



Gabriel Federicci

Pesquisador, ensaísta, tradutor e teórico de teatro.

Dedica-se à investigação histórico-crítica acerca da encenação e da dramaturgia universal.

Desenvolve uma incessante pesquisa sobre a poética e a estética teatral.

Seu combate crítico visa à revisitação aos valores teatrais e à preservação da memória do palco.

Uma participação importante como o personagem Milu Varela na minissérie da Globo e da O2, *Som e Fúria*, dirigida por Fernando Meirelles, trouxe novamente a atenção para Haydée Bittencourt como atriz e importante professora de Arte Dramática. Ela fazia com autoridade e charme uma senhora que era diretora do grupo Teatro Municipal e lutava contra uma visão mercantilista da Arte, brigando para encenar Shakespeare. Em 1961, Haydée foi indicada pelo crítico Sábato Magaldi para assumir a direção do Teatro Universitário de Minas Gerais, no qual permaneceu por 21 anos (de 1961 a 1985), trazendo consigo uma experiência acumulada nas melhores escolas de teatro europeias. Sua atuação no T.U. foi fundamental para moldar as criações artísticas em todo o estado. Haydée cercou-se de grandes profissionais para formar o corpo docente da escola: Klauss Viana, Francisco Pontes de Paula Lima, João Ettienne Filho, Carlos Leite, Italo Mudado, José Antonio de Souza, Joaquim Ribeiro. Neste livro-depoimento de Gabriel Federicci, Haydée recorda com paixão e eloquência, sua trajetória teatral, com ênfase nos seus anos de formação, estudando na Inglaterra e conhecendo as universidades americanas e seu memorável trabalho como professora na lendária Escola de Arte Dramática de São Paulo, criada por Alfredo Mesquita. É um novo lançamento da **Coleção Aplauso** da **Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**, no seu trabalho de resgate e preservação da memória cultural brasileira.



Gabriel Federicci

esplendor do teatro

Haydée Bittencourt

PERFIL APLAUSO

Haydée Bittencourt

PERFIL APLAUSO

esplendor do teatro
Gabriel Federicci

imprensa oficial

Inestimável é o valor da Coleção Aplauso – editada pela Imprensa Oficial, que já colocou nas livrarias dezenas de biografias, ou perfis, de artistas de teatro, cinema e televisão. Publicados em pequeno formato, com pouco mais de 200 páginas, letras graúdas, muitas fotos, de leitura rápida e saborosa, trazem depoimentos quase sempre em primeira pessoa, escritos a partir de entrevistas concedidas a jornalistas, artistas ou historiadores. A primeira vista, podem parecer apenas curiosos ou, para o olhar mais atento, importante registro de memória. Porém, acabam por revelar a dimensão histórica do teatro brasileiro e têm valor ímpar.

O Estado de S. Paulo

A memória cultural de um país é tão necessária quanto a própria existência da arte. Quem não registra não é dono. A Coleção Aplauso, editada pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, leva ao grande público depoimentos biográficos e testemunhos de nossa produção artística a preços populares contribuindo, com sucesso, para a preservação da memória do nosso patrimônio artístico e cultural.

<http://ultimosegundo.ig.com.br>

Uma coleção a ser aplaudida de pé.

Jornal do Brasil

Para fazer a cabeça do público funcionar.

Jornal do Comércio – Porto Alegre

Capa: ilustração a partir de foto do acervo de Haydée Bittencourt

Haydée Bittencourt

O Esplendor do Teatro

Haydée Bittencourt

O Esplendor do Teatro

Gabriel Federicci

|imprensaoficial

São Paulo, 2010

GOVERNO DO ESTADO
DE SÃO PAULO

Governador Alberto Goldman

imprensa**o**ficial Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
Diretor-presidente Hubert Alquéres

Coleção Aplauso

Coordenador Geral Rubens Ewald Filho

No Passado Está a História do Futuro

A Imprensa Oficial muito tem contribuído com a sociedade no papel que lhe cabe: a democratização de conhecimento por meio da leitura.

A Coleção Aplauso, lançada em 2004, é um exemplo bem-sucedido desse intento. Os temas nela abordados, como biografias de atores, diretores e dramaturgos, são garantia de que um fragmento da memória cultural do país será preservado. Por meio de conversas informais com jornalistas, a história dos artistas é transcrita em primeira pessoa, o que confere grande fluidez ao texto, conquistando mais e mais leitores.

Assim, muitas dessas figuras que tiveram importância fundamental para as artes cênicas brasileiras têm sido resgatadas do esquecimento. Mesmo o nome daqueles que já partiram são frequentemente evocados pela voz de seus companheiros de palco ou de seus biógrafos. Ou seja, nessas histórias que se cruzam, verdadeiros mitos são redescobertos e imortalizados.

E não só o público tem reconhecido a importância e a qualidade da Aplauso. Em 2008, a Coleção foi laureada com o mais importante prêmio da área editorial do Brasil: o Jabuti. Concedido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), a edição especial sobre Raul Cortez ganhou na categoria biografia.

Mas o que começou modestamente tomou vulto e novos temas passaram a integrar a Coleção ao longo desses anos. Hoje, a Aplauso inclui inúmeros outros temas correlatos como a história das pioneiras TVs brasileiras, companhias de dança, roteiros de filmes, peças de teatro e uma parte dedicada à música, com biografias de compositores, cantores, maestros, etc.

