações de um e de outro e a atitude irônica de Pablo diante das preocupações metafísicas de Esteban resultam em um diálogo de grande comicidade. É esta a grande qualidade do texto de Bethencourt, o diálogo fluído com momentos realmente engraçados e o domínio da técnica de playwriting. " Onde não houver um inimigo urge criar um" é sem dúvida o melhor texto de Bethencourt, embora ainda não atinja uma maior universalidade dentro do tema a que se propôs. A análise do relacionamento carrasco e vítima se resolve em têrmos de comicidade.

A marcação de José Renato obriga os atores a uma movimentação constante(.. uma perseguição contínua) o que faz com que a situação criada pelo texto contenha sempre uma violência latente mantendo o público em constante tensão. Isto foi conseguido principalmente pela ótima interpretação de Ivan Setta como Pablo. Boa a interpretação de Otávio Augusto. A direção tem bons achados como é o caso do farolete que é jogado no público para procurar o terrorista que realmente está entre os espectadores. A peça termina da mesma forma, fechando-se o círculo em que é sugerida a repetição do processo: o farolete procura mais uma vítima, entre os espectadores.....

Ingrid Dormien

O desembestado

A destruição de valores é característica que já se tornou rotina nas novas peças de 1968 para cá. Fala Baixo Senão eu Grito e O Assalto foram sem dúvida os expoentes máximos da Nova Dramaturgia Brasileira, como se convencionou chamar os autores Leilah Assumpção, José Vicente, Bivar e outros. Essas peças, no ano passado, levaram um público numeroso ao teatro, fazendo grande sucesso de crítica. Tiveram uma enorme importância, demonstrando o valor do autor brasileiro. Em 1970 muitos produtores se animaram em montar textos nacionais. Prova disso é a quantidade de autores brasileiros atualmente em cartaz: Marta de Tal , O Estranho, Seu Tipo Inesquecível, A Vinda do Messias, Jorginho o Machão, Os Convalescentes e O Cordão Umbilical. Encenar autor brasileiro não se constitui mais num tabu - em compensação, temos aqui uma enxurrada de peças de qualidade menor.

Embora Leilah, Zé Vicente e Bivar nunca se tivessem constituído num grupo ideológico, sua temática é muito semelhante. Visavam todos um mesmo objetivo e a forma pela qual pretendiam atingí-lo se parece na sua estrutura fundamental . O diálogo que se estabelece sob a forma de uma luta cerebral, o personagem que reage a outro, que o instiga incessantemente, movido por uma vontade extrema de sair de si mesmo, de romper a solidão em que se encontra encarcerado - êste é um denominador comum das peças da nova dramaturgia brasileira.

Com Fala Baixo Senão eu Grito Leilah trouxe para o palco o problema da mulher pequeno-burguesa, que está totalmente fechada e reprimida no seu mundo com

posto de artifícios e mentiras. Quando o ladrão irrompe no seu quarto, torna-se sensível a consistência dêsse universo que está pronto a explodir... mas o cerceamento é mais forte que a vontade - Mariazinha dá o grito de socorro. Esmaga aquela vontade libertadora que penetrou no seu quarto e se submete à sua situação, que naquele momento é evidenciada por "o que vão dizer os outros". A personagem do ladrão não tem a mesma consistência da personagem feminina - aparece - nos como o outro rosto de Mariazinha, é a sua vontade reprimida. No decorrer da peça, o quarto de Mariazinha foi totalmente destruído. Ela se encantou com o apêlo do ladrão, teve reações que não poderia ter na sua vida pequeno-burguesa. A autora realiza o processo de minar nas bases tôda a hipocrisia exigida das Mariazinhas.

N'O Assalto de Zé Vicente, inverte-se o papel do agressor. Não é mais o marginal que penetra no mundo pequeno-burguês, mas o inverso. O bancário, um indivíduo insatisfeito, inquisidor, segura o faxineiro do banco na sua sala, quer ter companhia, compadece-se com a miséria do proletariado universal ou pretende apenas uma relação homossexual? O faxineiro é um indivíduo totalmente integrado no seu meio social. Não compreende aquêle homem que intervém de repente no seu mundo - repele-o. Ao problema social se acrescenta o problema do homossexualismo rejeitado. Zé Vicente faz uma crítica veemente ao pequeno burguês "marxista" que quer salvar a classe operária. "Eu amo você, eu sei mais de você do que você mesmo, o que lhe tiraram nem todo o dinheiro dêste banco te devolver". A análise do bancário é feita sempre a partir do "eu", uma análise que nega até mesmo a existência daquêle ser. Êle confunde o seu mundo, as suas inquietações intelectuais, com aquêle homem que não pode compreender o seu individualismo extremado. O Assalto é uma revisão de posições que se revelaram inconsequentes. E daqui para a frente, qual poderá ser a atitude de um berçário? O faxineiro tocou o sinal de alarme.

As peças apresentadas em 1969 são auto-confissões, verdadeiros vomitórios em que se procurava gritar a sua fossa para o público. Quando terminam, o que fica é a seriedade na expulsão da mentira e na fôrça purificadora da verdade, e a confiança em um resto inexplicável de amor, que ainda pode ser descoberto sôbre as montanhas de lixo: um mistério muito bem escondido sob o naturalismo psicológico.

Embora o texto do baiano Ariovaldo Matos não tenha a mesma qualidade literária e de construção dramática, existem pontos em comum com as peças do ano passado. O tão odiado rótulo de nova dramaturgia brasileira se mostra finalmente justificado; um grupo que não se propunha a empenhar uma bandeira comum acabou fazendo escola.

A peça atualmente apresentada no Teatro Paiol trata de um casal pequeno burguês - o marido ascendeu na escala social e a mulher saiu de um colégio de freiras. Recebem a visita de um antigo amigo do marido, que compartilhou com êste da miséria, mas que de um dia para o outro ficou milionário. Carrega no entanto dentro de si a revolta contra sua antiga situação. Para lembrar-se constantemente da sua origem, comprou uma prostituta e um violonista que o acompanham sem

pre. Achincalha êsses dois indivíduos numa clara atitude sado-masoquista, pois cada sofrimento que lhes causa, volta-se contra êle mesmo, já que os considera "seus semelhantes". Não aceito no seu novo meio social, onde se sente desprezado por causa de sua origem, resolve comprar o seu amigo, que se tornará "ainda mais semelhante a êle". Tudo se compra com dinheiro, até mesmo a ingenuidade da mulher do amigo, uma puritana cuja característica é contar a vida de santos. Isto também é utilizado como negócio - a mulher faz pregações aos fregueses de seu marido, que se torna gerente de vendas do milionário.

A função do milionário na peça de Ariovaldo Matos é a mesma que a do ladrão em Fala Baixo e a do bancário em O Assalto. Penetra no ambiente familiar para destruir aquêle mundo puritano, construído pela espôsa - não em nome de um ideal, como acontecia nas peças anteriores, mas com tôda a crueldade do "mundo lá de fora", onde é preciso pisar para sobreviver.

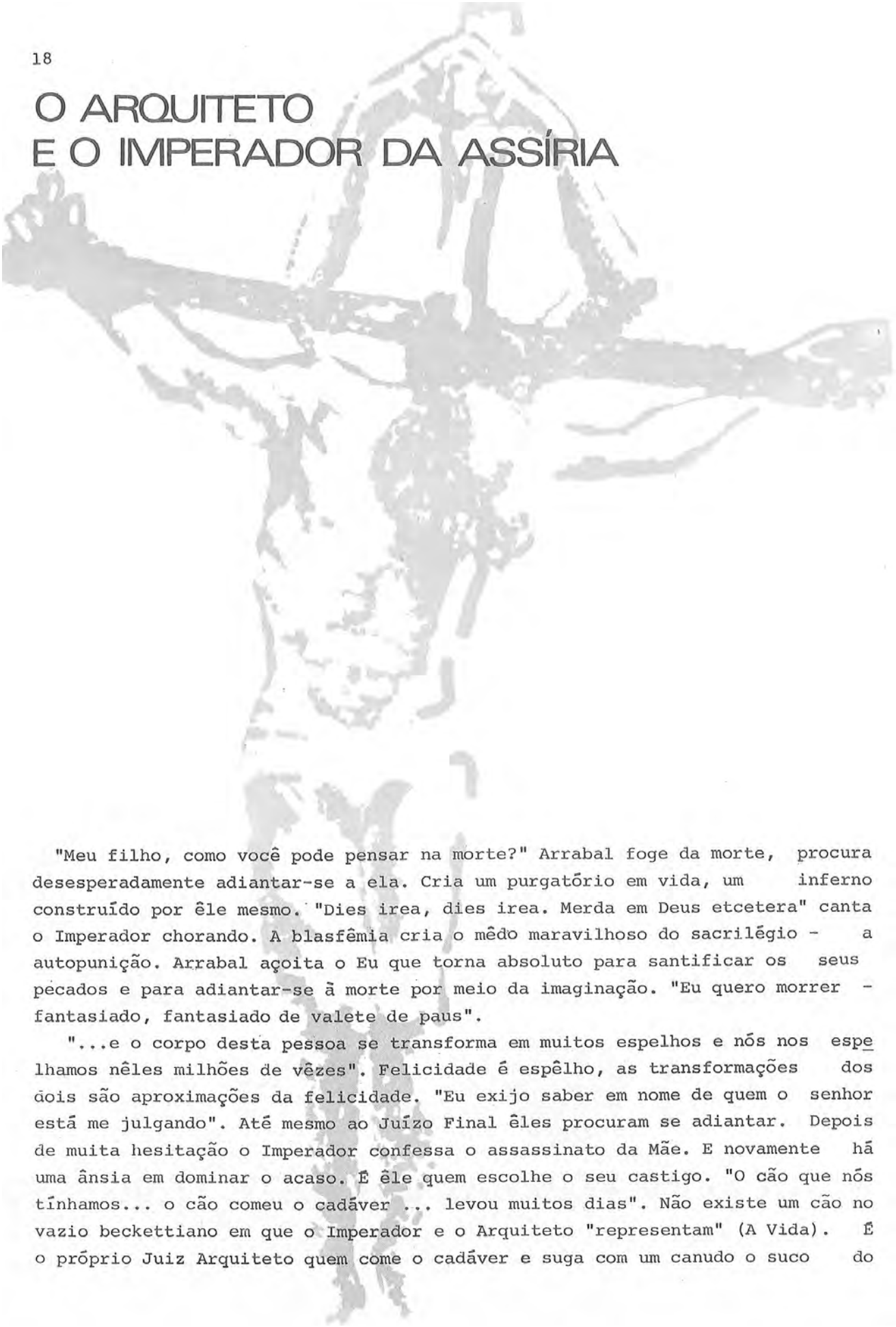
O Desembestado é construído em tom de farsa, uma farsa escrita para a figura central - Perry Salles. Desde o primeiro momento em que Perry irrompe em cena tem-se a impressão de que os outros atores estão ali para assistir um monólogo. O personagem central grita monocórdicamente o seu texto numa interpretação plana, sem variações na caracterização farsesca. Apesar das risadas do público, provocadas também por recursos fáceis de comunicação do texto, sua figura chega a cansar pela falta de inventividade na criação do personagem. Realmente, as personagens são pouco aprofundadas no texto, onde existem cenas repetitivas e longas.

Mas êsses aspectos poderiam ter sido minimizados por meio de uma direção de espetáculo que valorizasse o seu caráter farsesco. Exemplo disso é o final do espetáculo, onde se realiza uma situação de farsa bem construída. O melhor momento do espetáculo é sem dúvida aquêle em que entram em cena a prostituta e o violinista, figuras estranhíssimas, que dão um caráter surrealista à cena (1). Gilka Tanganelli, a prostituta, com um olhar parado e amorfo, e Pedro Gabriel, o violinista, um velhinho subserviente e de uma mediocridade atrós. Ótimas caracterizações. Do marido, Fernando Lona, e da espôsa, Clara Lee, pouco se pode falar na sua qualidade de atores-expectadores. O cenário de Túlio Costa é a estilização de uma casa indefinida. Reluta entre a cafonice pequeno-burguesa, a simplicidade da mulher puritana, e a funcionalidade de uma decoração moderna.

N. da R. - Gostaríamos de frisar a semelhança dessas duas personagens com o extraordinário Schmurz criado pelo francês Boris Vian (ver Os Construtores de Império, mas não aquela horrível montagem na Maison de France, no Rio, com Napoleão Moniz Freire).

Ingrid Dormien

O ARQUITETO E O IMPERADOR DA ASSÍRIA



"Meu filho, como você pode pensar na morte?" Arrabal foge da morte, procura desesperadamente adiantar-se a ela. Cria um purgatório em vida, um inferno construído por êle mesmo. "Dies irea, dies irea. Merda em Deus etcetera" canta o Imperador chorando. A blasfêmia cria o mêdo maravilhoso do sacrilégio - a autopunição. Arrabal açoita o Eu que torna absoluto para santificar os seus pecados e para adiantar-se à morte por meio da imaginação. "Eu quero morrer - fantasiado, fantasiado de valete de paus".

"...e o corpo desta pessoa se transforma em muitos espelhos e nós nos espelhamos nêles milhões de vêzes". Felicidade é espêlho, as transformações dos dois são aproximações da felicidade. "Eu exijo saber em nome de quem o senhor está me julgando". Até mesmo ao Juízo Final êles procuram se adiantar. Depois de muita hesitação o Imperador confessa o assassinato da Mãe. E novamente há uma ânsia em dominar o acaso. É êle quem escolhe o seu castigo. "O cão que nós tínhamos... o cão comeu o cadáver ... levou muitos dias". Não existe um cão no vazio beckettiano em que o Imperador e o Arquiteto "representam" (A Vida). É o próprio Juiz Arquiteto quem come o cadáver e suga com um canudo o suco do

seu cérebro. Os jogos de representação se sucedem. São senhor e criado,tirano e escravo, filósofo e aluno, Adão e Eva - representam o cego e seu cão, padre e freira, juiz e testemunha, - interpretam o presidente telefonando e o par de macacos depois da bomba.

"Depois da minha morte" diz o Imperador, e o Arquiteto tira a sua fantasia de Juiz, sai do seu papel. "Imperador, você está falando sério? "Durante algumas frases não se "representa". Dois homens se olham "pois a morte não é um jôgo como os outros". Cerimoniosamente êles se beijam na testa antes de unir-se numa comunhão canibalesca em que um devora o outro num ato amoroso. A fusão de um no outro leva ao orgasmo "Viva eu, viva eu, viva eu, viva eu".

"Senhor acuda, eu sou o único sobrevivente" novamente cai, como no início da peça, um avião. O Arquiteto (antes Imperador) vai até o Imperador (antes - Arquiteto) e olha estupefato. O círculo se fecha. O Juízo pode começar novamente, desta vez o Imperador vai devorar o Arquiteto. O mal, o perverso, o canibalesco volta. A Crucificação é inútil: três dias depois dá-se a Ressureição. E as contradições surgirão novamente.

O inconsciente de Arrabal - é o que afirmam seus psiquiatras - é mais forte e poderoso do que o consciente. A batalha interna é a fonte do seu ódio, mas também da sua genialidade, da sua desesperada procura por novas formas de expressão. Arrabal extrai seus mitos das profundezas de um inconsciente totalmente liberto, em que a moralidade, o refinamento, a consciência não influem, uma procura ansiosa pelas "formas perdidas", um misto de infantilidade e anarquia. Constitue um trabalho incessante do dramaturgo Arrabal e a purgação da emoção - ela aparece nua no palco.

Ivan de Albuquerque transmite em sua montagem a mensagem dêste homem do absurdo com delicadeza estética impressionante. É um espetáculo que se cola ao texto e o transcende por meio de uma direção de ator segura. Os problemas colocados pela total despreocupação de Arrabal em relação ao espaço cênico - são resolvidos por pequenos achados que são simples e geniais. São detalhes , acessórios que no entanto criam no palco a poesia dos objetos.

O arquiteto é interpretado por José Wilker. Excepcional durante o primeiro ato. Uma figura de anjo caído, ao mesmo tempo engênuo e malicioso, cujos movimentos dominam o palco em explosões de emoção e selvageria. É puro. É simples. É forte. Daí decorre sua onipotência que "remove montanhas" e cativa os animais. É o ser perfeito presente no inconsciente coletivo como o símbolo do Paraíso Perdido. Sua queda é inevitável. "Me ensina filosofia?" A maçã e o Conhecimento.

Rubens Corrêa é o Imperador. Sua interpretação individualizou o personagem criando a imagem de um ser torturado e vencido. Excelente no segunto ato quando apresenta as personagens que compõe o mundo do Personagem-Imperador (Arrabal no caso?).