Para o final deste ano de 2010, está previsto o lançamento de 80 títulos, que se juntarão aos 220 já lançados até aqui. Destes, a maioria foi disponibilizada em acervo digital que pode ser acessado pela internet gratuitamente. Sem dúvida, essa ação constitui grande passo para difusão da nossa cultura entre estudantes, pesquisadores e leitores simplesmente interessados nas histórias.

Com tudo isso, a Coleção Aplauso passa a fazer parte ela própria de uma história na qual personagens ficcionais se misturam à daqueles que os criaram, e que por sua vez compõe algumas páginas de outra muito maior: a história do Brasil.

Boa leitura.

Alberto Goldman

Governador do Estado de São Paulo

Coleção Aplauso

O que lembro, tenho.

Guimarães Rosa

A *Coleção Aplauso*, concebida pela Imprensa Oficial, visa resgatar a memória da cultura nacional, biografando atores, atrizes e diretores que compõem a cena brasileira nas áreas de cinema, teatro e televisão. Foram selecionados escritores com largo currículo em jornalismo cultural para esse trabalho em que a história cênica e audiovisual brasileiras vem sendo reconstituída de maneira singular. Em entrevistas e encontros sucessivos estreita-se o contato entre biógrafos e biografados. Arquivos de documentos e imagens são pesquisados, e o universo que se reconstitui a partir do cotidiano e do fazer dessas personalidades permite reconstruir sua trajetória.

A decisão sobre o depoimento de cada um na primeira pessoa mantém o aspecto de tradição oral dos relatos, tornando o texto coloquial, como se o biografado falasse diretamente ao leitor.

Um aspecto importante da *Coleção* é que os resultados obtidos ultrapassam simples registros biográficos, revelando ao leitor facetas que também caracterizam o artista e seu ofício. Biógrafo e biografado se colocaram em reflexões que se estenderam sobre a formação intelectual e ideológica do artista, contextualizada na história brasileira.

São inúmeros os artistas a apontar o importante papel que tiveram os livros e a leitura em sua vida, deixando transparecer a firmeza do pensamento crítico ou denunciando preconceitos seculares que atrasaram e continuam atrasando nosso país. Muitos mostraram a importância para a sua formação terem atuado tanto no teatro quanto no cinema e na televisão, adquirindo, linguagens diferenciadas – analisando-as com suas particularidades.

Muitos títulos exploram o universo íntimo e psicológico do artista, revelando as circunstâncias que o conduziram à arte, como se abrigasse em si mesmo desde sempre, a complexidade dos personagens.

São livros que, além de atrair o grande público, interessarão igualmente aos estudiosos das artes cênicas, pois na *Coleção Aplauso* foi discutido o processo de criação que concerne ao teatro, ao cinema e à televisão. Foram abordadas a construção dos personagens, a análise, a história, a importância e a atualidade de alguns deles. Também foram examinados o relacionamento dos artistas com seus pares e diretores, os processos e as possibilidades de correção de erros no exercício do teatro e do cinema, a diferença entre esses veículos e a expressão de suas linguagens.

Se algum fator específico conduziu ao sucesso da *Coleção Aplauso* – e merece ser destacado –,

é o interesse do leitor brasileiro em conhecer o percurso cultural de seu país.

À Imprensa Oficial e sua equipe coube reunir um bom time de jornalistas, organizar com eficácia a pesquisa documental e iconográfica e contar com a disposição e o empenho dos artistas, diretores, dramaturgos e roteiristas. Com a *Coleção* em curso, configurada e com identidade consolidada, constatamos que os sortilégios que envolvem palco, cenas, coxias, sets de filmagem, textos, imagens e palavras conjugados, e todos esses seres especiais – que neste universo transitam, transmutam e vivem – também nos tomaram e sensibilizaram.

É esse material cultural e de reflexão que pode ser agora compartilhado com os leitores de todo o Brasil.

Hubert Alquères

Diretor-presidente

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

*Para Nydia Licia, Maria Thereza Vargas,
Catherine Dasté, Ilka Marinho Zanotto (meu
anjo da guarda), Barbara Heliadora, Nanci
Fernandes, Maria Adelaide Amaral, Yolanda
Amadei, Jacó Guimberg, Tuna Dwek,
Tania Renato e Sérgio Britto.
A minha eterna amizade!
A todos aqueles que fazem do teatro o seu
veículo de expressão artística!*

Gabriel Federicci

O Ofício do Teatro

“O teatro é uma escola de pranto e riso, uma tribuna livre na qual os homens podem pôr, em evidência, morais velhas ou equívocas e explicar, com exemplos vivos, normas eternas do coração e do sentimento do homem.”

Federico García Lorca

Os períodos mais elevados da história do teatro mundial tiveram como protagonistas atores, dramaturgos e encenadores que visavam à mesma finalidade: apontar o caminho para a construção de uma arte que, por sua potência comunicadora e simultaneamente reveladora, transmitisse todo e qualquer traço do homem, desde sua essência à aparência, e a relação que é estabelecida com o mundo que o engendra. Haydée Bittencourt é um exemplo vivo dessa contribuição que até hoje permanece no coração e na retina de todos aqueles que tiveram o privilégio de assistir aos seus espetáculos ou de alguma forma participar de sua carreira.

Depois de um intenso trabalho de pesquisa, quando tive a oportunidade de analisar todo o seu acervo particular e de ter contato com as principais obras que ela sabiamente escolheu

para levar à cena sob sua direção, posso, agora, reafirmar a real importância da sua presença no cenário teatral brasileiro. Isso sem mencionar os estudos detalhados das épocas que ela procurou retratar em suas encenações. Foram anos de luta a serviço dos valores teatrais, seja como atriz, diretora ou mestra da arte de representar. Se o teatro brasileiro nasce com os *Autos* de Anchieta, ele certamente adquire a sua maioria com a chegada de Ziembinski que, com sua multiplicidade cênica e envergadura técnica, bane dos palcos todo e qualquer indício de amadorismo e complexo de inferioridade. Haydée Bittencourt, ao lado de inúmeros diretores posteriores à chegada do diretor de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, ilumina a cena teatral brasileira, como atesta o crítico de teatro Clóvis Garcia: *Haydée nos ensinou o quão importante é pensar e estruturar os espetáculos. Ela é a nossa referência do teatro inglês no Brasil.*

Após estudar na célebre Royal Academy of Dramatic Art (RADA), de Londres, ela retorna ao Brasil e traz consigo um aprendizado técnico preenchido com rigor e disciplina. Durante alguns anos lecionou a cadeira de interpretação na Escola de Arte Dramática – EAD –, de Alfredo Mesquita. E, logo em seguida, em 1961, transferiu-se para Belo Horizonte para assumir

a direção artística e reestruturar o Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais, T.U/UFMG, fundado em 1952 por Vincenzo Spinelli. Segundo a definição da professora de movimento, Angel Vianna, que lecionava no T.U. à época de sua chegada: *Haydée trouxe com ela algo de inovador; nós sentíamos que o Teatro Universitário, que estava passando por muitas dificuldades, não seria mais o mesmo. A nossa crença se confirmou ao verificarmos a alta potência de seu trabalho. Enquanto diretora, ela conseguia ser ao mesmo tempo leve como pluma e firme como rocha.* Bastaria esse comentário para defini-la como divisora de águas do teatro mineiro, não fosse a confirmação contínua de tantos outros, discípulos ou não, que nasceram à sua luz. Haydée Bittencourt imprimiu a sua marca no teatro mineiro assim como Maria Lúcia de Godoy o fez na música.

15

As suas experiências, enquanto espectadora de teatro nos países estrangeiros renderam-lhe referenciais indispensáveis para a sua maturidade profissional. Ela adquiriu a consciência de que atores como John Gielgud, Laurence Olivier, Peggy Ashcroft, Tyrone Guthrie, Joan Plowright não possuíam apenas talento, mas exercitavam-se diariamente, trabalhando voz, movimento, estilo e estudo de textos. Esse mesmo processo ela

exigiu de seus alunos, submetendo-os ao constante treinamento. A convite do Departamento de Estado norte-americano, Haydée Bittencourt viajou para os Estados Unidos onde permaneceu durante noventa dias para conhecer os principais centros teatrais em atividade naquele país. Nessa época, em 1966, o então presidente marechal Castelo Branco recebeu uma carta enviada pelo representante do Departamento de Teatro Americano, Jerome Margolius, na qual constava o seguinte comentário: *Haydée Bittencourt é a melhor embaixatriz do teatro brasileiro em nosso país.*

- 16 Aversa ao tratado de Marinetti, do início do século XX, cuja proposta era alicerçada no movimento Futurista – que tinha por base o rompimento com as artes clássicas, a resistência absoluta a toda e qualquer expressão artística do passado – Haydée Bittencourt representa o próprio renascimento do repertório clássico teatral. Se por um lado ela despertou muitos preconceitos, por outro foi recompensada pelo êxito de sua expressão dramática. Segundo suas palavras: “*O teatro de repertório contribui para a formação de um público culto e consciente*”. Para ela, o texto é a base da criação e deve ser respeitado, tal como o era para Stanislavski e para o diretor de teatro francês e criador do Vieux Colombier,

Jacques Copeau e todos os textocentristas. Deixemos a mestra falar: *Nossa finalidade é fazer reviver a obra desde a sua primeira leitura até sua apresentação ao público. É neste instante que ela dá o seu primeiro vagido. É neste instante que se processa o fôlego dramático da sua sobrevivência: nesta transfusão de autor, diretor, atores e público que ela continuará a sua aceitação pelo tempo, resistindo à sua ação corrosiva e comprovando que não é apenas algo fugaz, produto do que 'está na moda' e que passado este período nada mais significa.* Eis a causa pela qual ela sempre advogou.

Dentre os inúmeros dramaturgos que ela privilegiou ao longo de sua carreira destacam-se Shakespeare, Molière, Gil Vicente, Tchekhov, Pirandello, Camões, Almeida Garret, Arthur Miller, Tennessee Williams, Peter Weiss, Ionesco, Jorge Andrade, Martins Pena, Arthur Azevedo, Lorca, Gonçalves Dias, Dias Gomes, Afonso Arinos, entre outros. O seu trabalho como diretora foi elogiado pelos diretores ingleses George Devine e Norman Marshall.