Ingrid Dormien

marta de tal

O tema da marginalidade não é novo em nosso teatro, principalmente depois de Plínio Marcos, que, dentro dos limites suspeitáveis, esgotou o assunto pelo menos no que se refere a peças teatrais - em que a psicologia dos personagens fundamenta o enunciado do autor. Navalha na Carne e outras peças tiverem o mérito de trazer para o palco, por meio de um diálogo naturalista, sem requintes estéticos e de estruturação dramática, a miséria e a marginalidade. Era uma fotografia apresentada para o público.

A peça de Graça Mello, Marta de Tal, atual cartaz do Teatro de Arte, também analisa o problema de um grupo de pessoas às quais é vedado o ingresso na sociedade. Marta, a prostituta, e seu pai, um velho com uma ferida na perna, vivem dentro de um cano sujo. Graça Mello não procurou apenas fotografias uma realidade. Introduz nesse ambiente um jovem com nítidas características hippies, um indivíduo também marginalizado, mas desta vez voluntàriamente. Por meio de um enrêdo bem construído, embora excessivamente convencional, o autor procura ins

tigar incessante, no espectador, a piedade. Compadecei-vos portanto dos pobres, pois êles também têm o direito de existir, e percebei que êste jovem que tanto vos causa repulsa, com sua cabeleira longa, também é um ser humano, com problemas psicológicos e de adaptação social. Embora a interpretação possa parecer um pouco brusca, na realidade Marta e o velho se lamentam do início ao fim do espetáculo, o que ainda é acrescido pelas considerações de ordem metafisicante da prostituta. Samuel, o jovem que roubou um Banco, e tem problemas de ordem secual, porque quando pequeno ... - explica sem cessar a sua personalidade, embora os três personagens devesseem estar em uma tensão constante, por causa da polícia que cercou a sua moradis, para perseguir Samuel, não se sente ação real no palco. Ela se compõe de longas explicações. Qual é o sentido da piedade instigada através da exposição intelectual de fenômenos que nos cercam e que vemos em tôda parte? Será que Marta de Tal pede piedade? Não se levantará um dia para pedir muito mais? Nesse sentido a peça de Graça Mello nos parece uma regressão.

A direção do espetáculo, realizada por José Rubens Siqueira, é um trabalho bem realizado. O texto pobre naturalmente. O som de um realejo é frizado como leit-motiv suscita uma atitude de simpatia por parte do espectador criada pela repetição do familiar - recurso inteligente, se bem que não muito original (vide O Cordão Umbilical). Em alguns momentos, existe no entanto tentativas forçadas de cirar efeitos originais de direção, que resultam postiços não têm relação alguma com o texto ou a atmosfera criada. É o caso do final do espetáculo quando se acende a luz negra para iluminar o assassinato dos dois jovens. O strip-tease cuidadoso para que seja poupada ao espectador a visão do corpo de Ana Maria Dias é também um detalhe a mais e sem importância que resulta absurdo para a totalidade do espetáculo. Interpretações boas. Graça Mello criou uma ótima caracterização do velho mendigo, muito boa a ambientação muda que faz antes do início do texto. Ana Maria Dias tem a grande espontaneidade que mantém o público prêso durante o espetáculo. Jonas Bloch é uma figura interessante em cena com seus movimentos desajeitados e simpáticos.

Ingrid Dormien

MALU ROCHA, EM "BALBINA DE IANSÃ".

CENA DE "ALELUIA DO AMOR"

BALBINA DE IANSÃ

Romeu e Julieta em um terreiro de macumba. Mãe Zefa é a instituição, estrutura vigente contra a qual se levantam os dois jovens para defender o seu amor, a sua "gamação". Mãe Zefa exerce um verdadeiro terror sôbre os freqüentadores do terreiro por meio da fé nela depositada, do misticismo criado pelos rituais da macumba. Pouco a pouco, no entanto, os jovens quebram todos os tabús religiosos e derrubam Mãe Zefa do seu poder. O enrêdo é simples, ingênuo, talvez, até piegas.
Mas Plínio Marcos, que já provou suficientemente suas qualidades como dramaturgo, construiu uma trama que envolve totalmente o espectador — quando Balbina e João Gico se jogam sôbre o altar da macumba para quebrar os santos, êste é também o maior desejo do público, tomado totalmente pela trama da peça. "Balbina" é um texto popular, que deveria sair do recinto do teatro em que se encontra para ir realmente de encontro ao seu público.
Plínio Marcos como diretor é uma novidade. O espetáculo do Teatro S. Pedro tem uma coreografia de conjunto bem marcada, limpa ao extremo. Tudo se apresenta arrumado, no seu devido lugar. Aquela gente autêntica, que está no palco, não se sente em casa no cenário de Wilson Moraes onde predomina o colorido e o comportado. Quando o espetáculo fica entregue aos atores, no entanto, êles se impõem fortemente, principalmente Wanda Cosmo e Walderez de Barros, que têm uma ótima interpretação. O grupo Barra Funda e o Partido Mais Alto excelentes quanto à interpretação musical e no verdadeiro show de samba que realizam durante o espetáculo. Mas também aqui é nítido um certo artificialismo em relação ao conjunto da obra. As entradas e saídas, a atuação do grupo musical não estão integrados com o drama de Balbina. E o desfile final com a bandeira verde do "Amor" resulta como um espetáculo à parte. — A peça de Plínio Marcos contém no entanto todos os elementos para se constituir num espetáculo em têrmos populares.

TEATRO EM SÃO PAULO

Ingrid Dormien

OS RAPAZES DA BANDA

Um respeitável burguês um pouco abalado e oito bichas na fossa — êste é o saldo de "Os Rapazes da Banda".
A temática do homossexualismo logo suscitou um vivo interêsse pelo espetáculo em cartaz no Teatro Cacilda Becker. Seria realmente do máximo interêsse na época atual em que tantos preconceitos e incompreensões cercam esta poblemática. No entanto, o texto do americano Mart Crowley supera tôdas as espectativas. Reacionário e preconceituoso, faz do homossexualismo uma grande piada sem graça. Os diversos matizes, desde o homossexual que corajosamente assume sua posição até a bicha mais desvairada são caracterizados por meio "de gags" superficiais. A galeria de tipos não se distancia um momento de um grande festival folclórico a respeito do tema. Acrescidos de uma pseudo filosofia de vida, uma pseudo psicologia freudiana (já fora de moda) e uma pseudo fossa existencial, tudo muito "prafrentex", os diálogos da peça não chegam sequer a se constituir numa trama dramática mais séria. Através da tenebrosa modernice do dramaturgo americano resta apenas o vazio de uma longa piada mal contada.
Não fôsse a ótima interpretação com que conta o espetáculo, o resultado final seria realmente triste.
Walmor Chagas, a figura dominante do espetáculo, cativa a atenção do público não só por meio de uma ótima atuação como também pela sua figura física ressaltada por pantalonas e suéteres em côres vibrantes. Pereio, que faz uma "bicha judia" sarcástica, mantêm o páreo no segundo ato. Benedito Corsi, a "louca", diverte o público por meio da caracterização chavão que o texto exige. John Herbert é a própria encarnação do quadradão. Por meio de verdadeiros **shows** de interpretação, os atores recitam as babaquices do texto, superando-o muitas vêzes e atingindo um bom resultado. A direção de Maurice Vaneau é um arranjo plástico de disposição em cena do jôgo social que é a festa onde se passa a ação do texto.
O cenário de Cyro del Nero tem todos os requintes de um ambiente moderno e elegante que agrada aos olhos do espectador.

CENA DE "OS RAPAZES DA BANDA".

PUTZ

O marido que trai.
A mulher que se apaixona pelo amigo do marido. O amigo que se apaixona pelo marido (inconscientemente). E marido e mulher que se encontram novamente... Tôdas essas reviravoltas são acrescidas de: infâncias desgraçadas e outros problemas freudianos e mais um cenário com lampião e mendigo, árvore para a fôrca, e a ponte onde onde se realizam as frustradas tentativas de suicídio.
A peça de Murray Schisgal é uma sátira à fossa existencial em geral, e mais especìficamente à dramaturgia contemporânea que se debate em tôrno dos impasses sociais e filosóficos que preocupam o homem moderno. Colocando em cena três indivíduos pequeno-burguêses, procura mostrar que afinal de contas êstes problemas não existem. Harry, Milt e Raquel, que entram em cena de faca em punho, prontos a reivindicar sua verdade, terminam guardando suas facas. A redenção da pequeno-burguesia, que acaba

reconhecendo que vive no melhor dos mundos? Schisgal, que iniciou escrevendo uma sátira, não firma uma posição. A peça do dramaturgo americano, bem construída no que se refere à tecnica de "playwriting", acaba por se resumir a um jôgo de intrigas mais ou menos interessante.

JUCA DE OLIVEIRA E EVA WILMA EM "PUTZ".

Eva Wilma encontrou em Raquel o personagem feminino talhado para o seu gênero de interpretação: a mulher elegante, nervosa, bonita. Juca de Oliveira e Luís Gustavo completam o trio de ótimas interpretações.

O INTERROGATÓRIO

O cenário que recebe o expectador no Stúdio São Pedro é a estilização de um tribunal (cadeiras simbólicas onde sentariam os réus, disposição empírica do espaço). No fundo, arame farpado. A sala de espetáculo permanece totalmente iluminada enquanto os atores invadem o recinto pelos fundos e se fantasiam de vítimas com velhos sacos de estopa. A direção de Celso Nunes "fantasia" e "estiliza". A proposição básica de Weiss é a de que por meio da inteligência os fatos devem ser compreendidos até os mínimos detalhes, que são reveladores das atrocidades cometidas pelo nazismo. Enquanto o texto de Weiss se caracteriza pelo tom de investigação e pesquisa da realidade, o espetáculo no Stúdio São Pedro o reporta novamente ao plano emocional. O Canto do Zyklon B, representado naturalisticamente por meio de expressão corporal por exemplo, transforma o espaço e o tempo do texto de Peter Weiss, que se passa num presente absoluto: o tribunal e conseqüentemente o burguês comum que foi convocado para um interrogatório. O tempo presente do espetáculo é o campo de concentração e a conseqüente mostra dos horrores praticados por aquêle regime político. O que ocorre na encenação paulista é a repetição do eterno dualismo entre carrasco/vítima, acusado/acusador (já suficientemente explorado em têrmos moralistas e espetaculares pela indústria cinematográfica). Trata-se portanto de uma redução das proposições de Weiss. "... tais antagonismos, no entanto, são por assim dizer aplinados por um mesmo tom frio, quase se diria tranqüilo, que une, estranhamente, os réus e as vítimas"(1). A importância de Peter Weiss reside justamente na superação do dualismo. Afirma o autor: "O teatro documentário empenha-se pela alternativa de que a realidade, por mais impenetrável que se apresenta, pode ser explicada em cada pormenor". Importante para o autor alemão não é portanto a representação daqueles horrores que já se tornaram antológicos. Já estamos condicionados a não mais raciocinar, pois o campo de concentração se nos apresenta como uma aberração humana — e sôbre aberrações não se raciocina. Peter Weiss derruba êsse preconceito por meio do levantamento minucioso de todos os pormenores que permitiram a organização do campo. A inteligência do expectador reconstruirá então a realidade daqueles indivíduos. O ponto de partida de uma direção não pode ser aportanto a reconstituição do campo de concentração por meio da emoção. O texto **"O Interrogatório"** exige da direção um refôrço do interêsse em tôrno do debate que estabelece.

Tive ocasião de assistir a uma apresentação do "Discurso do Vietnã", realizado por um jovem diretor alemão, Peter Stein, do Teatro de Câmara de Munique. A primeira informação dada ao expectador era uma frase escrita na parede de fundo do palco: "Teatro documentário é uma merda". Partindo dessa proposta, a peça de Weiss era interpretada como uma "agit-prop" — ou peça de agitação. Findo o espetáculo, diversos elementos da platéia exigiram a discussão sôbre o que lhes fora apresentado. A crítica alemã discutia muito a alternativa do jovem diretor. Pode-se verificar nestas atitudes uma diferença profunda com o público brasileiro, tradicionalmente mais passivo. Celso Nunes foi considerado pela Associação Paulista de Críticos Teatrais "o melhor diretor de 1970". No que se refere à carpintaria teatral e ao trabalho com ator, trata-se de um diretor competente. No entanto, como proposta de espetáculo, a direção de "O Interrogatório" é uma regressão em relação ao texto.

Peter Weiss é muito atacado por estudantes alemães, que não concordam com a atitude fria e analítica que assume diante dos problemas sociais e políticos. Peter Stein tomou seu texto e o inverteu totalmente. Mas "O Discurso do Vietnã" é uma peça com proposições diversas das de "O Interrogatório". A sua inversão tinha um objetivo claro e definido que se mantinha durante todo o espetáculo. Para o Vietnã não basta hoje relatar fatos, é preciso agitar. O mesmo não se aplica ao espetáculo do Stúdio São Pedro, que ficou no meio têrmo entre ambientação emocional (da direção) e debate de idéias (do texto). A densidade emocional que caracteriza o espetáculo (vide o discurso do fanático nazista no final) descompromete e dilui as idéias básicas do texto. A carga emotiva na qual insistiu a direção reporta o nazismo ao nível dos mitos. O que se propõe no texto de Weiss é precisamente a desmistificação do comportamento justificado por "aberração humana".

(1) Rosenfeld, Anatol — "Peter Weiss", in Rev. Palco + Platéia, n.º 6.

agamemnon
a comunidade

A Comunidade é o único grupo permanente de Teatro da Guanabara.

A Comunidade dedica-se sistemàticamente à procura de novas formas de comunicação teatral.

Dentro dessa perspectiva, em dois anos de trabalho contínuo, já realizou quatro espetáculos: *A Parábola da Megera Indomável, Piquenique no Front, A Construção,* e agora - *"Agamemnon".*

Agamemnon não é um espetáculo no sentido convencional.

Agamemnon é um trabalho livre de improvisação, feito pelos atôres do Grupo, a partir do texto de Ésquilo.

A cada dia, portanto, o resultado é diferente. Todos os atôres improvisam todos os papéis.

Os quatro mantos indicam os personagens principais da peça: *Agamêmnon, Cassandra, Egisto e Clitemnestra.* No decorrer da ação, os próprios atôres, livremente, escolhem o elenco.

A utilização do espaço, da luz, do corpo e da música, também é livre.

Assim como, a participação do público.

A peça conta a história de Agamemnon, rei de Argos, que volta vitorioso da guerra de Troia, trazendo consigo Cassandra, princesa troiana. Ambos são assassinados por Clitemnestra, espôsa de Agamêmnon, e por Egisto amante de Clitemnestra.

"A Comunidade" é o único grupo de teatro estável do Rio de Janeiro. No ano passado montou "A Construção" de Altimar Pimentel pela qual o diretor Amir Haddad recebeu o Prêmio Molière de Direção. Em 1968 o grupo levou "A Parábola da Megera Indomável" de Paulo Afonso Grisolli sob a direção do autor. Grisolli encenou também em 1969 "O Piquenique no Front" de Arrabal. É no Museu de Arte Moderna que se encontra "A Comunidade", encenando atualmente "Agamêmnon" de Ésquilo.

O expectador penetra numa sala muito vermelha, numa atmosfera rubra de sangue. Diversos andaimes colocados de forma mais ou menos geométrica recebem o público que, antes do início da representação, recebe uma aula sôbre o que pretendeu no espetáculo Amir Haddad, o diretor.

E esta aula introdutória se mostra realmente necessária, pois o texto de Ésquilo não passa o público. Por que? Os atôres, na proposição de Amir Haddad, não estão "representando" a cada espetáculo o mesmo personagem para o público. Não se trata de uma montagem clássica de um texto clássico. Os espetáculos de "Agamêmnon" pretendem ser "improvisações" que variam de acôrdo com o momento imprevisível em que cada ator, segundo sua "inspiração" toma parte no texto. As personagens não são fixas e também o texto é passado de ator para ator como

num jôgo. Esta primeira proposta é muito importante, uma procura válida para o teatro. Realmente, durante os primeiros cinco minutos o expectador fica tomado pelo cenário de Joel de Carvalho que mergulha tudo em tintas purpúreas, pela atuação dos atôres que correm e gritam pelos praticáveis fazendo muito barulho e pela ambientação sonora de Cecilia Conde que atinge efeitos de um misto de primitivismo e música concreta.

Infelizmente são apenas cinco minutos. Logo a triste realidade se desvenda diante dos olhos de um público que se cansa, se cansa cada vez mais. O que aconteceu? Um grupo que se pretende experimental, fêz a encenação mais tradicional possível... O pior que podia acontecer: teatro literário mal recitado. Existe uma discrepância entre tôda a ambientação, o ritual que se procurou criar - e a interpretação dos atôres. Se é verdade que o ator é o eixo da arte teatral, não é verdade também que a primeira pesquisa a ser realizada num grupo de vanguarda seria com o ator? "Agamêmnon" resulta para o público como um teatro velho. Realmente, o fundamento do teatro, o ator, não foi atingido pela pesquisa. O que durante os primeiros cinco minutos impressionava não é o suficiente para sustentar o espetáculo. O que sobra é um texto clássico recitado de forma ininteligível. O que era "improvisação" parece ter-se estratificado - em esquemas de marcação. "Agamêmnon" resulta como uma grande decepção num momento em que se procura, se experimenta, se reinventa o Teatro.

Ingrid Dormien

Marina De Simone Piccoli

-*O Comprador de Fazendas* – Revista Palco + Platéia nº4, 1970; pp. 23 - 25;

-*A Relação* – Revista Palco + Platéia nº 4, 1970; p. 39;

-*Casa, 1 Hora e ¼* – Revista Palco + Platéia nº 5, 1970; pp. 9, 10.

A RELAÇÃO

A relação, em todos os seus estágios, entre Jean Jacques (Jairo Arco e Flexa) e Suzanne (Lilian Lemmertz) é o tema em cartaz no Teatro Cacilda Becker, sob a direção de Jairo Arco e Flexa.

A história, de Jean Claude Carrière, é uma interessante tentativa de estabelecer um confronto na relação homem-mulher sob seus vários aspectos.

Existe uma variedade de situações no entrêcho, visando colocar em evidência êsse relacionamento.

Realidades objetivas e subjetivas esbarram-se a todo momento no complexo jôgo das relações humanas.

Os dois personagens de Carrière entram nêsse jôgo utilizando tôdas as cartas. Vão e voltam, blefam, mudam-se as posições, inverte-se o jôgo, esperam, retomam, trocam as cartas ... esperam. É todo um processo moroso, frio, que se desenvolve num clima tal que em momento algum uma carta é descoberta. Jean Jacques e Suzanne jogam entre si e contra si.

Êle, advogado, tem um apartamento e um álbum-catálogo. Sua relação. Só assim, catalogando tipo, côr, altura, pêso, de tôdas as mulheres que passaram em sua vida, êle poderá ter certeza de que foram reais. É a única relação dêle com sua realidade interior, o único momento de reflexão. Só em seu catálogo - Jean Jacques encontra a si mesmo.

Ela, chega ao apartamento de Jean Jacques e instala-se confortàvelmente, sem aparente interêsse em se retirar. Apossa-se do pequeno mundo do advogado, com a sem-cerimonia das pessoas pré-determinadas. E a relação? ..

Inicia-se aí e, até o final, tudo fica em aberto. A dúvida, tônica de suas realidades e fantasias, será transferida para o espectador e não o abandonará nem ao cerrarem-se as cortinas.

Interessante a contraposição que existe entre a dinâmica proposta pelo autor, analisando até a exaustão tôdas as formas possíveis de relacionamento entre duas pessoas confinadas em um só mundo interior, suas necessidades e afirmações, e a constância estática e monótona, sem vibração, que nos é proporcionada nêste espetáculo do TCB.

Visto que Jairo Arco e Flexa combina as funções de diretor e ator dessa montagem, estabelece-se outra dúvida, esta quanto a proposição do trabalho. O contraste dinâmica-estática é proposital, ou é fruto de falhas de concepção?

O fato é que não se sente presença humana, calor, na interpretação de ambos os atôres, notadamente de Lilian-Suzanne, muito distante, fria e mecânica. É uma apresentação plana, nivelada, chapada, resultante não se sabe se de intenção dirigida ou falta de vibração.

O resultado é que temos um espetáculo excessivamente sôbrio, calcado sôbre um texto não igualmente sôbrio, onde se sente que o autor tinha muito mais a dizer do que o que foi dito. Existe uma economia de emoções, justamente ao se apresentar aquilo que pode existir de mais emocionante entre duas pessoas-: a relação.

Tudo se nos parece estudado demais, teorizado demais, como se tivéssemos - dois pugilistas sôbre um ringue, analisando-se um ao outro durante todo o tempo, esquecidos da finalidade principal de sua presença: a luta.

Enfim, todos os detalhes da montagem são, a um tempo, corretos e discretos, uma encenação excessivamente bem comportada, resultando num afunilamento de uma peça que se propunha aberta. Em suma, é a fotografia de um filme.

Marina De Simone Piccoli

CASA, 1 HORA E 1/4

O ser humano é um ser vivo. Tem um corpo, sentidos, membros que dia a dia vão se atrofiando, ficam esquecidos, pois apenas algumas funções lhes são atribuídas. Para se comunicar, o homem lança mão de sua característica primeira: êle fala; seu veículo: a palavra. Incapacitado de falar, perde-se. É só através do verbo que os homens se identificam como tal e entre si trocam conceitos, e palavras ... e palavras ... palavras ...

Em vista disso, códigos, signos, símbolos são criados para facilitar o trabalho do homem, e cada vez mais êle vai se aprimorando na arte de falar e não pára mais e ... não mais se comunica pois os símbolos e seus sentidos se esgotam, viram clichês sem significado e surgem os neologismos fantasmaravinificos.

Porque o homem não fica calado um instante?

É incapaz de explorar seu corpo. Esqueceu que pode se comunicar através dêle, que é expressivo e se expressa.

Êsse esvaziamento das palavras, o vernáculo exalando môfo, as orações banais do dia a dia, estimularam uma necessidade maior de comunicação e de comunicação maior, fazendo surgir como consequência natural experiências no campo artístico, mais particularmente no teatral, no sentido de explorar o corpo, êsse "volume pesado" que apenas se locomove automàticamente.

O teatro é a forma viva de comunicação , direta, já que o homem é seu veículo. A necessidade de se desemaranhar da rêde verborrágica que o envolve, fêz com que procurasse nova forma de expressão. O corpo é descoberto.

Não estamos aqui tentando abolir a importância do som articulado, apenas lembrar que o podemos explorar, sem que nos tornemos seus escravos - e é o que aos poucos o homem se torna: escravo do vocábulo, numa situação aflitiva de que se êsse lhe falta, torna-se um boneco, inexpressivo (temática explorada por Ionesco - A Cantora Careca).

Se para o homem o teatro não é vital, êle o é para o teatro. O homem é teatro (mesmo que no plano consciente êle não o saiba); teatro é homem; teatro necessita de público; público é homem; logo, se a forma pela qual os homens se relacionam está gasta, esgotada em si mesma, é necessário explorar outras formas que lhes sejam comuns, que os envolvam no mesmo plano: inter-relação.

Na selva dos homens, pergunta-se como se comunicavam os homens da selva antes de descobrirem que os sons que emitiam, articulados, dariam nas palavras de hoje.

Não são poucos os teóricos que há um certo tempo vêm se preocupando com êsse fenômeno. Dessa preocupação surgiriam tendências para um teatro que envolvesse o público. Um envolvimento através de sensações, emoções, sugestões, levaria a um maior relacionamento entre teatro-público.

O condicionante do homem pelas palavras gera todo um esquema de vida em maiores proporções. A recusa natural a condicionamentos levou à procura de novas teorias, novas experiências e mesmo à novas formas de vida.

Antonin Artaud, teórico, século XX propôs uma volta às origens; as sensa -

ções substituiriam as palavras; o homem deveria se conhecer e à sua causa. O misticismo oriental faz parte de suas experiências como dos que o seguiram. Teatro-pânico, da crueldade, do absurdo são tendências que surgiram numa única - preocupação: o ser humano e sua desintegração social, física e moral.

Num desenvolvimento cronólógico, tudo se modifica. A estrutura dos grupos ' teatrais de pesquisa valorizam o ator, que é autônomo; o grupo, autônomo, não necessita de um diretor; o trabalho é centralizado no ator. Totalmente coerente com a proposição moderna de teatro que é o desenvolvimento do homem em potencial explorando sensações, sentidos, enfim o corpo.

Enquadra-se nesse movimento de pesquisa um grupo argentino, "Lôbo" composto de quatro atores e uma atriz, que hora apresenta um trabalho no Teatro Galpão , "Casa, uma hora e um quarto".

Um trabalho honesto, de muita seriedade, é realizado, através de longa concentração, exercícios respiratórios, evoluindo para a expressão do corpo. Apenas apoiado no corpo para transmitir uma total volta às origens de homem e mundo. Tudo é primitivo. Aos poucos o homem toma consciência de que é um ser vivo: respira, sente-se. Um alto reconhecimento desenvolve-se num ritmo lento e ... é maravilhosa a sensação de se sentir vivo, com membros começando a se locomover ... sôzinho ... tento os primeiros passos ... olho... vejo!

A experiência parte do indivíduo para o coletivo; há o reconhecimento de outros sêres - identificam-se - possuem as mesmas características. A imaginação é levada a têrmos concretos. Uma evolução no espaço que é constituído por uma armação de canos: exploram o mundo, percebem que podem ouvir, emitem sons, grunhidos, assim se relacionam. Recebem a resposta: outro som, identificam-no, um gesto...

O domínio físico absoluto transparece na expressão corporal e em tôda movimentação sôbre os canos que compõem o espaço.

A idéia é transmitida. As sensações, sentidas, e a comunicação se realiza. Porém é necessário que se participe emocionalmente para entender o que acontece com sêres humanos. O homem-público deve estar integrado de alguma forma com o homem-primitivo.

Sem dúvida é um trabalho tremendamente sério, importantíssimo para desenvolver uma comunicação, numa experiência de explorar o homem em todos os seus sentidos - tomar consciência de si.

Marina De Simone Piccoli

o comprador de fazendas

É sempre desagradável quando se tem que comentar sôbre alguma coisa que não se apresenta muito bem definida dentro do gênero a que se propôs. Certamente - que não estamos falando de modelos, e de que se deve ter fórmulas e rìgidamente seguí-las, mas de um mínimo de realização dentro daquilo que chamamos concepção. Ora, *"O Comprador de Fazendas"* propõe-se um gênero: comédia musical; e no que lhe toca como razão de ser, é falho.

Apoiado num conto de humor, satírico e de boa qualidade literária, o texto-adaptação ao pretender chegar aos nossos dias, revela-se de uma fragilidade do que poderíamos chamar de *"chanchada"* teatral. Apenas a trama-tramóia do comprador de fazendas continua como traço fiel ao conto de Lobato. Todos sabemos que uma adaptação não é uma *"tradução"* ao pé da letra, mas também não é apenas *"pretexto"*. "Atualizando inteiramente o conto", segundo o autor, observamos que o *"moderno"* resume-se *"jingles"*, propaganda e recursos de televisão.

Infelizmente, para o espetáculo, hoje não existe o apôio-aplauso para um nome famoso. Não é apenas um nome que chama público ou garante o sucesso de uma realização teatral. Teatro é equipe, é trabalho em conjunto, é resultado de pesquisa. E isso não é o que está acontecendo na montagem do Teatro Anchieta. Lá, sente-se uma direção que não deixa à vontade: os atôres parecem presos a marcações, e a coreografia, pobre, não se desenvolve. É lamentável ver assim um elenco, um público e uma disposição, jogados num espetáculo não realizado. A preocupação em ser atual resulta numa discrepância entre a idéia e a realização, pois o formal de uma comédia de costumes onde se sente um pêso de cinquenta anos, entra em choque com piadinhas do tipo: "Quem não é o maior nem o melhor tem que

ser o mais vivo".

Bastante fraca a cenografia, revelando uma pobreza de recursos e espírito , e a falta de inspiração que parece ser a tônica constante dessa montagem. Alí, tudo o que se considera ultrapassado acontece: cenários puxados por fios, cavalos e locomotiva de madeira, árvores que vão e vem; e para culminar, o telão pintado, como pano de fundo, o aspecto rural - a grama. Contudo, até nisso há uma falta de unidade orientadora, flagrante no recurso de filmagem utilizado na segunda cena, onde temos uma projeção sem qualquer função que acaba contrastando com todo o espírito cenográfico revelado durante a peça, como se fôra um borrão de tinta amarela em fundo preto.

A comédia de costumes como tal, não implica num mau teatro. O disparate está em se forçar um avanço no tempo apenas no que existe de mais superficial , através de falas inconsequentes, figurinos ridículos num amálgama de franjas, mini-saias, *perucashippieeóculosescuros*.

Espera-se de um musical, música, coreografia e dança. Salvo algumas e boas presenças como a de Waldir Gonçalves, o saci e algumas graciosas meninas, o que infelizmente não implica em boa qualidade de conjunto, o *"corpo de baile "* é prejudicado e prejudica, pois todo o elenco participa das danças, ou melhor, dos poucos passos inexpressivos que compõem a coreografia. É incompreensível - que atôres sejam aproveitados nos números de dança sem as mínimas condições físicas e estéticas que o gênero exige. Dulcina de Morais, Lurdinha Félix, Canarinho, por exemplo, poderiam se poupar dêsse esfôrço. Iolanda Amadei, a coreógrafa, não conseguiu aqui realizar um trabalho conforme suas reais condições . Faltou-lhe liberdade, ao que parece, de movimento, de escôlha de elementos, inclusive de marcação, pois em vários momentos forma-se verdadeiro aglomerado no centro do palco, que nos permite intuir qualquer coisa que não seja dança. Numa comédia musical, o texto não é realmente o mais importante, sendo quase que "ilustração" daquilo que se desenvolve com o musical, daí a obrigatoriedade da preocupação primeira ser dirigida para êsse elemento. Quando isso não se dá... Como se explica que num espetáculo que se assina musical, exista apenas uma música razoável e um balé sem função?

"O Comprador de Fazendas" resume-se num espetáculo insatisfatório, onde tudo parece meio jogado, sem muita razão de ser. Inclusive jogados resultam os atôres, pois é sensível o eixo central que é Dulcina. Esta, no papel de Jura , apesar dos trejeitos, de cantar, uma interpretação passada, conserva a figura da grande atriz, com bom domínio de cena e umas boas tiradas cômicas. Outras interpretações, num espetáculo não definido, tornam-se também indefinidas, não muito expressivas. Os atôres soltam suas falas a seu modo, sem unidade de interpretação. Vê-se Canarinho, por exemplo, repetir todos os trejeitos, maneirismos e gags do Canarinho da TV.

Para o papel de Jurinha, a atriz deve dançar, cantar, e Lurdinha Felix não parece a mais indicada para desenvolver uma boa expressão corporal. É inexpressiva. Outra garota, do balé, faria com mais graça o seu papel. A direção de atôres não nos parece ter sido bem cuidada.

Tôda a peça é uma contínua indecisão entre o tradicional e o pressuposto moderno: É o Jeca-Tatú na Broadway ... de 1940.

Marina De Simone Piccoli

Miriam Garcia Mendes

-*Lanterna Mágica* – Revista Palco + Platéia nº 4, 1970; pp. 32, 33;

-*O Terceiro Demônio* – Revista Palco + Platéia nº 5, 1970; p. 33;

-*O Albergue* – Revista Palco + Platéia nº 4, 1970; p. 14;

-*Álbum de Família* - Revista Palco + Platéia nº 3, 1970; pp. 12 - 15;

-*Marta de Tal* - Revista Palco + Platéia nº 5, 1970; pp. 22, 23;

-*O Comprador de Fazendas* – Revista Palco + Platéia nº 4, 1970; pp. 25, 26.

-*O Estranho* - Revista Palco + Platéia nº 5, 1970; pp. 19 -21.

lanterna mágica

Da Tchecoslováquia nos chega uma nova conceituação do antigo teatro de variedades com que adultos e crianças sempres satisfizeram o seu gôsto pelo fantástico e pelo maravilhoso.

Onze sketches atingem o espectador pelo impacto de um virtuosismo técnico na combinação de elementos conhecidos, proporcionando-lhe uma visão inusitada de coisas que lhe são familiares através do cinema e do teatro.

Dois dêles têm um sabor quase infantil na sua graciosidade; são os que empregam os desenhos animados na base apenas de figuras, conjugando seus movimentos com os do artista ao vivo com extraordinária habilidade. A impressão resultante é de um desenho animado que de repente passasse para o plano da realidade e esta se completasse no terreno da fantasia. *(Travessuras dos instrumentos do vento - Concêrto para um violino e quatro pernas)*

Outros funcionam como um balé em que a ação dramática normalmente inferida através da gêstica e da coreografia, é projetada nas telas ao fundo do palco revelando o seu conteúdo. Nesses momentos a combinação dos elementos vivos (os dançarinos) e as belíssimas cenas projetadas nas telas (existem também as laterais), consegue realmente um efeito encantador. Aliás, a aplicação dessa técnica a balés abre-lhes perspectivas fabulosas. Todos os números em que a dança entrou, quer em conjuntos folclóricos, quer em solo, o resultado foi sempre o mesmo: extraordinário como beleza plástica.

Para divertir o adulto o Grupo apresenta o *sketch Armário de Amor*, em que a combinação de todos os elementos utilizados, cinema, música, personagens ao vivo atinge um resultado interessantíssimo. A coisa funcionou realmente e ficou bem engraçada.