Extremamente culta, polida, amável, foi um prazer imenso poder ouvi-la contar as suas *beaux souvenirs*. Como atriz, o seu trabalho foi saudado pela crítica da época. Estamos, pois, diante de uma personalidade teatral, cujo registro de seu

trabalho pôde ser devidamente reunido e evidenciado a todos aqueles que fazem e/ou amam o teatro, graças à iniciativa da Imprensa Oficial através da Coleção Aplauso. Desejamos que a memória cultural continue a ser preservada e suas lacunas preenchidas.

Gabriel Federicci

*Aos meus pais, amigos, colegas e alunos.
A todos aqueles que me auxiliaram na
minha luta pelo teatro!*

Haydée Bittencourt

Capítulo I

Entre Montes e Vales

*Eis que entre labirintos
De montes e vales
Surge Haydée,
Cujo laço traçado pela
Suavidade de sua alma
Banha-nos a todos nós
Com os gracejos de sua aura.*

Gabriel Federicci

É uma grande alegria poder apresentar o meu universo às pessoas, poder falar sobre as minhas realizações, contar as minhas histórias para aqueles que não viveram a minha época é uma grande felicidade. É muito difícil falarmos sobre nós mesmos, definir quais são as nossas principais características, qualidades e defeitos. Mas esboçar a nossa história e trazê-la viva ao presente é um desafio estimulante. É incrível como as palavras são mágicas, elas têm esse poder de descrever as lembranças, as inquietações e desejos de nossa alma. E é por isso que nós nos apropriamos delas.

Sempre fui, desde menina, uma pessoa sensível, ligada aos animais, sempre amei os gatinhos. Acho que eles são companheiros carinhosos. Eu



Haydeé aos 5 anos de idade

tenho a minha gatinha persa, a Vicky, ela tem sido uma amigona, à noite ela vem aquecer os meus pés; vive perto de mim. Os animaizinhos são tão graciosos... Eu sou naturalista, acredito que através da preservação natureza é que conseguiremos viver num mundo melhor, mais saudável, mas ao que parece as pessoas preferem o caos.

Eu já gostava muito de teatro desde pequena, faço parte de uma geração em que o teatro era uma diversão natural. Nasci na Maternidade São Paulo. Sou filha de José Rodrigues Bittencourt e de Dolores da Silva Nunes Bittencourt. Descendo de portugueses com brasileiros, tenho um pouco de sangue indígena também. Quando eu tinha 1 ano e meio de idade, segui para Portugal com a mamãe, que estava muito doente — ela quase teve tuberculose. Papai achou que seria melhor ela ir para Portugal, na Ilha da Madeira, para a quinta dos meus avós paternos, pois o clima de lá seria muito bom para ela se recuperar. Depois o meu tio e a minha avó materna também foram. Infelizmente não me recordo dessa quinta, mas mamãe sempre comentava que era pequena. Papai não nos acompanhou, pois tinha um cargo importante, ele era contabilista da Light and Power, e não queria abandonar seu trabalho.



Haydée Bittencourt



Atualmente, com sua gata Vicky

Em Lisboa nós moramos em vários bairros, sempre em apartamentos; lá, em geral, as pessoas não moravam em casas. Permanecemos em Lisboa durante sete anos. Mamãe me colocou num cursinho para crianças, era como um pré-primário, nós desenhávamos, conhecíamos as letrinhas, aprendíamos uma porção de coisas, era para ocupar o nosso tempo.

26

Nas férias, o meu avô alugava um casarão no Luso, era muito gostoso ficar lá. Era um tempo muito bom, nós íamos para as estações de água, onde ficava o teatro. Meu tio adorava essas estações, ele costumava fotografar o local enquanto eu brincava, tenho as fotos até hoje, é impressionante como elas ainda estão perfeitas. Enquanto criança a minha relação com os meus amiguinhos era bem autoritária, eu era uma espécie de xerife, a líder da turma. Lembro-me que brincávamos num campo lindo, cheio de flores, perto de árvores enormes. Mas do que eu gostava mesmo era de ficar na porta de casa, eu tinha a esperança de ser raptada por algum cigano ou artista. Eu sonhava ter uma vida diferente, com muita aventura.

Havia muito teatro em Lisboa e foi lá que tive o meu primeiro contato com excelentes companhias, isso aos 4 anos de idade. Eu estava habituada a frequentar o teatro adulto, não o infantil.



O pai de Haydeé

Mamãe é quem determinava se eu podia ou não acompanhá-la. Na época era muito diferente de hoje, não havia censura para crianças. Assisti a um espetáculo com a grande atriz portuguesa, Ilda Stichini, ela interpretava uma tuberculosa. Apesar da pouca idade, eu me lembro exatamente do cenário, que se passava numa enfermaria, dos figurinos, dos atores que estavam em cena. As paredes eram brancas e à direita havia uma cama na qual ela estava deitada. A enfermeira entrava sempre pela esquerda. No final a personagem morre, era uma cena emocionante que me levou às lágrimas. Fiquei impressionada com aquele espetáculo por um mês. Lembro-me de outro espetáculo que se passava num casarão, havia aquelas portas altas e em cima de uma delas havia uma abertura na qual atiravam algo enrolado num pano para a personagem.