Não faltam os palhaços e as suas travessuras, com seu pesado humor bem europeu.

O patinador louco leva o espectador através das belíssimas paisagens de Praga, numa corrida vertiginosa que faz lembrar as velhas comédias de Mack Sennett enquanto a mais bela cidade medieval da Boemia é vista de uma altura bem acima de seus telhados pontiagudos ao embalo das piruetas acrobáticas de uma irriquieta jovem.

O toureador enfrenta o touro de mentirinha projetado na pequena tela esvoaçante que o acompanha em todos os passe. Por vêzes o domina a tal ponto que consegue se equilibrar em cima do touro - perdão - em cima da tela onde a sua figura está projetada. Como...? Não sabemos...

Aliás, não se sabe nunca como os truques e mágicas são feitos. Recebe-se apenas os efeitos resultantes, obtidos com a maestria já mencionada.

Tôda essa alegre farândula distrai agradàvelmente o espectador e deve fasci

cinar totalmente as crianças, mais capazes de serem atingidas pelo fantástico e pelo maravilhoso, sem indagações importunas, que naturalmente surgem,em que pese todo o encanto proporcionado pela leveza e graciosidade do espetáculo. A grande habilidade técnica presenciada não esconde a sensação de vacuidade que se apodera do espectador, finda a exibição.

A coisa é ingênua demais, se sustenta apenas pela beleza plástica de seus quadros e bem analisada nem original é. Na década de 1920/30 Erwin Piscator, o criador do Teatro Político, baseava as suas monumentais encenações na Alemanha em lanterna mágica, cinema silencioso, auxiliados pelas enormes fotografias colocadas de cada lado do palco e também pela música, dança, mímica. Provàvelmente como agora, mesmo descontando a passagem do tempo que sempre aperfeiçoa as técnicas, seus espetáculos deviam provocar nos espectadores o mesmo impacto; - mas que não se esvaziava por estar ligado a algo que tinha um sentido e um conteúdo.

Os truques e outros recursos usados pela *LANTERNA MÁGICA* são realmente interessantes; o resultado de sua utilização é que se tornará provàvelmente repetitivo se ficar apenas na exploração do gracioso e do belo efeito plástico. Não adianta produzir muitos espetáculos diferentes apenas nos *sketches* que apresenta; no fim de algum tempo se esgota a novidade de seus truques e consequente - mente o interêsse pelo espetáculo sustentado por êles.

Parece, aliás, que os responsáveis pela *LANTERNA MÁGICA* devem ter consciência disto porque, segundo diz o programa, o espetáculo apresentado agora em S. Paulo se exibe no momento, com outro elenco, claro, *na EXPO 70*, de Osaka.

E, pelo jeito, é o mesmo com que o Grupo estreou na *EXPO-58* em Bruxelas(não há indicação de que existam outros).

Correndo o mundo, como estão fazendo, êles podem prolongar bastante o sabor da novidade e do pitoresco, esgotando-os aos pouquinhos e de cada vez, em cada um dos locais que visitam.

Agora é a vez do Brasil, de S.Paulo, em primeira mão.

Aproveitemos, - que ainda assim vale a pena.

É alí, no Teatro Olimpiá..

Adultos podem gostar. Crianças vão adorar. O gracioso, o fantástico, as mágicas, os truques compõem um espetáculo leve que ajuda a passar o tempo agradàvelmente.

Miriam G. Mendes

TERCEIRO DEMÔNIO

Uma sala totalmente escura; uma música estranha, insistente. Dois fócos de luz irritantes, incidindo paralelemamte sôbre os espectadores incomodados. Situação que permanece por segundos? - minutos? - por um tempo enfim determinado pelo grau de mal estar que vai se apoderando do espectador impossibilitado de fugir diante daquêle insólito tipo de agressão.

Do fundo do teatro, pelos dois corredores separando as três filas de poltronas, vem surgindo os atores (?) emitindo sons acompanhando a música que não cessou de tocar, num passo lento e cadenciado, com gestos estranhos, projetando-se em direção aos fócos de luz.

O palco imenso, vazio, com um praticável circular no centro, em cima do qual um casal, numa atitude estática, sugere vagamente dois seres primitivos. Uma armação estranha, não identificável, por cima dêles. Os dois grupos que avançavam por entre as filas de poltronas ganham o palco, que se ilumina e todos se apresentam com os rostos cobertos por máscaras. Começa uma corrida de pega-pega no meio da platéia, os atores voltam ao palco, são perseguidos, em grupos, por fócos de luz (êles também!) - e tem início então algo que há alguns anos poderia ser definido como um balé expressionista.

De fato, o espetáculo todo se desenvolvem em cima de uma coreografia. Todos os elementos usados, luz, sombras, cores, posturas, contribuem para acentuar êsse carater de balé - que vale apenas por si mesmo, pelos movimentos que executa - mas não se realiza realmente nesse nível, pois para tanto precisaria de uma coreografia verdadeiramente elaborada, de dansa e de, òbviamente, dançarinos.

Não existem palavras no espetáculo; existem sons. As evoluções tentam justificar o desenvolvimento da mínima e abstrata temática mas na realidade ficam apenas nos efeitos plásticos que produzem. Num dado momento o casal passa a compartilhar das evoluções, a mulher arrebata a máscara de todos, o homem descobre de repente o poder ofensivo de ... enfim ... um pedaço de pau. A armação sôbre o praticável desce se articulando em ponta como lanças que vão até o chão formando uma prisão circular, dentro da qual se amontoam caídos os homens

"desmacarados". Agora um ritual incompreensível, embora bonito; as evoluções continuam dentro do seu ritmo lento. A música envolve tudo, estranha "Eletrônica" - mais evoluções - e termina como começou. A mesma escuridaão, os mesmos irritantes fôcos de luz, a mesma música entoada pelos participantes ...

Esquemática e objetivamente é mais ou menos isso o espetáculo do TUCA. Subjetivamente, e é nesse plano que êle tenta funcionar, não há palavras que possam dizer o que êle vai provocar em cada um, é evidente. Resta então procurar analisá-lo em têrmos de como êle se apresenta.

Plàsticamente é bonito. Os participantes dão uma amostra de como se utilizar a expressão corporal (um meio), para transformá-la em um fim - o espetáculo. Usam muito bem os corpos, conseguem manter o ritmo lento de suas evoluções todo o tempo, obtém belos efeitos de sombra nas paredes. A música é bonita e funcional. Mas se esgotam nisso ... e ràpidamente, pouco tempo depois de começado o espetáculo.

A precariedade da mínima fabulação assentada numa temática engênua e sem nenhuma originalidade, a inevitável limitação na varidade dos tipos de movimentos executados, levam ràpidamente o espectador a uma certa impaciência - a que o cansaço não é estranho.

Na concepção do espetáculo certos trechos sugerem coisas conhecidas. A lentidãõ dos gestos, os grupos humanos formados numa atitude de expectativa ou de adoração lembram os antropoides da pré-história da humanidade acocorados ou reverenciando a grande lápide negra no filme "2.001". O grupo coberto pelo lençol de plástico, no momento em que se descobre, seria "HAIR", se um pouco de timidez (ou a censura universitária) não mantivesse as pequenas peças "íntimas" côr de carne...

O espetáculo do TUCA se insere numa linha que êle vem seguindo desde O&A - que, pelo jeito, vai descambando ràpidamente para a radicalização ou mesmo deterioração A prosseguirem nessa atitude chegará o momento em que o hermetismo dêsses espetaculos atingirá tal ponto que só aqueles estreitamente ligados ao grupo serão sensibilizados por êles.

No que está atualmente em cartaz e que representará o Brasil no Festival Universitário Latino Americano na Colômbia, e em Nancy, possìvelmente, o desligamento da realidade objetiva (para não dizer da nacional) já está beirando perigosamente o nível em que êle, por "amor à arte" - ainda é aceitável. O grau de gratuidade dêsse exagerado subjetivismo se revela até no nome: Terceiro Demônio. O espectador, com esfôrço, não consegue identificar nem um ... quanto mais três!

Não se pode falar de representação de aotres; êles ficam a meio caminho - disso, pois o que fazem é apenas um bom exercício de expressão corporal. E embora o trabalho seja de equipe é justo mencionar a bela música de Carlos A. W. Hartlieb e Hermes de Aquino, bem como a homogeneidade conseguida no conjunto - do espetáculo por Mário Ricardo Piacentini.

Mas será suficiente apenas isso?

O TUCA que medite um pouco sôbre o assunto.

M. G. M.

ALBUM DE FAMÍLIA

Uma hecatombe atômica destruiu quase tôda a humanidade. O que dela restou teve de refazer, etapa por etapa, o mesmo caminho que o homem percorreu na sua evolução e desenvolvimento, durante os milhares de anos que decorreram desde que êle se equilibrou pela primeira vez sôbre suas pernas.Apenas, com os tempos agora são outros, essas etapas tiveram de ser abreviadas - e a tal ponto que, 300 anos após a catástofre, uma família se encontra vivendo os mesmos fatos que poderiam ter ocorrido na época fixada pelo calendário cristão(provàvelmente também desaparecido) em 1900 DC.

É nesse plano que Jaime Barcelos resolveu situar a "tragédia" freudiana de Nelson Rodrigues,"Album de Família", atribuindo-lhe, ainda, características sociais com toques de universalidade e pretendendo, por sua conta e risco, ir muito além das proposições bem mais modestas do próprio autor, como se vai ver.

Citando Marcuse,"...emergência de um princípio de realidade não repressiva, envolvendo a libertação de instintos,regrediria para além do nível alcançado de racionalidade civilizadora psíquica e social...reativaria estágios anteriores - da libido ultrapassados no desenvolvimento do ego-realidade e dissolveria as instituições da sociedade em que o ego da sociedade existia...Isso poderia significar recaída no barbarismo.Contudo, ocorrendo no auge da civilização,não em consequência da derrota(a bomba), mas de vitória, na luta pela existência e apoiada numa sociedade livre, tal liberação de instintos poderia ter resultados diferentes(Eros e Civilização - Marcuse)"- e se apoiando discutivelmente em suas teorias também discutíveis, Jaime Barcelos procura justificar essa tomada de posição. A explosão atômica teria sido a responsável pela regressão ao barbarismo, com a total liberação dos instintos sexuais antes violentamente reprimidos pela civilização destruida(aqui entra Freud).

Por barbarismo, por livre gratificação dos instintos,principalmente os sexuais, se entende exatamente o que as palavras enunciam; não há pressão, todos fazem o que querem, não existem tabus. Tudo isso viria mais tarde. A luta pela posse dos objetos de amor seria provàvelmente feroz, mortal - mas às claras. Recalques, complexos, sublimações,libido, etc..-tôda a terminologia psico-analítica ainda estava para ser criada...

Como situar, então, a história, que é um verdadeiro tratado de patologia - sexual, na categoria de incesto, - recheiada de alusões baratas a vários problemas que a vulgarização da psicanálise colocou ao alcance do entendimento de todos, - nesse plano de transcendência no tempo e no espaço?

Nelson Rodrigues escreveu uma peça que conta de uma maneira até interessante (no texto), com um diálogo enxuto,preciso,comunicativo, a história de um

casamento que termina em tragédia completa, uns vinte anos depois. A mãe ama,incestuosamente, dois filhos; Nonô, que enlouquece por causa desse amor, e Edmundo, que se mata ao saber que a mãe se entregara ao irmão. O 3º irmão,Guilherme, se apaixonou pela irmã mais nova, Glória, e chega a se mutilar para fugir ao fascínio; mas acaba matando a irmã quando esta lhe confessa que o seu único amor era o pai. Êste, Jonas, por sua vez, procurava desesperadamente possuir em tôdas as mocinhas de 15 anos a filha que êle não ousava se confessar que amava. De contra-pêso existe a cunhada, tia Rute, irmã de Senhorinha, a mãe,-solteirona ressequida, aparentemente assexuada, que ama o cunhado,odeia a irmã, de quem tem ciúmes e inveja, desde a infância. Sua vingança é fornecer ao cunhado tôdas as meninas que êle precisa possuir. E tem mais, ainda; Heloisa, mulher de Edmundo, ainda virgem, porque êste nunca consumara o casamento, por causa da fixação na mãe.

Ao terminar o 3º ato os dois filhos estão mortos(Guilherme também se suicidou, depois de ter matado a irmã),Glória, a filha, está morta,Rute foi banida da casa, Senhorinha mata Jonas, o marido, e foge com Nonô, o filho maluco, que andava nu pelos matos, urrando e gemendo como um animal...Tragédia mais completa é impossível.

"Album de Família" faz parte, juntamente com "Anjo Negro","Dorotéia","Senhora dos Afogados", do ciclo de exploração do inconsciente primitivo em que Nelson Rodrigues mergulhou, logo após o sucesso de "Vestido de Noiva",êste também já pronunciando as descobertas freudianas.Imaginava N.R.,na época, estar sendo levado ao que chamava de "teatro desagradável", com "obras pestilentas", fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia".Teatro., enfim, não comercial e que não lhe traria êxito algum. Ignorava,provàvelmente , que na Europa Artaud já teorizava sôbre o seu "Teatro da Crueldade" e chegava mesmo a produzir um espetáculo,"Beatrice Cenci",cuja temática de crimes,incesto torturas etc.,sintetiza o seu conceito de teatro "feito para abrir coletivamente os abcêssos".

As características, pois, de "Album de Família" são bem definidas e a sua finalidade tinha um endêreço certo. Procurava perturbar a digestão do bom burguês da época, desagradá-lo, chocá-lo, numa antevisão do que o teatro faria uns 20 anos mais tarde. Para isso o autor reunia num só espetáculo o maior número possível de variações sôbre um mesmo tema sexual - o incesto-bastante ousado e chocante para o, seu tempo. Não pretendendo ir além disso, como se depreende de suas próprias rubricas no texto, que não alteram o seu caráter no fundo realista.

De fato, permeando todo êsse dramalhão sexual, sente-se o leve traço do registro de costumes de uma sociedade e de uma época transparecendo na figura patriarcal de Jonas(descontados seus excessos sexuais, ou pelo menos a natureza dêles), senhor feudal nas suas relações com os que o cercam; a espôsa,os filhos, a cunhada que mora de favor, no direito de ser o primeiro a desfrutar as cabrochinhas da fazenda. A sua vontade era lei, a sua voz falava mais alto.

Jaime Barcelos passa por cima de tudo isso e cria um espetáculo com preten

ções artaudianas,rituais,ruidos,música,berros,dansas,luzes, procuram dar a um-drama específico um caráter de universalidade e a temporalidade que êle não pode ter,pois não são arquétipos que explora.O problema do incesto também,além das psicológicas, raizes também culturais(no sentido de civilização - os antigos egípcios o admitem entre os seus reis, justamente para preservar a pureza da linhagem, por exemplo). Não pode ser assim catalogado entre tabus de origem arqueológicas ou entre "perversões que expressam a rebelião contra a subjugação da sexualidade à ordem de procriação etc.etc..",para com isso justificar alteração de proposição do autor.

Não contente com isso. J. Barcelos atribue ao texto um possível substrato social, tentando caracterizar os seus personagens como indivíduos ainda ligados arquetìpicamente a restos de uma civilização do tipo sociedade de consumo(a que vivemos), cujos vestígios, milagrosamente preservados, são cultuados. Um amálgama de objetos semi-destruidos (pneus,rádios,vídeo de TV etc.),prensados numa grande placa de um material qualquer, forma uma espécie de altar, diante do qual se desenrola a maior parte da ação. Praticáveis móveis, derrubados com grandes ruídos, passarelas laterais, mas dentro do recinto do palco, escadinhas projeções luminosas, indecifráveis, às vezes, compõe o cenário de Gilberto Vigna, também o figurinista; nêsse setor há um bonito trabalho de artesanato em couro e plástico, feito por João Barbosa Lima.

A margem de originalidade que resta aos encenadores diminue cada vez mais o remédio é suprir-se nas fontes que já provaram a qualidade. Com pouco de habilidade e pequenas variações, pode-se apelar para recursos já conhecidos, mas de bom efeito. "Album de Familia" não foge à regra. José Celso e Vitor Garcia - decididamente fizeram escola no Brasil...Acrescente-se certas inflexões de vozes, posturas rígidas, atitudes que se imaginam apropriadas a tragédias gregas, misturadas com toques folclóricos nacionais- e temos o espetáculo contraditório que se desenrola no palco do Teatro de Bôlso, cansando,confundindo e até irritando o espectador.

A linha de montagem escolhida influi também na representação, ao que parece. É difícil destacar favorávelmente alguém. Léa Camargo, como tia Rute,talvez um pouco mais marcante; Lourdes Morais tem um bom físico.O substituto de Graça Melo, como Jonas, não tem o mesmo domínio de cena daquêle. Os outros,inexpressivos; os bailarinos, péssimos.