Mais tarde a Ilda Stichini, a primeira atriz que vi em cena, mudou-se para os Estados Unidos a fim de tornar-se atriz do cinema americano, mas depois voltou para Portugal. Ela foi até modelo da imagem da Nossa Senhora de Fátima, mas isso causou uma grande polémica. A imagem não pôde ser tronada só porque era baseada nela, achavam aquilo um sacrilégio, então tiveram que fazer outra para colocar no lugar. Acredito que a imagem inspirada nela está até hoje guardada na sacristia.

Depois de muito tempo, quando retornei a Portugal para fazer uma visita ao meu primo que mora lá, ele me levou para rever o local, a casa ainda estava em pé, mas tinham construído no fundo um casarão muito chique. Eu acredito que a essa altura a casa já tenha sido destruída.

Nós moramos também em Sintra, que foi muito comentada pelo grande poeta Lord Byron, que dizia em seu poema: *A vila de Sintra na Estremadura é, talvez, a mais bela do mundo inteiro*. Eu me lembro que o clima de lá era triste, era um lugar cheio de montanhas, às vezes o tempo ficava nebuloso. Isso me passava uma imagem melancólica.

29

Todas as grandes companhias com as quais tive contato, as montagens a que assisti quando criança foram importantes para impregnar na minha alma a paixão pelo teatro. Eu acho que oferecer uma base cultural às crianças é indispensável porque mais tarde elas podem servir a arte como pessoas de teatro ou espectadores. Nós voltamos ao Brasil em dezembro, aos meus 7 anos de idade.

Capítulo II

Minha Vida em São Paulo

Quando chegamos da Europa, papai tinha comprado uma casa na Vila Mariana, e a cem metros da nossa rua ficava o Grupo Escolar Marechal Floriano, no qual eu cursei o primário de 1929 a 1932. Depois eu fiz admissão no Colégio Ipiranga. Assim que eu terminei, prestei o vestibular, que na época era diferente de hoje: a preparação era separada e dependia da profissão escolhida, como medicina, engenharia, etc. Eu fui preparada por um grande professor para o exame de medicina. Prestei o exame para a Escola Paulista de Medicina, e entrei, eu fiz dois semestres e desisti. Eu descobri que não era aquilo que eu queria para a minha vida. Foi um período muito difícil, eu tive um desgaste psicológico muito grande, tudo por não suportar as aulas de anatomia. Mamãe sempre me apoiou nas minhas decisões profissionais, felizmente ela me entendeu, embora ela quisesse muito me ver exercendo a medicina.

Esse mesmo apoio eu não encontrei em relação aos meus namoros. Mamãe sempre me controlou, nunca permitiu que eu me envolvesse com nenhum rapaz. Aos 16 anos eu me apaixonei por

um moço, ele era filho do dono de uma exportadora de café de Santos, mas ela ficou furiosa, não consentiu o nosso namoro. Era uma verdadeira guerra quando os moços se aproximavam. Eu só pude construir amizades. Entendo que a intenção dela era me proteger; no entanto, ela não se dava conta do quanto me prejudicava e atrapalhava nesse sentido. Sempre acreditei no amor, ela sabia que eu jamais me envolveria com um homem qualquer, que não me respeitasse e merecesse a minha atenção.

32

A minha vida tomou outros rumos, dediquei-me exclusivamente à arte de representar. Fiz da minha profissão um ato de amor incondicional do qual jamais me desviei. Nunca me casei, não tive filhos biológicos, mas tenho a consciência de que meus filhos são aqueles que introduzi no teatro, aqueles que de uma forma ou de outra eu encaminhei para a carreira profissional – os meus alunos. E desses eu tenho muito orgulho e admiração. O teatro me deu uma grande família!

Eu era muito ligada à minha tia Nenê, ela e mamãe sempre iam assistir aos espetáculos que eu dirigia em Belo Horizonte. Mamãe nunca gostou muito de me ver como atriz, ela só me admitia como diretora. Tia Nenê era muito amiga, ela me compreendia, nós nos dávamos tão



A mãe e a tia Nenê, 1959

bem! Tínhamos uma identificação tão grande! Engraçado, o mesmo não ocorria com a mamãe nem com o papai, aliás, convivi pouco com ele. O meu avô materno, Luiz Pinto Nunes, era um homem muito fechado, de poucas palavras, à mesa nenhuma criança podia abrir a boca, ele nos censurava imediatamente. Para ele não existia criança. É bastante curioso, mas não me lembro dele se referindo a políticos corruptos, dava até a impressão de não existir isso naquela época, ou era menos evidente. Certamente ele não agiria da mesma forma em relação à política nos nossos dias atuais, porque está uma vergonha! E se tem algo que me deixa indignada é ver esses mendigos deitados na rua, enrolados nos cobertores, sem comida, sem dinheiro para tomar um café. Essa desigualdade sempre me assustou e isso tem piorado cada vez mais. Tudo isso que vemos é um triste reflexo do que fazem em Brasília, eles são os responsáveis. Não dá para conviver com isso!

Mas devo dizer que sou contra o comunismo, acho a ideia maravilhosa, mas na prática não funciona. Muito pelo contrário, esse ideal trouxe muitos conflitos, muitas mortes e nada foi resolvido. Eu acho o socialismo uma doutrina política humana, é importante contribuir para quem tem menos de maneira honesta. Penso

que o sistema político ideal é o da Suécia, pois é um socialismo humano.