Em suma, parece que uma encenação nos têrmos da proposta nas rúbricas do texto de " Album de Família " pelo próprio N. Rodrigues, teria dado melhor resultado.

A que se assiste, no momento, pode levar o espectador a concluir melancòlicamente que o texto bem podia ter permanecido interditado por mais algum tempo.

Miriam Garcia Mendes

marta de tal

Pelo nome se julgaria que a peça trataria dos problemas apenas (ou principalmente) da personagem título, figura de prostituta na última lona, vivendo já numa fossa, sem nenhum sentido figurado: um grande emissário de esgotos vazio. Na realidade ela pretende ser um corte bem realista numa faixa social em que se inserem os marginais de todos os tipos; no caso, um velho mendigo proxeneta, a jovem por êle explorada e o hippie, vagamente descrito como um filho de boa família transviado, que tinha se juntado aos dois há algum tempo atrás.

Sugeira, lixo, trapos, caixotes vasios, montes de jornais, duas latas d'água, são os elementos com que jogou a cenografia para compor o cenário. Teatro pobre que nada tem a ver com o de Grotowsky... Um ato único, não muito longo, inúmeros "black-outs" separando meio indiscriminadamente inúmeras cenas, muitas vêzes sem razão mesmo, causando uma certa perplexidade. Para que sugerir um corte se a cena seguinte pràticamente não mudou? Iluminação mal controlada, sons e música às vêzes fora de propósito.

Sendo uma peça realista "Marta de Tal" tinha necessidade de um conflito melhor delineado, que mantivesse o interêsse do espectador no seu desenvolvimento e desfêcho. Não é o que acontece. A peça pràticamente se resume na apresentação do velho mendigo Olegário se lamentando a um canto, com a perna ferida estendida em cima de trapos, enquanto espera a chegada da jovem que lhe traria a "féria" do dia. Mas que não trouxe ... Situação que o espectador já presenciou centenas de vêzes, com algumas variações, e que se arrasta penosamente até um final sem surprêsa, porque não podia ser outro mesmo. Todos morrem, por culpa do jovem hippie, Samuel, que perseguido pela polícia por se ter envolvido num assalto a um banco, tinha procurado refúgio na "fossa", junto aos amigos.

Antes que isso aconteça, entretanto, o jovem resolve ràpidamente nos braços de Marta um velho complexo de Édipo que o impedira, até então, de agir como um macho. A cena apela para o escabroso das atitudes e da semi-nudez de Marta. Ao lado, estratègicamente, o velho dorme o sono pesado que sucede aos ataques epiléticos. E numa conversa mole ora entre dois, ora entre os três, com vários palavrões de permeio e altas indagações filosóficas de Marta sôbre si

mesma e porque era o que era, a peça vai se arrastando descritivamente, sem se resolver dramàticamente mas escorregando a todo o instante para o melodramático. No final cai de uma vez. Marta atira no velho, com quem também dormia e que a explorava desde a infância, deixando escapar o grande segrêdo: era o seu próprio pai!

Graça Mello, como ator, sai-se melhor do que como autor. Bom domínio de palco, boa presença de ator. Bastente realista a sua cena do ataque epilético, com espuma na bôca e tudo. Jonas Bloch, o hippie, tem também uma cena mais ou menos do mesmo gênero; quando vai se contorcendo em náuseas e acaba vomitando (felizmente só em mímica). A sua personagem, entretanto, é a menos estruturada da peça; mal desenvolvida, mesmo. A sua virada na neurose não convence muito e a sua atuação formal, sem profundidade, em nada contribui para valorizá-la. Mas tem o físico para o papel; é o hippie que a propaganda popularizou.

Caretas, trejeitos, gestos estouvados, braços atirados para cima, risadas , são os elementos que Ana Maria Dias julga serem os necessários para criar a personagem Marta de Tal, simplória, ignorante, ingênua, primitiva e sensual. E se engana. Por sua culpa ou do diretor José Rubens Siqueira. Ficou na exterioridade, na excessiva agitação, apenas. Quando pretendeu ser patética, ficou melodramática. Nas cenas em que devia parecer atenta, não consegue deixar em repouso os músculos da face.

O espetáculo apresentando pelo Grupo Rotor no Teatro de Arte do T.B. C. está na línha de dramaturgia valorizada por Plínio Marcos, principalmente em "Navalha na Carne". Mas não atinge a densidade e contenção desta, com não tem nenhuma originalidade no tratamento do tema.

Dentro de suas proposições, entretanto, é válido pela honestidade e correção com que foi feito. E pode ser visto, pelos apreciadores dêsse tipo de teatro ...que ainda são muitos.

Miriam G. Mendes

O estranho chega no meio da noite, surgindo de um alçapão inexplicàvelmente existente no gabinete de um luxuoso palacete, residência do sr. J. Reys - o rei das finanças. Surpreende o referido senhor que, no entanto, logo a seguir parece aceitá-lo sem se preocupar mais com a sua procedência e a que viera.

E tem começo um interminável diálogo que não avança, ficando na repetição das falas com intuito de torná-las engraçadas, mas que só irritam e cansam o espectador. Diálogos cheios de lugares comuns e que, num dado instante, descambam para o escatológico, tentando deliciar com a novidade uma platéia presumìvelmente já

O estranho

saturada de palavrões puros e simples ou de obscenidades.

Uma boa parte da peça, aliás, se apoia naquilo que vulgarmente se chama de "enchimento de linguiça". Palavras, palavras, variações sôbre o mesmo tema e não se sai disso.

Raul Cortez, o milionário J. Reys , Paulo Cesar Pereio, o estranho, dois bons atores normalmente, se revezam na tarefa de mostrar ao público quem fica mais tempo despido (de cuecas). O que representa uma inovação, pois de mulheres nuas ou semi-nuas o público já está ficando cheio. Para satisfação dos espectadores masculinos, entretanto, há uma jovem que não aparece despida mas que, ainda assim, mostra as veladas formas de um modo bem sugestivo.

A trama urdida por Edgar Rocha Miranda lembra de certa forma o "Teorema" , (O estranho que surge não se sabe de onde e modifica, sem fazer pròpriamente fôrça, a vida dos que o cercam) - mas com um final diferente pois a diluição das fronteiras sexuais não se dá. Pelo contrário, J. Reys resistindo às tentativas do estranho acaba por liquidá-lo e jogá-lo dentro do alçapão de onde surgira, reassumindo a personalidade que estivera ameaçada de subverter-se.

Há também uma certa tentativa de fazer suspense que falha totalmente. Por várias vêzes J. Reys encara o estranho e afirma que tem certeza de que o conhece. No fim não se fica sabendo o que realmente o estranho representa (em que pese as explicações do autor). Isso não teria importância se a peça ficasse no plano de subjetivismo, como às vêzes parece ficar. Porque nesse caso o expectador entenderia o estranho como o outro EU de J. Reys surgindo das profundezas do seu inconsciente (o alçapão), tentando fazê-lo escapar da rotina massificadora da sua vida. Mas o estranho é visto pelo mordomo espantado e suspeitoso .

Então não é uma projeção do próprio Reys. Existia realmente.

A mesma indefinição se dá com a personagem mulher-manequim, companheira de cama de J.Reys. Não convence nem como acessória da peça.

Essa indefinição de fronteiras entre o real e irreal não resultou aceitável tanto mais que a peça apela para um tipo de comicidade meio pastelão, cheia de referências bem sujas às necessidades fisiológicas do estranho. O estilo de representação nesse momento está bem adequado às falas. Pereio se retorce,se aperta, geme como vontade de ir a um banheiro onde não tem estômago para ficar, tal a sua imundície. Negócio bastante prosaico na realidade e bem objetivo.

O cenário com pretensões a funcionalidade falha em detalhes corriqueiros . Num mesmo plano estão o escritório e o quarto de dormir de J.Reys. Há uma clara referência ao fato quando êste diz ao estranho para irem ao seu quarto de dormir para conversarem. E o obriga a limpar bem os pés num capacho diante do que deve ser a porta (pois entre outras coisas o ricaço tem horror a micróbios).

E no entanto, por várias vêzes ós dois conversam um do quarto e outro do escritório, como se não houvesse parede a separá-los. Da mesma forma o mordomo, da passarela que desce para o escritório, vê o que se passa no quarto de dormir.

Silnei Siqueira mantém o seu gosto pela movimentação de grupos. Mas como a peça pràticamente só tem dois personagens, socorre-se de grupos de manequins magnificamente vestidos com roupas antigas, girando como marionetes em cima de plataformas ao som de uma música insistente. Os manequins giram (dansam) no que seria o grande salão de baile do palacete e devem simbolisar provàvelmente o dinheiro e a importância de J.Reys. Ou então têm apenas função plástica. Num dado momento, quando a mulher-manequim é trazida para a sala pelo mordomo numa cama de rodas e Cortez, sentado diante dela, a manipula apertando-lhe os grandes seios de borracha, - vem à lembrança do espectador o mesmo Cortez fantasiado de bispo apertando os enormes seios verdadeiros da gordíssima inquilina do prostíbulo do Balcão.

A música do início da peça acaba por se tornar irritante, pela insistência e gratuidade como que é tocada. A iluminação nada tem de extraordinário, levando-se em conta que Silnei é geralmente muito bom no seu uso (vide Medéia, por exemplo). Desta vez ela não ajuda nem sequer a criar uma atmosféra de irrealidade que os manequins girando no último plano do palco poderiam sugerir.

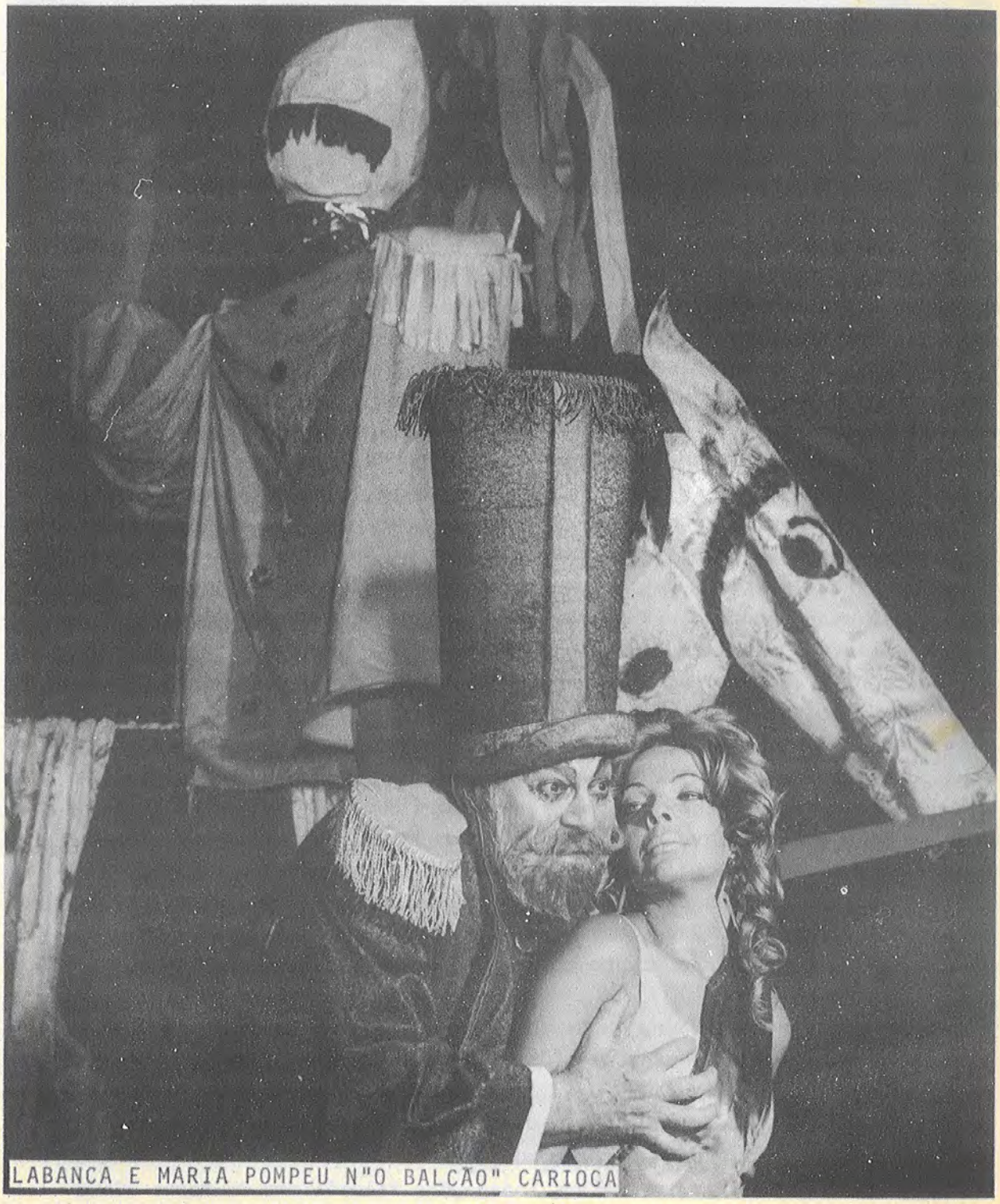
O trabalho dos atores parece escapar à influência do diretor. Pereio, apesar de bom ator, se repete na sua maneira de representar. Já Cortez, num papel totalmente diferente dos costumeiros, apresenta uma performance bastante aceitável.

A impressão final é de que Edgar Rocha Miranda não conseguiu realizar dramaticamente uma proposição que não sendo original tinha condições de ser bem desenvolvida. Optando pela comicidade e não sabendo ser cômico, ficou nos diálogos vasios e repetitivos, esticados ao máximo para sugerir situações que também se arrastam se desenvolvendo, e que terminam de repente, sem nenhuma preparação para o final; como se o autor se desse conta da inutilidade de prosseguir na tentativa de aproveitamento de um material tão escasso.

"O Estranho" não é, de nenhum modo, uma auspiciosa "rentrèe" de Edgar Rocha Miranda nos palcos paulistas, de onde se afastou desde os áureos tempos do T.B.C.

Slogan - "O estranho é sempre alguém que pode existir dentro de nós. E como surge, desaparece ...

Miriam G. Mendes



LABANCA E MARIA POMPEU N"O BALCÃO" CARIOCA

o albergue

O Albergue funciona precàriamente num sub-solo escuro, velho, se arreben - tando. O próprio prédio está também caindo aos pedaços.

À porta a zeladora (figura de missionária nordestina, beata egressa das hostes de Antonio Conselheiro) fiscaliza com severidade a entrada dos espectadores. A personagem vive o seu papel - a atriz desaparece sob as suas roupa - gens e ressurge como real; é a encarregada de manter a ordem e a disciplina no albergue e, eventualmente, nesse papel, entre os frequentadores do estabelecimento espetáculo.

Logo de cara os coitados são postos a par dos regulamentos; o sanitário imundo é mostrado, as condições do alojamento são evidenciadas. Tudo é horrível, velho e carcomido.

O acesso à "sala de espetáculos" - dormitório dos albergados, se faz vencendo obstáculos materiais; escadinhas periclitantes, corredores escuros. E mentais, òbviamente. No dormitório pessoas se enroscam pelo chão envoltas em cobertores ralos, ressonam, resmungam, têm pesadelos, tossem, cospem ... ah! desculpe - "É proibido cuspir no chão !" - O aviso é repetido monòtonamente - várias vêzes.

A semi obscuridade da sala-dormitório acentua o horror da situação real vivenciada pelos *"vagabundos"* personagens que procuram transcender, na representação, a sua atuação de ator. E o espetáculo começa ...

Começou que espetáculo?

Cada miserável ali presente passa a dar o seu recado. A prostituta paraguaia, lésbica, recita a sua tragédia em que a fome, a miséria, se misturam à falta de amor e carinho. O jovem nordestino retirante, na sua linguagem floreada de modismos regionais (conhecido através da TV e das anedotas) conta como veio parar na cidade grande e como quase morreu de tanto comer na viagem - de navio. O paranóico, que se julga possuidor de grande fortuna em imóveis em litígio, o artista da Praça da República e outros também têm os seus dramas para contar. E contam...

Todos contam, mesmo quando mantêm um precário diálogo, como o da zeladora e o bêbedo.

A ação, no sentido em que usualmente se a compreende, quase não existe. Há apenas um fio a ligar as "representações" dos atores. A zeladora é o elemento aglutinante. É ela quem imprime aos exercícios a ação que caracteriza o drama. O seu diálogo com o bêbedo, a cena com a prostituta paraguaia, fogem ao depoi

mento que é comum aos outros. Nesses instantes ela está agindo em cena (e seus antagonistas também, claro).

O que mais impressiona no espetáculo é a interpretação dos atores. Êles conseguem realmente transmitir todo o horror da situação dos indivíduos reais cujos depoimentos êles tomaram. Pela primeira vez, parece, e com absoluta honestidade um público sente-se mesmo atingido por um negócio que é direto, real, vivido. A ficção não entrou naquilo. Não existe por detrás a sensibilidade e a imaginação de alguém criando um texto. Foi a própria vida quem o criou. E embora o que os atôres fazem seja *"representar"* na acepção da palavra (imitando uma realidade), êles vão além disso; parecem viver realmente essa realidade, obrigando o espectador a se defrontar com algo que o choca, desgosta e até repugna. Mas que o atinge no fundo de sua humanidade, ainda que não queira admití-lo.

Realismo levado ao extremo, mas num plano ainda não explorado, pelo menos no Brasil, ao que parece. Estética da fome, da miséria social ou física, substituindo a estética sexual ou erótica. Nova forma de agressão ao público muito mais contundente e, provàvelmente, atuante.

Plínio Marcos tentou fazer algo no gênero com a "Navalha na Carne" mas a realidade que êle procurara transmitir se perdeu um pouco no processo de filtragem através da ficção. Nos *"Exercícios"* ela se mantém intacta e por isso êles vão muito mais longe no atingimento do público.

É verdade que êles têm a seu dispor o extraordinário trabalho dos atôres que romperam, êles agora, os limites tradicionais da "representação". Cada um dêles é algo completo que utiliza, palmo a palmo, tôda a sua extensão corpórea para transmitir (comunicar, dizemos agora) os seus problemas, os seus conflitos. Com isso êles atingem um nível de dramaticidade que lhes permite dispensar a ação, o agir, sem que o seu trabalho caia apenas no monólogo descritivo.

A intervenção do diretor Celso Nunes no caso dos *"Exercícios"*, foi extremamente discreta, mas importantíssima. Agiu na sombra, pode-se dizer. Foi o pulso firme e seguro que norteou a própria sensibilidade, a intuição dos atôres. Apenas em dois momentos, êle, o diretor, se torna presente; é quando compõe um quadro em que a atuação de dois atôres tem a sublinhá-la um friso composto por seus companheiros que, em fila indiana, simula dramàticamente o carregamento de objeto pesado que vão passando um para o outro. E no quadro final também, quando os atôres começam a rastejar em direção e em cima dos espectadores, como se fôsse às cegas, sem ver por onde passam e onde pisam, gritando: "Fome, tenho fome".

Findam então os *"Exercícios"*. A realidade da vida cá fóra se apossa novamente do espectador, expulsando aos poucos o fantasma da realidade *"vivida"* pelos atôres. E já na rua êle se dá conta, de repente, que finalmente desencantou o fenômeno *"Grotowski"*!

A coisa deixou de ser aquela nebulosidade que as revistas especializadas, os noticiários teatrais, os ensaios e até os livros sendo agora traduzidos para o

português, deixavam entrever. Falava-se muito em Grotowski; encenadores, atôres, autores, cenógrafos... e o público interessado repetia dòcilmente: *"Grotowski"*! Mas o que realmente êle significava? No que consistia, no que se configurava afinal o seu tão falado e badalado método?

A imagem, a vizualização do fato, da coisa, ainda é o melhor meio de torná-la compreensível e conhecida.

Com Celso Nunes (que teve contacto pessoal com Grotowsky na Europa) e seus *"Exercícios"*, o polonês começa finalmente a ser compreendido e conhecido pelos interessados ou curiosos. O resultado que Celso conseguiu trabalhando um grupo de atôres não profissionais mas certamente não mais *"amadores"* dá bem a idéia do que seja o famoso método. Saiu-se do terreno das conjecturas. A próxima vinda de Grotowski ao Brasil completará as informações e o conhecimento que falta.

Miriam G. Mendes

o comprador de fazendas

O que é preciso para se fazer um musical? - Naturalmente música - canto - dança - boas vozes, bons dançarinos. Cenários bonitos ou pelo menos originais também são necessários. E uma coreografia bem bolada, que dê margem à exibição de tôdas as potencialidades corporais dos artistas.

De quebra pode ter um entrecho agradável, leve com momentos de boa comicidade. Então é a vez dos artistas demonstrarem a sua versatilidade também representam, sabem agir, nas situações dramáticas ou cômicas.

Existe alguma coisa disso no *"Comprador de Fazendas"*?

Parece que não, ou, pelo menos, muito pouco.

Para começar não se compreende porque Miroel Silveira exumou o conto de Monteiro Lobato para adaptá-lo ao teatro. Bastava a versão cinematográfica, feita há uns 20 anos, onde êle tinha muito mais possibilidades. Retrato de uma época, crítica de costumes, mas carente de análise sociológica ou política, ainda assim o conto resistiria ao tempo se continuasse situado na sua época, a década de 1920/30, quando Lobato retratou a decadência das cidades do vale do Paraíba em consequência do esgotamento das lavouras de café. Valeria como um documentário quase folclórico. Projetá-lo na atualidade, quando as condições - são totalmente outras, é que não o menor sentido.

É o que a comédia faz, no entanto. E sem nenhuma lógica. O tempo é o atual, marcado pelas características da sociedade moderna, massificadora. O mocinho é participante de um festival de música numa estação de TV qualquer. Sofre os problemas da concorrência desleal, das marmeladas que desclassifica os bons em benefício dos protegidos, a pressão dos empresários apenas interessados em IBOPE. Por isso aspira retemperar-se no interior pacato e como não tem dinheiro usa o truque de se fingir um comprador de fazenda. Assim pode passar uns dias ou um fim de semana nas que estiverem à venda, sob o pretexto de estar interessado em comprá-las.

E num recuo de tempo de pelo menos 50 anos, surge a velha fazenda decadente descrita por Lobato, com o clássico Jéca Tatu de cócoras *"assuntando"*, o trenzinho ronceiro que chega sempre atrazado 12 ou 24 horas, o chefe de estação pachorrento e bisbilhoteiro, o padre interesseiro, enfim, tôda a fauna das cidadezinhas (as cidades mortas) de há 1/2 século.

Mas a família do fazendeiro veste-se à última moda; conjuntos, mini-saias - se misturam a atitudes antigas de mocinhas que suspiram ao luar.

E Dulcina de Moraes, como um peixe dentro d'água, está no seu elemento. É a estrela do espetáculo, é o centro das atenções, é aquela que diz as maiores tiradas. Domina a cena, não tanto pelo talento, mas pela importância que atribuíram ao seu papel (a mulher do fazendeiro, "ex-*francesa*", no conto). Com isso - tem a oportunidade de exibir os dotes que a tornaram famosa como atriz de comé

dia há tantos anos. Ri, faz trejeitos, caretas, dança, canta ou pelo menos se esforça por isso, pois não era nem cantora, nem dançarina. Mas o seu grande domínio do palco a ajuda na ingrata tarefa; consegue escapar do ridículo.

Lourdinha Felix não tem nada que a qualifique para o papel; não dança, não canta e também não representa, embora não haja muito o que representar na peça. Os outros também não se sobressaem em nada, mas não têm, pelo menos, o agravante de estarem totalmente desqualificados para o que estão fazendo.

A coreografia, a música, o cenário, essenciais num musical, são de uma pobreza entristecedora. Não se compreende o que aconteceu com Iolanda Amadei, que já demonstrou a sua capacidade em tantos outros espetáculos. Piora ainda a situação a inabilidade e incompetência dos dançarinos, com exceção de Waldir Gonçalves da Silva, principalmente no único quadro que se salva no espetáculo: o do saci. E também a graciosidade de Teresa Teller, que talvez tivesse feito o papel de Jurinha melhor que Lourdinha Felix.

O mesmo se pode dizer de Hervê Cordovil; só se salva a canção que ganha o festival, razoàvelmente cantada por Hamilton Monteiro, que dá a impressão, entretanto, de não ser da sua autoria.

A direção de Dulcina ...bem, a direção de Dulcina, mesmo apelando para a movimentação *"moderninha"*, os bichos de madeira, o trenzinho que avança pelo palco, é a mais convencional possível. Na realidade é mais marcação que direção.

Por sorte o último quadro tem uma certa beleza plástica. Mas não originalidade. Versão cabocla e menos caprichada de um Vitor Garcia, naquelas figuras subindo por escadas...

E sôbre elas se fecha a cortina do Teatro Anchieta encerrando um espetáculo que não se tendo realizado como musical, ficou apenas numa comèdiazinha sem a menor importância.

Quem gostou de "A Moreninha" pode encontrar interêsse no "Comprador de Fazendas", história bem menos boa - não chegando mesmo a se comparar com aquela - em têrmos de graciosidade - os admiradores de Dulcina terão satisfação em revê-la. E os que gostam de ver artistas de televisão - vão rir com Canarinho, Silvio Francisco, Silvio Rocha e outros.

Miriam G. Mendes

José Possi Neto

-*O Cordão Umbilical* – Revista Palco + Platéia nº 3, 1970; pp. 18 - 20;
-*Os Convalescentes* – Revista Palco + Platéia nº 4, 1970; pp. 27, 28;
-*O Albergue* – Revista Palco + Platéia nº 4, 1970; pp. 11 - 14;
-*O Terceiro Demônio* – Revista Palco + Platéia nº 5, 1970; pp. 31, 32;
-*O Arquiteto e o Imperador da Assíria* – Revista Palco + Platéia nº 4, 1970; pp. 20 – 22;
-*D. Juan* – Revista Palco + Platéia nº 5, 1970; pp. 15 – 17.

O CORDÃO UMBILICAL

1-"Meu nome é Katia. Kátia Porrêta. Eu moro aqui nêste apartamento com mais três pessoas. Eu acho muito bom.Sou lá do norte do Paraná, mas meu pai era muito quadrado e eu me mandei. Me mandei aqui pra São Paulo! Eu, hein? Não sou besta! Estou na viração!

2- Meu nome é Marco Aurélio Cunha Campos de Morais. Ninguém vai negar que pra escritor eu tenho um grande nome. Tenho 25 anos de idade e 2 livros publicados. Tudo sucesso de crítica. O senhor já leu um romance chamado "Manuela , a guerrilheira de hemorróidas" Não? Ninguém leu? Mas é bom! Prêmio Jaburu 68. Eu levei mais de dois anos para escrever e me dão um prêmio de duzentos cruzeiros novos.

3- Meu nome é Gladys Regina. Faço cinema, teatro e televisão.Eu acho que vocês já ouviram falar de mim sim. Não sou tão famosa assim, mas já fiz meus filminhos. Eu sou do interior. Minha família está lá muito bem.Eu me mandei.Vim pra cá fazer teatro. No comêço foi duro.

4- Oi, passei no meu primeiro vestibular de medicina. Meu nome é Valdir Melges Junior. Mas meu apelido é Didi. Todo mundo me chama de Didi, Lá na faculdade também , onde estou no quarto ano."

É assim que tôda a noite se inicia a função no Teatro Vereda, na rua Frederico Steidel. Os espectadores são colocados em arquibancadas que convergem para um tablado central onde foi construído um cenário realista,com móveis simples e desencontrados,sugerindo uma república de estudantes.Nêsse ambiente é representada a peça O Cordão Umbilical, que é o primeiro trabalho de um jovem dramaturgo paulista, Mário Alberto Prata.

Quatro personagens: uma prostituta, um escritor, uma atriz e um estudante de medicina, são respectivamente representados por Cacilda Lanuza,Carlos Augusto Strazzer, Júlia Miranda e Ênio Carvalho. Dentro do cenário devassado (a divisão de paredes é representada por faixas brancas pintadas ao nível do chão) , criado por Maria Helena Grembecki, essas personagens convivem e se relacionam sob a mira dos espectadores.

Pela encenação do Teatro Vereda é possível reconhecer o talento de Prata, principalemente no domínio da técnica de dramaturgia, rítmo e construção dos

diálogos. A habilidade do autor de manejar as cenas humorísticas sustenta num bom nível de espetáculo todo o primeiro ato da peça.Essa facilidade para dar um bom tratamento humorístico é devida também ao conteúdo dêsse humor,à utilização de jogos sexuais esquemáticos, que realmente prendem a atenção do espectador.

Dentro do primeiro ato as personagens se definem e se inter-relacionam de tôdas as maneiras possíveis. Já no segundo ato há uma quebra brusca de rendimento, quando o autor tenta fazer uma análise mais profunda das personagens transformando-as em estereótipos das classes sociais a que pertencem, abordando superficialmente suas características e seus problemas. A defasagem se acentua inclusive no aspecto da estrutura dramática. Pratatentou utilizar o recurso pirandelliano do teatro dentro do teatro, técnica que exige um domínio crítico completo da estrutura de dramaturgia. Êsse jôgo acaba engulindo a situação dramática inicial, esvaziando o sentido próprio da peça.

É possivel que a falta de desenvolvimento progressivo da peça seja uma consequência direta da inexperiência do autor, o que vai determinar que as situações sejam apresentadas em forma de sketchs. No primeiro ato cada relacionamento apresentado chega a uma solução através do cômico, da piada e, no segundo ato, através do melodramático.

O fato é que a direção de José Rubens Siqueira encampou com muito sucesso a estrutura de sketchs, para dar um rítmo ao espetáculo, introduzindo uma série de elementos externos que enriquecem o mesmo. Nos intervalos dos quadros a direção introduziu a música do filme Mowgli de Walt Disney, envolvendo o público em um clima de diversão pura e simples, para esperar a próxima piada.Êsses elementos já são dispensados no segundo ato, quando o esquema de representação dentro da representação, já separa as cenas através de uma impostação diferente dos atores de quadro para quadro.

Quanto à interpretação o trabalho de Cacilda Lanuza está estupendo.Partindo de uma personagem já desgastada na nossa dramaturgia(a prostituta vista como "heroína nacional"), Cacilda consegue despojar a personagem de psicologismos, representando-a sem a candura ou dramaticidade de telenovela. É evidente que a sua interpretação também é favorecida pelo desenvolvimento mais cuidado que o autor dedica a essa personagem.

Carlos Augusto Strazzer lembra muito o revolucionário que interpretou um O Balcão, o que não é um dado negativo. Os mesmos elementos de interpretação se entrosam perfeitamente com a figura do escritor jovem,irreverente, revoltado(.. mas amarrado)- " já que não posso mudar a ordem estabelecida, eu mudo o horário!"

O trabalho de Júlia Miranda não acrescenta muita fôrça ao espetáculo;porém a falha está mais no desenvolvimento pobre na personagem que representa,que não dá margem a um interpretação mais detalhada.

Ênio Carvalho, que interpreta o estudante de medicina,se mantém numa linha mais tradicional, isto é, mais prêsa a preocupação da representação,onde transparece mais uma técnica de representação teatral do que uma verdade existencial presente na personagem.

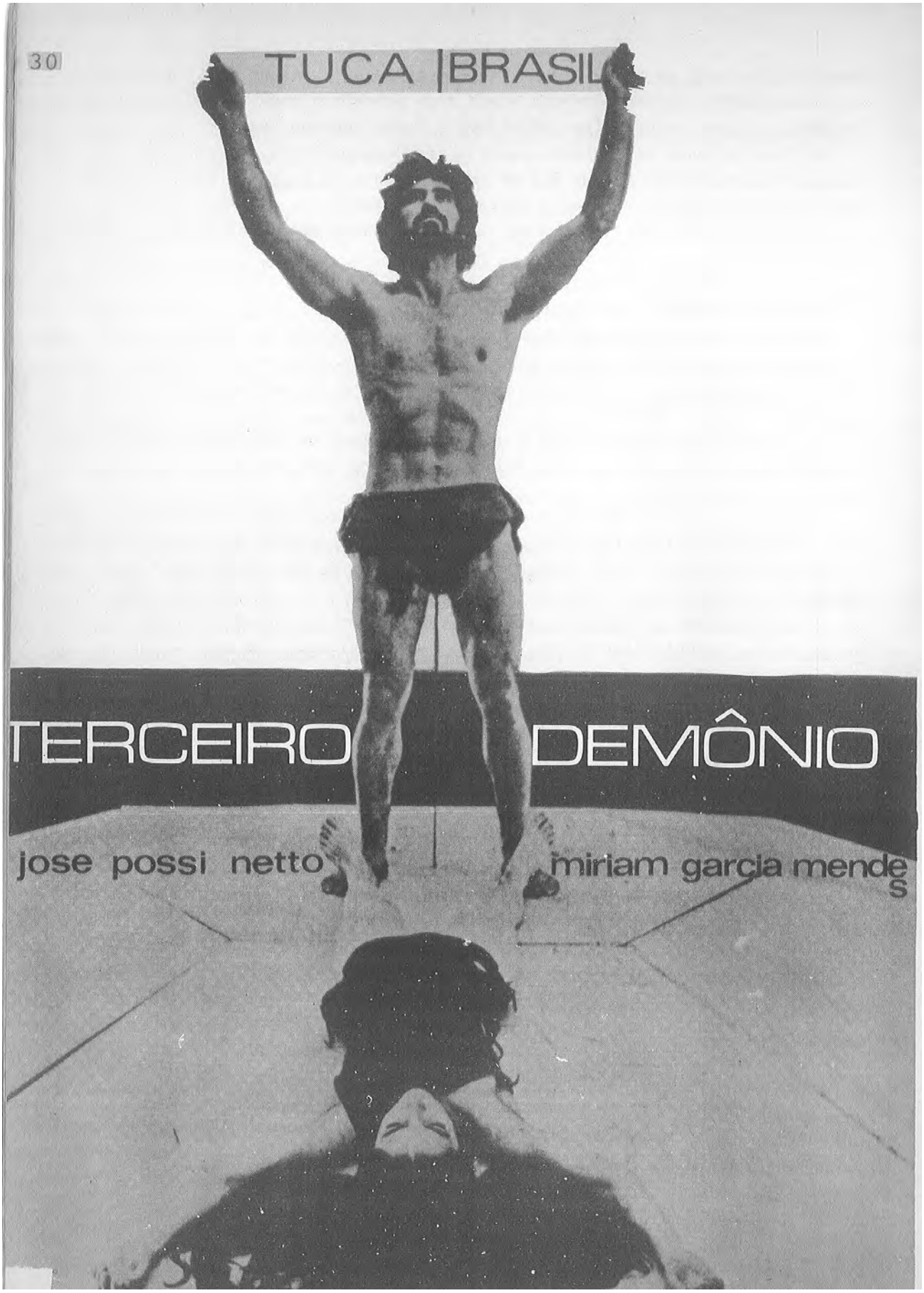
O humor carregado do primeiro ato é cortado durante a improvisação de uma

passeata em prol do SINDICATO DAS PROSTITUTAS DO ESTADO DE SÃO PAULO,pela voz de um feto enfadonho e pernóstico, que raciocina segundo as leis da auto-comiseração humana. Segue-se o segundo ato com a representação da chamada peça O Cordão Umbilical de autoria de Marco, o personagem escritor, onde a tentativa de análise das personagens se frusta numa aproximação de um ALBUM DE FAMÍLIA à la Nelson Rodrigues. Dois incestos são sugeridos pelo texto, e ainda a prostituição declarada e enrustida das duas irmãs.