Na minha época São Paulo era uma cidade gostosa, calma, poética. Com o desmatamento da Serra do Mar a neblina característica da terra da garoa desapareceu. Não se falava em assalto, é claro que existiam ladrões, havia roubos, mas não todo esse desespero que há hoje. Quando nós íamos ao baile voltávamos às 4 horas da manhã, passávamos na padaria, sentíamos aquele cheirinho do pãozinho saído do forno. O caminho que fazíamos, a pé, era do Tênis Clube, no Paraíso, até a Vila Mariana, onde eu morava. Era como da Praça Ramos até a Avenida Paulista caminhando. Os meninos nos acompanhavam até nossas casas, não tinha essa história de pegar táxi para nos levar.

Quando eu era mocinha, ia com minhas amigas ao cinema. A moda era as atrizes fumarem nos filmes. Era um charme na época. Para entrarmos nesse clima comprávamos uma carteira de cigarros Yolanda... Embora não fumássemos de verdade, nos sentíamos hollywoodianas.

Por falar em Hollywood, nunca me esqueço do meu encontro inesperado com a grande atriz Myrna Loy. Eu estava em Veneza, numa *piazza* que ficava diante de uma catedral. Parei para



Escola Caetano de Campos, Haydeé é a 1ª à direita

olhar a vitrine de uma joalheria e notei que havia a foto da Myrna Loy num porta-retratos muito bonito. De repente eu senti uma sensação muito esquisita, como uma presença muito forte ao meu lado. Quando eu olhei era ela, eu disse espantada: *Myrna?!?!?* Ela: *Yeah!* Nós rimos muito. Ela disse que estava lá por causa do Festival de Cinema de Veneza e que estava hospedada numa Ilha próxima. Eu me apresentei, falei que era atriz e diretora de teatro no Brasil e que assisti a muitos filmes com ela. Depois nos despedimos. Myrna foi muito simpática e agradável.

Capítulo III

Tarzaniana

Deve-se pedir em oração que a mente seja sã num corpo sã. Sátira X - Juvenal

Eu fiz natação militante para o Clube de Regatas Tietê, foi o primeiro clube no Brasil com uma piscina de 50 metros. Era um lugar que sediava eventos internacionais. Particpei de vários campeonatos em São Paulo e no Rio de Janeiro. Fiz parte do Campeonato Brasileiro, nadei numa piscina muito bonita no Clube Guanabara. Logo que eu comecei havia duas alemãs com 1,70 m de altura. Bom, era difícil superá-las, elas tinham os braços longos demais. Eu cheguei a ficar em terceiro lugar no Campeonato Paulista. Eu tinha um recorde de estreante, mas não foi homologado. Porque eu nadei na estreia e não se homologava o seu tempo.

Eu adorava o estilo do ator Johnny Weissmüller no filme *Tarzan*, ele tinha 1,90 m de altura, eu achava tão lindo o modo que ele nadava que eu acabei copiando. Isso chamou a atenção do meu treinador, ele disse que eu tinha um estilo muito bom, mas eu precisava de outro que correspondesse ao meu tamanho. Então tive que deixar Johnny de lado.

Naquela época não se aprofundavam nessa parte de técnica, diferente de hoje, pois agora essa parte está muito desenvolvida. Eu não tive muita sorte, eu tinha um tempo que poderia ser um recorde de 12 anos, eu estreei com 1:28, normalmente o tempo de experiência era de 1:40, quer dizer, eram tempos baixos. Em compensação, fizeram uma prova especial para mim e para uma menina de outro clube, que assim como eu tinha um tempo muito bom. Mas o meu tempo foi melhor do que o dela. Assim eu fui escalada para o Campeonato Brasileiro no Rio de Janeiro. Mais tarde, fui fazer o Grande Teatro Tupi no Rio de Janeiro. Depois da minha estreia, o Sérgio Britto veio me dizer: *Puxa, Haydée, uma porção de gente ligou para você e nós anotamos. Que bom, você tem muitos amigos por aqui. É que eu participei de tantos campeonatos e ao mesmo tempo fiz muitas amizades em toda parte.*

Pratiquei também corrida com obstáculos. As barreiras tinham a forma de *L* e elas tinham que estar a meu favor, mas uma delas estava ao contrário, então quando eu saltei ela não caiu, eu é que caí, me esfancei toda naquela pista de pedrinhas. Só quem já passou por isso sabe quanto aquela pista machuca. Era uma prova inadequada para o meu tipo físico, porém não era tão difícil. Eu era a segunda barreirista contra



Haydée Bittencourt

aquelas alemãs de 1,80 m, que em um só passo já chegavam no final da pista.

A minha experiência no atletismo foi muito boa porque me deu muita saúde, me deixava muito alegre. Hoje eu fico admirada como eu conseguia dominar meus nervos. Se eu fosse fazer isso hoje eu estaria morrendo de medo. Na época eu era muito corajosa, eu queria melhorar, queria mudar o meu tempo, fazia de tudo. Eu fui muito privilegiada porque eu tenho uma capacidade de 5 litros de pulmão, de poder, o que para o meu físico é raro. Mais tarde eu tive algumas aulas de im-
42
postação com a mãe da Nydia Licia, a dona Alice Pincherle, ela me elogiou muito, ficou admirada com a minha potência vocal. Ela sugeriu que eu entrasse para o Teatro Brasileiro de Comédia, mas o meu ideal era primeiro seguir para a Europa.