O autor retoma então o rítmo lúdico do espetáculo propondo um happy-end como num musical da Broadway. Finalizando joga os atores em direção ao público,reafirmando seus objetivos iniciais, a prostituta com a bíblia em punho reafirma-se como uma testemunha de Jeová, e procura nos homens da platéia um correspondente sentimental; a atriz procura o seu papel de destaque; o escritor procura ser lido; o estudante procura a certeza do futuro garantido como médico do interior e o casamento feliz com a noivinha Dirce.

E o NOSSO BATALHÃO É UMA INSTITUIÇÃO. É o BATALHÃO.É o BATALHÃO.É o BATALHÃO.É UMA INSTITUIÇÃO.É UMA INSTITUIÇÃO.É UMA INSTITUIÇÃO.

José Possi Neto


30
TUCA BRASIL
TERCEIRO DEMÔNIO
jose possi netto
miriam garcia mendes

TUCA - VIDA E MORTE SEVERINA - teatro de jovens estudantes
TUCA - O e A - teatro de jovens estudantes jovens
TUCA - COMALA - teatro de jovens estudantes jovens
TUCA - TERCEIRO DEMÔNIO - teatro jovens estudantes jovens teatro

TUCA não é VIDA E MORTE SEVERINA... TUCA não é O e A... TUCA não é COMALA ... TUCA não é TERCEIRO DEMÔNIO ... TUCA ... - um trabalho em desenvolvimento ...

... portanto O e A é VIDA E MORTE SEVERINA ... COMALA é O e A é VIDA E MORTE SEVERINA ... porisso TUCA é TUCAVIDAEMORTESEVERINAOEACOMALATERCEIRODEMÔNIO.

Constatamos acompanhando o trabalho do TUCA, ser êste no Brasil, um dos únicos grupos de teatro estudantil, e mesmo de teatro, que tem a possibilidade de um desenvolvimento de trabalho progressivo, de uma pesquisa pròpriamente dita.

TERCEIRO DEMÔNIO não representa um trabalho, um espetáculo, mas sim o estágio de trabalho pelo qual o TUCA está passando. TERCEIRO DEMÔNIO é o hoje do TUCA.

Hoje o TUCA continua sendo um grupo de estudantes que faz teatro, um grupo de jovens de estudantes que fala através do teatro, já falou pela voz de João Cabral de Mello Neto, de Roberto Freire, se inspirou em Juan Rulfo, agora"sentiu-se".

De que forma "sentiu-se"?

Não importa se é genial ou não. É de uma forma. E se É passa a ser visto , ser entendido, ser apreendido, ser julgado ...

O TUCA hoje é antes de mais nada alguém que pinta, que esculpe num palco utilizando para instrumento o corpo humano, a música, o som, a luz, o objeto - cenográfico...

TERCEIRO DEMÔNIO é produto de uma criação coletiva que reflete as preocupações estéticas e vivenciais dêsse grupo de estudantes. A forma é o ritual, um ritual onde o deslumbramento e o estranhamento são as atitudes que se transformam em ponto de partida. As preocupações são o início o primitivo, os entes ' históricos, o condicionamento, as limitações, a busca da luz, o novo nascimento, a descoberta da expressão, a vida coletiva a tribo despida das máscaras ' das roupas do gesto convencional, a nova comunicação - a música - um apêlo à tribo maior: desaparece a luz, o som eletrônico, o cenário, resta sòmente gente os atôres e o público e a música contagiante que leva à formação da tribo maior.

Ao assistirmos TERCEIRO DEMÔNIO constatamos que a preocupação formal, estética, é a maior no trabalho dos tucanos, aliás parece que a linha de desenvolvimento do trabalho do TUCA tem se fixado justamente na forma; é o apuro técnico, da luz, do som, do cenário, da expressão corporal, que se fazem mais notáveis nesse trabalho, e já se faziam assim em Comala.

Notamos também que êsse desenvolvimento os tem levado a uma forma de comunicação cada vez mais abstrata, donde decorre um hermetismo muito grande, portanto uma dificuldade de comunicação com um tipo de público que tenha uma lin

guagem diferente, que não viva os mesmos problemas, as mesmas aspirações.

Essa preocupação primordial com a forma, com o espetáculo, com a resolução cênica de um tema nos distancia de um conhecimento que poderia ser o mais im - portante, dado o caráter de pesquisa do grupo, ou seja o seu ser o mais importante, dado o caráter de pesquisa do grupo, ou seja o seu trabalho pròpriamente dito, o processo da criação. Isso nos levaria ao conhecimento real do grupo, das suas preocupações primeiras, que segundo o programa diz - o ponto de partida é o ator - enquanto o espetáculo nos dá a idéia de que o ponto de partida é uma forma à qual o ator serve, essa forma não surge em momento algum como de - corrência é sempre preponderante.

Assim é hoje o TUCA, seus participantes o levarão a SER amanhã.

José Possi Neto

don * juan

Revoltado com a interdição do Tartufo, Molière escreve irreverentemente, sem preocupações literárias ou de qualquer outra ordem, um verdadeiro manifesto à amoralidade. Não existem escrúpulos; nem com relação à ordem, à coerência ou à justificação.

Molière injeta nas veias de D.Juan uma irreverência a tudo que não diga respeito a si mesmo, à sua vontade.

D. Juan é uma vontade. D. Juan é a vontade.

Para D. Juan as entidades não existem, nem sequer o Tempo e o Espaço. Existe sòmente um Tempo Juanesco, e um Espaço Juanesco.

D. Juan vive do prazer, do sensorial, da emoção pura. Suas palavras são gestos, são ações; só se convertem em verbo quando para burlar a verborragia da sociedade opressora, é a lâmina afiada que anula o gume afiado da outra.

As únicas justificativas são dadas a Sganarello, o criado fiel, que tenta em vão, atuar como um possível super-ego de D.Juan.

Todo êsse lado anárquico e amoral, extremamente individualista da personagem é o alicerce sôbre o qual o Grupo Oficina construiu o espetáculo que está apresentando no momento.

Sob a direção de Fernando Peixoto, e situados num espaço criado por Flávio Império, um elenco numeroso encabeçado por Gianfrancesco Guarnieri e Antônio Pedro desenvolve a função no Teatro Oficina.

No enorme espaço do teatro, despido de cadeiras e amontoado de almofadas de juta, tendo à frente uma mesa de banquete em cruz, assistimos a uma imensa bacanal que poderia ser realizada em qualquer época da História.

A idéia da anarquia, da inconsequência, do exacerbado individualismo propostas na peça de Molière e fortemente apregoadas por tôdas as filosofias da atualidade, são perfeitamente captados na magistral ambientação criada por Flávio Império, na beleza e funcionalidade dos figurinos, que vão predispor o espectador a refastelar-se nas suas almofadas, e a aceitar a maconha oferecida por Sganarello no início do espetáculo.

O estranhamento da situação, a violência das músicas, a tonalidade fria da luz reforçam a possibilidade dessa reação do público diante do espetáculo.

Mas é na linha de interpretação que vamos encontrar a grande contradição dêsse espetáculo. Tôda a envolvência de luz, som e espaço às quais o espectador é submetido, é quebrada por uma linha de interpretação, principalmente à da personagem de D. Juan vivida por Guarnieri, que sustenta as idéias quase que

única e simplesmente sôbre o poder da palavra.

O D. Juan de Guarnieri se explica o tempo todo através do texto, assim como explica o próprio texto, na medida em que é dito de forma quase didática, com acentos que identificam a maior ou menor importância das frases, que em determinados momentos parecem até conter verdades absolutas.

O D. Juan anárquico e irreverente, que luta por si, pelas suas conquistas, pelos seus direitos à vida opulenta e faustosa, pelas suas bacanais quase desaparece diante de um outro que parece ter feito uma profissão de fé contra o mundo, que parece ter declarado uma guerra para a transformação de um estado de coisas. Essa luta passa a ser quase a causa e não a consequência do estado de repressão queestá à sua volta. Não colocamos como errada essa interpretação da personagem, nem tampouco queremos dizer que Guarnieri não tenha conseguido uma boa atuação no espetáculo, sòmente constatamos uma incoerência nessa interpretação com relação à tôda idéia, à tôda concepção do mundo de D.Juan no início do espetáculo, com a presença da droga e da institucionalização do prazer num caos de luxúria e arrebatamento em que vivem os convivas de D. Juan.

Antônio Pedro é um ótimo Sganarello, estando sempre em perfeita sincronia com Guarnieri, o que vai permitir a ambos construirem um fio condutor para o espetáculo onde a fôrça e o fascínio são duas constantes para provocar a empatia nos espectadores.

Marta Overback, a espôsa, tem um desempenho marcante e uma extraordinária presença cênica, conseguindo junto de Guarnieri construir a cena de maior violência e beleza dentro do espetáculo, é a cena em que tenta a conversão de D. Juan.

Todos os outros atôres correspondem bem ao espetáculo, e a presença dos convivas, um grupo muito bem escolhido pelo tipo interessante que compõem e pelo domínio de expressão corporal se faz extremamente marcante no início do espetáculo, mas em função da linha tomada daí por diante, representação do texto,suas aparições embora muito boas correm sempre o perigo de se transformar num intervalo musicado ou de desvairio coletivo.

D. Juan, apesar do problema quanto à linha de interpretação, é um espetáculo fortemente expressivo, de comunicação fácil, possuidor de um ritmo e de uma beleza que lhe permitem exercer fascínio e envolvimento no público, bem como pode ser considerado um dos espetáculos mais importantes apresentados atualmente em São Paulo.

José Possi Neto

O Albergue nasceu da imaginação dos 14 atôres que participaram do curso sôbre o teatro de Jerzy Grotowski que Celso Nunes ministrou ao grupo. O diretor pediu aos atôres que escolhessem um tema para ser trabalhado. Optaram pelo *Albergue*. Compilaram todo o material dormindo em albergues de São Paulo, entrevistando albergadas, indigentes, governantes, mendigos; dormiram em estações e delegacias. Escolheram um tipo, elaboraram seus personagens. Depois começaram a improvisar para o diretor. Êste, coordenou o trabalho, cortou o que estava demais, acrescentou o necessário. *O Albergue* foi colocado de pé. Portanto, personagens e situações que entram no espetáculo são reais, apresentados em cena artìsticamente. Não houve a preocupação de demonstrar tudo que foi constatado artìsticamente. Durante mais de um mês, Celso Nunes trabalhou - intensamente os atôres. Enquanto "quando não houve sofrimento nada mais haverá". Era o que Celso Nunes sempre dizia.

Perdido em meio à sujeira e à aridez do centro de São Paulo, escondido do sol por enormes aparadores, as imensas paredes dos prédios, gigantes comedores da fumaça e da fuligem que o progresso da metrópole produz, despencando da extremidade de um viaduto, projeta-se um CASARÃO velho onde encontramos em pleno funcionamento um albergue noturno.

É tropeçando entre mendigos e indigentes que descemos as escadas e nos prostramos numa salinha de espera bastante discômoda tentando uma localização-

próxima à porta de entrada para que não sejamos excluídos do número limitado de albergados aceitos tôda a noite. O lugar vai se tornando abafado, provocando um suor incômodo e a proximidade forçada das outras pessoas que disputam a sua vaga. A náusea e o mal-estar vão se apoderando de nós, e explodem quando em meio àquele forno humano e fedor das latrinas entupidas de feses, vômitos, etc, toma conta dos poucos metros cúbicos de ar respiráveis naquêle ambiente.

Um menino com cara de enfermeiro indigente, mal humorado exige o silêncio das pessoas da sala para que o albergue seja aberto. Êsse silêncio é difícil de ser conseguido, e vem em seu auxílio Irmã Severina, a responsável pelo albergue. Gritando histérica e neuròticamente ela obtém o silêncio e introduz os albergados da noite em grupos de seis, mostrando-lhes sob a luz de um farolete as privadas do albergue, e o caminho para o dormitório. Em meio à sujeira e à promiscuidade total encontramos já um número de albergados espalhados pelo chão, tomamos nosso lugar e esperamos novas ordens. Todos os lugares tomados, Irmã Severina enxota os restantes sob vaias e protestos.

Todo o cerimonial da ambientação foi exercido, começa então o depoimento, ou melhor, os depoimentos que o grupo do CASARÃO colheu entre os indigentes de São Paulo sob a coordenação de Celso Nunes.

A violência com que são revelados os depoimentos, a carga emocional que é liberada por aquêles atôres que vêm de um trabalho amador bastante deficiente, revelam uma capacidade de interiorização e de expressão que de súbito pensamos ser um trabalho possível de realização sòmente após um curso que teve a duração de um mês, onde Celso Nunes desenvolveu um trabalho baseado em exercícios práticos para a formação do ator, aplicando e adaptando uma série de experiências que viveu na Europa trabalhando junto do diretor polonês Jerzy Grotowsky.

Como o próprio Celso diz, a intenção de O ALBERGUE, não era a da montagem de um espetáculo, mas sim uma forma de mostrar objetivamente, à comunidade do CASARÃO, o produto dos exercícios aplicados durante o mês de trabalho. Sua preocupação não foi, e não é, montar um espetáculo *à la Grotowsky*. O ALBERGUE é um trabalho que pretende reunir uma série de preocupações reais e características dos membros do Casarão, um trabalho que procurou ser fiel a uma realidade sócio-cultural do grupo. Para isto Celso não podia exercer uma direção ou uma determinação de espetáculo, foi um coordenador, o elemento catalizador que forneceu ao grupo tôdas as técnicas e os elementos de trabalho, desde a realização do espetáculo até a coordenação da pesquisa de elementos para a composição e escolha das personagens.

O ALBERGUE é importante para o CASARÃO na medida em que marca o início de um processo de trabalho consciente que objetivará as metas do trabalho teatral do grupo.

Para o nosso teatro O ALBERGUE não só é importante por apresentar um trabalho sério de pesquisa fora dos esquemas comerciais e profissionalizantes, mas por revelar o trabalho de Celso Nunes, como nossa experiência mais importante no campo da formação de ator. Dá-lhe a capacidade de atingir uma visceralidade de interpretação que lhe permite esbofetear o espectador com uma *verdade* liberada por uma emoção muitíssimo bem trabalhada que o afasta do perigo da "representação", que se tivesse ocorrido com O ALBERGUE transformaria a fôrça de qualquer daqueles depoimentos numa foto de "NOTÍCIAS POPULARES". E isto não acontece.

José Possi Neto

O ARQUITETO E O IMPERADOR DA ASSÍRIA

20

Tôdas as noites, no Teatro Ipanema na Guanabara, em meio a uma cerrada floresta, imersa numa poeira de côres e sons indefinidos, se dá o ato da criação.