Há alguns meses eu tive uma consulta com um médico na Beneficência Portuguesa e ele testou a minha respiração. Ele ficou surpreso, disse que normalmente não vê pessoas com essa potência. É que quando você precisa do ar você vai expandindo e projetando, mas não é um fenômeno rápido, leva tempo para adquirir essa capacidade. Em geral as pessoas não têm essa facilidade, ainda mais com esse ar poluído de São Paulo, isso sem mencionar aqueles dragões fumando e soltando fumaça preta ao nosso lado.

O que mais me marcou e que eu trago até hoje comigo é essa ideia de grupo, que existe também no teatro, mas infelizmente é distorcida pela vaidade e pelo egocentrismo. E isso é prejudicial. Agora, quando é possível existir um grupo em sintonia com a mesma finalidade, com muito esforço – seja no esporte, seja no teatro – há grandes possibilidades para se alcançar o sucesso .

Capítulo IV

Memórias do Palco

A minha primeira experiência como atriz surgiu na minha adolescência, quando eu estudava na Cultura Inglesa de São Paulo. Os diretores resolveram encenar, em inglês, a peça *Richard of Bordeaux*, de Gordon Daviot. Eles convidaram os melhores alunos. A Irene Smallbones, mais conhecida como Pussy, que era atriz profissional e filha do cônsul da Inglaterra, foi a diretora do espetáculo.

45

Logo fiquei entusiasmada para fazer parte, mas fisicamente eu não dava para o papel principal. Então eu fiz o teste para os outros personagens, daí eu consegui três papéis diferentes, bem diferentes. Havia um intervalo para a caracterização das personagens – o que facilitava o meu trabalho. Uma das personagens que fiz era a Mary, Condessa de Derby, a segunda era uma Camareira e a terceira era um Pajem. Nos apresentamos no Teatro Municipal de São Paulo em 1941. A ação da peça se passava na Inglaterra no último quartel do século XIV.



Com o elenco de Richard of Bordeaux, 1941



Foi um bom começo porque todos os envolvidos, desde a parte da direção, os figurinistas, os técnicos, eram profissionais altamente qualificados e tinham experiência com o teatro inglês, como a Pussynha, que nos dirigiu, o Gerald Stevens, que era o diretor de palco, e os ajudantes Betty Black, R. H. Eagling, Charles e Gladys Hodgson. Ainda na Cultura Inglesa eu participei de outro espetáculo, *The Miracle Merchant*, de Saki (H.H. Munro), em outubro de 1948. Eu fazia a Jane Martley. A produção era do Richard Godfree. Depois eu dirigi a *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, em agosto de 1949.

48

Em 1948 eu soube que o Júlio Gouveia, marido da Tatiana Belinky, estava escalando atores para a sua montagem, *Peter Pan*, de James Matthew Barrie, pelo Teatro Escola de São Paulo (TESP). Uma amiga minha, a Adelina Cerqueira Leite, estava numa reunião e se encontrou com o Júlio; ele disse a ela que precisava de uma pessoa para interpretar o Peter Pan, mas que estava muito difícil conseguir encontrar a pessoa ideal. Daí ela disse: *Eu conheço uma pessoa que o senhor vai gostar muito, a Haydée Bittencourt*. Então ela nos apresentou, fiz os testes e passei. O Júlio ficou muito entusiasmado porque eu tinha toda uma desenvoltura, uma agilidade em cena, e isso era muito importante para a composição do meu personagem. Começamos a ensaiar.



Em cena de The Miracle Merchant, 1948



Em cena de The Miracle Merchant, 1948



Com o elenco de The Winter's Tale, 1949

Nós nos apresentamos nos hospitais, nas periferias. Nós fizemos o *Peter Pan* num Teatro no Brás, um teatro lindo, que comportava 1,2 mil pessoas, com balcões... pena que já foi demolido há muito tempo. A única experiência terrível que tivemos foi a de sermos apedrejados pelo público, isso foi durante uma apresentação no Teatro São Pedro da Barra Funda.

Era uma sessão livre. Eu me lembro até hoje de quando estávamos em cena, da nossa resistência em continuar o espetáculo. Lembro-me especialmente da Wilmita Camargo, a nossa Wendy, sendo apedrejada. Foi horrível, mas hoje, à distância, é engraçado recordar desse episódio.

52

O Júlio era um grande diretor, ele foi o primeiro a utilizar o método do Stanislavski no Brasil, bem antes do Eugênio Kusnet. Ele tinha uma grande sensibilidade, conhecia bastante o ator, respeitava o texto, era muito objetivo nos seus ensaios, nos dava muita liberdade. Era de uma responsabilidade e dedicação admirável. Foi um homem verdadeiramente apaixonado pelo teatro. Eu tenho muito orgulho de ter trabalhado com ele e muito me honra ter sido escolhida para ser o primeiro Peter Pan no Brasil. Aliás, eu tenho o espírito do Peter Pan.

O Júlio desde o início se preocupou em fazer teatro voltado às crianças. O seu objetivo era

criar um grande teatro para elas. Eu achava essa sua ideia maravilhosa!