Um Adão da sociedade contemporânea toma forma. Monta sua própria escultura no palco. Descobre a elasticidade e a beleza de seus movimentos. Se situa no espaço que o circunda. Cria um animal capaz de transformar seus movimentos , seus sons, suas palavras, na poesia mais primitiva, uma mescla inconstante de uma violência atroz e uma docilidade infantil.

A floresta se faz ensurdecedora, Cai dos céus um objeto estranho. O rosto de um homem, iluminado em meio a tôda penumbra. É a palavra, o instrumento básico do mundo civilizado, que o introduz:

"Eu sou o Imperador da Assíria,.....

As pedras estão lançadas e o jôgo se inicia. Um jôgo proposto por Fernando Arrabal, o dramaturgo espanhol que escolheu o Absurdo como forma de expressão; que resolve a sua visão de mundo não através de discussões filosóficas propostas a desvendar os problemas da existência, mas moldando personagens "que vêm a situação humana com olhos de simplicidade infantil, que não compreendem o o que vêm." (M. Esslin - O Teatro do Absurdo).

Assim em O ARQUITETO E O IMPERADOR DA ASSÍRIA enrêdo algum tem importância ou chega a sobreviver. Os símbolos fàcilmente decodificáveis ao senso comum escapam dêsse filtro porque são esvaziados dentro de si mesmos. Não se pode negar que o mundo civilizado é visto cruelmente pelo autor, que o Imperador, representante legítimo da sociedade contemporânea se transforma num animal indefeso mediante a nulidade que seus instrumentos assumem naquela ilha deserta.Os rótulos de uma sociedade civilizada não lhe explicam nem definem nada. Seus conhecimentos e a sua filosofia se transformam num discurso sem sentido, onde existem sòmente palavras, que não conseguem definir, nem conceituar, nem expor qualquer sentimento.

O Arquiteto, dentro do seu primitivismo, não foi mutilado pelo *verbo* nem pelo *conceito*. Tem os horizontes mais largos. Domina a própria natureza porque não se afasta dela. Obtém sem esfôrço superior à manifestação da própria vontade tudo o que necessita: a luz, as trevas, a água, os instrumentos, e mesmo o espaço desejado (chega a remover montanhas). Sua comunicação se dá por meio de explosões contínuas. É um ser todo sensações. É o corpo que explode no ar com o movimento, a baba, o vômito, o uivo, o chôro, o sorriso, um corpo que se esfacela e escorre pela epiderme dos espectadores. Sua falta não pretende coerências ou conceitos, é mais um produto da sensibilidade que explode, uma poesia que só pode ser ouvida pelos poros, nunca pelos ouvidos.

Portanto o que nos importa é a linguagem proposta por Arrabal, uma linguagem que não obedece aos cânones da ação teatral Aristotélica. Arrabal cria imagens com as palavras, ao caracterizar suas personagens êle não as cria simplesmente a elas mesmas, mas as constrói como a própria encenação. Esta técnica -

vai fazer com que certas imagens sempre presentes em sua dramaturgia, como a figura da mão fortemente marcada por uma fixação sexual; a obcessão pelo mêdo da morte e da solidão; o pêso do conflito com a religião, escapam da possibilidade de uma análise Freudiana em moldes de almanaques.

A ludicidade com que êle move as pedras do jôgo impede a interpretação realista do texto não permitindo a confusão de *elementos* com *características ou problemas*. A ambientação é tôda onírica, e como no sonho não racionalizamos, sentimos. A encenação de Ivan de Albuquerque revela uma perfeita compreensão da posição do autor e da sua linguagem. A metáfora da realidade criada por Arrabal em têrmos de literatura dramática foi transportada ao palco com a mesma genialidade por Ivan. Durante três horas os esquemas convencionais de raciocínio do espectador são desmontados por um espetáculo seguro, que violenta sem restrições ou preconceitos, que não se limita nem faz concessões. Tanto o belo quanto o grotesco das imagens se casam tão perfeitamente atingindo a sensação do sublime.

Ivan revela o domínio do seu trabalho na segurança e na liberdade de criação que nos demonstram os trabalhos dos atôres Rubens Correia (o Imperador) e José Wilker (o Arquiteto), do cenógrafo Arlindo Rodrigues, e de Cecilia Conde, responsável pela música do espetáculo.

O cenário de Arlindo Rodrigues é extremamente funcional, e sem se perder em barroquismos compõe uma estética e um espaço cênico de plasticidade fascinante e envolvente. Uma floresta de fôlhas de jornal, que se tornam irreconhecíveis mediante os recursos de iluminação, compõem a abertura e o final do espetáculo, durante o mesmo os atôres têm quase todo o palco livre para se movimentar, pelos cantos estão espalhados roupas, móveis e acessórios de cena, dos quais os atôres dispõem durante o espetáculo.

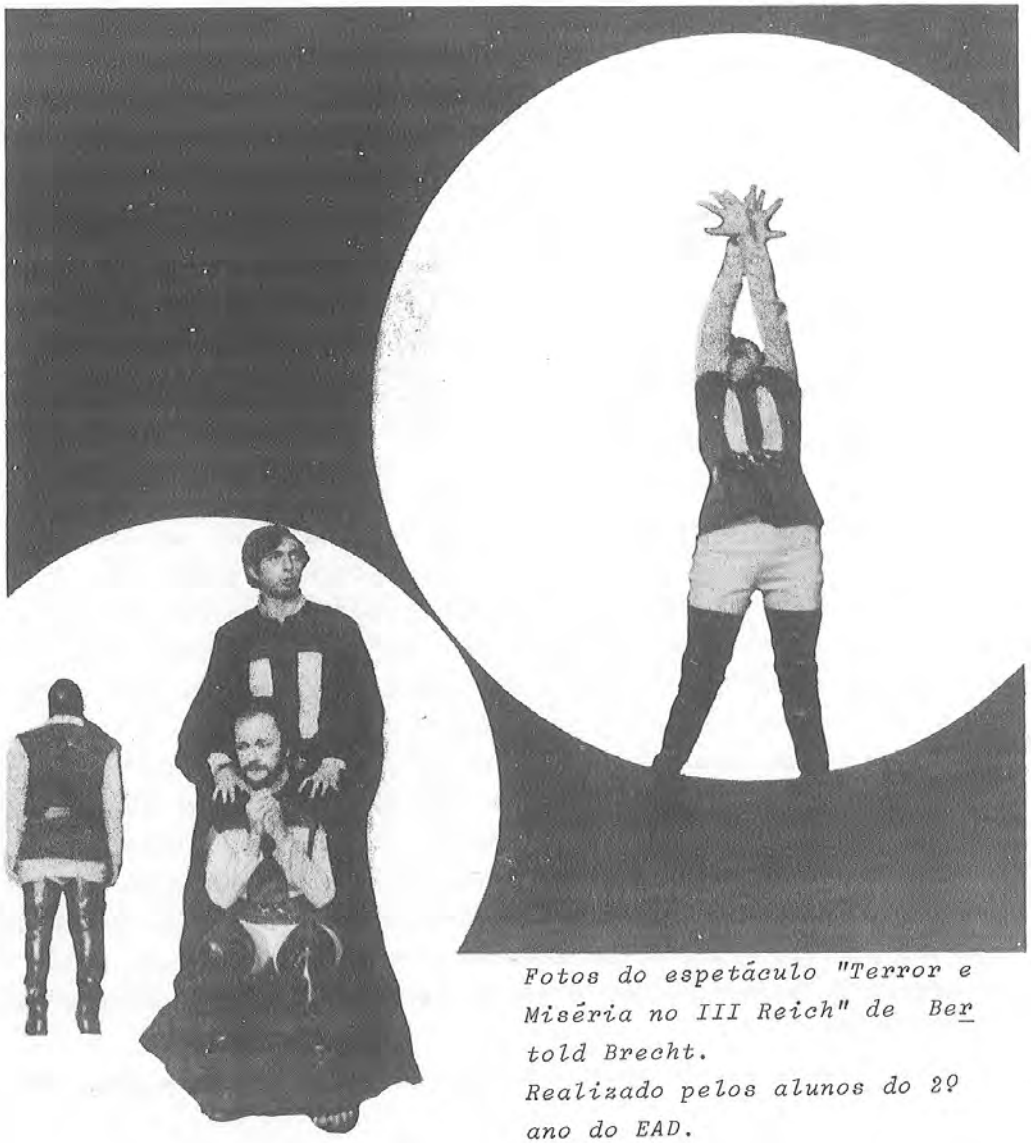
Rubens Correia e José Wilker são os atôres perfeitos. Nunca chegam a psicologizar suas personagens, dominando-as magistralmente. Poderíamos classificá-los como as *"palavras"* com que Arrabal trabalhou, e que Ivan juntamente com Klaus Viana (que desenvolveu com êles o trabalho de expressão corporal e coreografia) escreveram. O trabalho de Rubens Correia revela uma consciência da personagem interpretada poucas vêzes atingida em nosso teatro. Em nenhum momento a riqueza da personagem de Arrabal se perdeu, Rubens domina-a de tal maneira não permitindo que ela se torne uma personagem chapada ou uma mera representação. A visceralidade de sua interpretação explode para os espectadores através do seu gesto preciso, da expressão facial perfeita, da contensão e da explosão nos momentos exatos, assim como em José Wilker através dos vôos sensacionais com que êle cruza o espaço cênico, dos sons animalescos que consegue emitir, de tôda a beleza que consegue extrair de seu corpo privilegiado, que explode em músculos, costelas, movimentos, dominando uma expressão corporal com uma perfeição até então desconhecida em nossos palcos. Tôda a animalidade explosiva se torna intimista quando êste assume uma candura e uma ingenuidade infantis.

A comunhão das duas interpretações passa nìtidamente para o expectador a

espontaneidade com que aquêles dois sêres assumem uma convivência a fim de superar o desespêro da solidão, incorrendo numa dependência mútua que vai levá los no final à identificação total quando o Imperador escolhe a morte e exige que o Arquiteto o devore. A fusão dos dois se dá numa cena de necrofilia e antropofagia violenta e cruel, que pretende o último salto, a superação da própria morte, através talvez do nascimento de um homem que domine a Natureza e a Cultura. Mas o processo é cíclico e a nova luta se travará.

Com esta montagem do Teatro Ipanema sentimos que o nosso Teatro já tem maturidade suficiente para conseguir de uma equipe resultados como os desta encenação, que não definem escolas, mas caminhos onde a pesquisa, a consciência e a realização estão acima do terreno perigoso e vulgar da mera pretensão.

José Possi Neto



Fotos do espetáculo "Terror e Miséria no III Reich" de Bertold Brecht.
Realizado pelos alunos do 2º ano do EAD.

os convalescentes

Quatro pessoas, um intelectual, uma milionária *"esclarecida"*, um artista, e uma revolucionária, engaiolados e reprimidos por uma estrutura que não lhes - permite a ação, o exercício de seus ideais, a sua própria escôlha existencial, se degladiam com palavras digerindo e assumindo dentro da impossibilidade o seu estado de destruição.

Juan, Nina, Garcia e Mariana são as quatro personagens de *OS CONVALESCENTES*, a segunda peça de José Vicente, autor de *O ASSALTO*, apresentada no ano passado e que veio determinar um dos mais importantes caminhos dentro da nova dramaturgia brasileira. Já em *O ASSALTO*, Zé Vicente demonstrou uma habilidade e um domínio surpreendentes na construção do texto, onde o depoimento tem papel preponderante, casando segurança e coerência no desenvolvimento das idéias, e um lirismo que vai transformar em vida as palavras de uma personagem, fugindo do perigo da defesa de tese. Em *OS CONVALESCENTES* esta característica vem reafirmar-se num texto violento e de uma carga emotiva exacerbada.

A arena do Teatro Opinião foi o local escolhido por Gilda Grilo para a encenação de *OS CONVALESCENTES*, onde ela estréia na direção, construindo um espetáculo literalmente fiel à idéia do texto. Essa fidelidade à estrutura do texto de Zé Vicente resulta numa identificação total da encenação com a peça, e evidentemente fêz com que Gilda concentrasse seus esforços de direção principalmente com relação ao trabalho de ator, à interpretação. Seus esforços são plenamente compensados ao verificarmos o estupendo trabalho de interiorização desenvolvido pelos atôres, que exploram e se envolvem totalmente com a carga emocional que infla as personagens de Zé Vicente.

Embora Gilda nos apresente um espetáculo limpo e seguro, não esbarrando nunca o perigo do ridículo ou da pobreza de idéia, sentimos, principalmente no primeiro ato, uma certa contensão e uma recusa em ousar que limitaram uma possibilidade de criação e inventividade maior que se poderia extrair do texto, bem como determinaram a única grande falha do espetáculo que foi uma falta de domínio, bastante grande, do espaço cênico.

Marcos Flaksman criou para o espetáculo uma gaiola desmontável que compõe um cenário perfeitamente adequado à idéia do texto mas que é raramente utilizado até as duas últimas cenas onde passa a ser utilizado realmente como ambientação cênica, e não como acessório, como vinha sendo utilizado, permitindo à atriz Renata Sorrah um desempenho magnífico durante um dos seus monólogos, onde o corpo se joga decidido no espaço perfeitamente bem delimitado, sem mêdo nem oscilação, a voz jorra sem contensão ou desiquilíbrio, fazendo explodir realmente a personagem, com uma fôrça e uma visceralidade que atinge fatalmente qualquer expectador.

Renata representa Mariana, a revolucionária, evoluindo equilibradamente durante todo o espetáculo e revelando uma fôrça surpreendente nas últimas cenas. Norma Bengell é Nina, a milionária, e mais uma vez reafirma tôdas as qualida-

des que vem revelando desde o impacto causado por sua interpretação em *Cordélia Brasil*. Norma é a atriz que vem acrescentando a tôda violência emotiva característica de seus trabalhos, e que lhe permite chicotear o público com uma verdade e uma fôrça que é privilégio de poucas atrizes, uma capacidade de contrôle e objetividade emocional, bem como uma perfeita consciência de utilização de seu corpo explodindo e se anulando nos momentos exatos. Sua Mariana - vem carregada de verdade e de emoção, passando todo o seu *incômodo* ao público, e arrebentando de tal maneira nas suas decisões deixando a platéia atônita. Assim sendo sentimos que em certos momentos a indefinição daquêle espaço não - lhe permite uma soltura maior, obrigando-a a certas posturas forçadas que são quebradas pela carga de emotividade com que ela desenvolve o seu depoimento.

Lorival Paris, o intelectual, compõe e desenvolve com muito equilíbrio sua personagem, não deixa margem de dúvidas à posição da sua personagem porém talvez a mesma prisão de movimentos tenha determinado uma certa frieza na exploração de alguns conflitos da personagem.

Emílio Di Biasi, o artista, compõe com muita segurança o indivíduo anárquico e amargo, que da explosão de irreverência da sua primeira cena vai se desmontando até a atitude niilista do final da peça. É o maior crítico de todos, e isso êle nos dá com uma irreverência violentíssima, porém tôda a fôrça com que desenvolve essa personagem cai em perigo quando se perde numa excessiva - caracterização corporal esbarrando às vêzes no estereotipo o que vem prejudicar a carga de violência do depoimento. Porém esta não é uma atitude constante na sua interpretação e não chega a prejudicar seu trabalho.

OS CONVALESCENTES cai pesadamente sôbre o público do Teatro Opinião incomodando os acomodados e abalando aqueles já em processo de convalescência. Zé Vicente uma vez mais domina o texto e consegue seu intento, principalmente - quando esquece a ação dramática e mergulha na personagem desvendando a angústia em estado de ebulição. Mais uma vez repito que em sua obra o depoimento é mais importante que a própria cena, o acessório se faz desnecessário, êle faz o ator da própria cena, o elemento primeiro e único do seu teatro.

José Possi Neto

5.1 - Foto aérea de parte da cidade universitária da USP, na década de 60, quando foi criada a Escola de Comunicações Culturais e seu curso de Teatro.

Foto aérea da cidade universitária da USP, na década de 60, quando foi criada a Escola de Comunicações Culturais e seu curso de Teatro. No centro e no alto da foto, prédio da Reitoria (visto por trás) onde eram realizadas as aulas. Em 1967, ainda não existia o atual prédio central da Escola de Comunicações e Artes, inaugurado em 1970. À esquerda, com telhado escuro, o Pavilhão B9, onde funcionou a administração da Escola até sua transferência para o novo prédio, no início de 1970, quando ali se instalou o Departamento de Teatro e, a partir de julho deste mesmo ano, a EAD.

5.2 - Foto de pavilhão utilizado durante a construção da Cidade Universitária da USP e que serviu para abrigar, a partir de 1970, o Departamento de Teatro e a Escola de Arte Dramática.

Tipo de pavilhão utilizado durante a construção da Cidade Universitária da USP e que serviu, nos primeiros anos, para abrigar, a partir de 1970, o Departamento de Teatro e a Escola de Arte Dramática.