No Rio de Janeiro, a Maria Clara Machado realizou esse intento no teatro que ela fundou, O Tablado. Além de escrever as peças ela também as dirigia. Foram pessoas altamente responsáveis e preocupadas com esse repertório. Certa vez, perguntaram ao mestre Stanislavski qual era a diferença entre o teatro adulto e o infantil, ele respondeu: *Não há diferença, mas o teatro infantil ainda é melhor do que o adulto*. Quem gosta muito dessa frase é a Tatiana Belinky. A interpretação das crianças foi destacada por Stanislavski como mais sincera do que a dos adultos. As crianças sabem muito bem brincar e fantasiar, acreditam naquilo a que se propõem. Sabem como colorir o universo que elas inventam. Acho que os bons atores preservam esse espírito infantil de James Matthew Barrie com o seu Peter Pan, o menino que não queria crescer; de Lewis Carrol com o mundo maravilhoso da Alice; de um Monteiro Lobato com as reinações da Narizinho; de uma Maria Clara Machado com o seu Pluft, o fantasma, indagando: *Mamãe, gente existe?* Essa leveza de espírito, essa disponibilidade é essencial e há que ser levada em consideração todas as vezes que estivermos presente no jogo teatral, como se diz em inglês: *to play*.

Depois do *Peter Pan* ele sonhava encenar a peça *O Pássaro Azul*, de Maeterlinck, mas por falta de verba ele não pôde realizar esse sonho. Em seguida ele foi à Secretaria de Cultura e falou sobre a importância da criação dos teatros nos bairros.



Como Peter Pan



Ele foi o idealizador desse novo sistema, ele dizia que era preciso levar teatro a todos os lugares, a todo tipo de público.

Mais tarde o Júlio de Gouveia assumiu a direção teatral do Sesc. O primeiro a assumir tal direção foi o Décio de Almeida Prado, o qual havia feito duas peças do Martins Pena. O Júlio achava que o Sesc devia ser um teatro popular. Então ele pensou numa peça do Raymundo Magalhães Júnior, *O Calcanhar de Aquiles*. Era um autor que estava em voga naquela época. Nós ensaiávamos numa sala do Sesc na Avenida Ipiranga. Desse grupo saiu o Ítalo Rossi. Fui eu que o convidei para fazer teatro.

56

Na peça eu interpretava a Isolina. Depois eu viajei para a Europa com a mamãe, fiquei seis meses fora, e quando voltei o Júlio Gouveia e a Tatiana Belinky estavam na TV Tupi. Eu participei de uns contos e de alguns capítulos da novela infantil *Pollyana*. Tinha um diretor de imagem que era muito bom, Galon, ele foi casado com a Maria Fernanda Meirelles, também atriz, filha da poetisa Cecília Meirelles.

Eu fiz sob a direção do Antunes Filho o espetáculo *A Herdeira*, no Teatro de Arena. Eu fazia um papel pequeno, mas era uma cena muito importante, eu recebia aplauso em cena aberta.



Cena de Pollyana, 1956



Cena de Pollyana, 1956

Alguns meses depois a Bibi Ferreira resolveu fazer a *Herdeira* na TV Excelsior, daí o Antunes me recomendou para ela, então eu fiz o mesmo papel. Quando nós terminamos o ensaio a Bibi veio me dar um abraço e me disse entusiasmada: *Haydée, você é muito boa!* A Bibi sempre me respeitou por causa desse espetáculo.

Quando eu estava gravando na TV Tupi com o Júlio de Gouveia, eu me deparei com o Antunes Filho, que disse: *Engraçado, você não me disse que queria fazer televisão.* Eu respondi: *Eu também não sabia que você queria que eu fizesse.* A partir disso ele começou a me convidar.

59

Depois disso o Miroel Silveira me convidou para fazer parte do espetáculo *A Hora da Fantasia*, de Anna Bonacci. O produtor era o Fernando de Barros. Estávamos em cartaz no Teatro Maria Della Costa. Eu representava a Sally, no elenco estava a Odette Lara, que interpretava a Senhora Sedley. Mas o espetáculo não foi muito bem de temporada. No último dia de apresentação desse espetáculo quase que eu não entrei em cena. Entre a matinê e a noite eu fui jantar em um restaurante e tive um princípio de intoxicação. Eu desmaiei e feri o meu queixo. Mas deu tempo de eu chegar no teatro um pouco antes da representação, e, mesmo doente, entrei em cena para representar

o meu papel. Depois eu passei uma semana repousando no Guarujá. Mas o espetáculo não foi muito bem de temporada.

Enquanto eu lecionava na EAD eu fui convidada para fazer parte do espetáculo *O Diário de Anne Frank* sob a direção do Antunes Filho. Foi uma experiência muito boa. Eu fazia parte da resistência holandesa. Os Frank estão isolados na Holanda, num topo do teto e os soldados alemães estão embaixo.



Cena de *O Diário de Anne Frank*, com Raul Cortez e Felipe Carone, TMDC



Cena de O Diário de Anne Frank, com Felipe Carone,
TMDC

Havia uma cena em que eu tinha que entrar e dizer: *Os aliados entraram na Bélgica*. O Sábado Magaldi, crítico de teatro na época, disse que eu dei a notícia em um tom muito baixo. Mas eu não podia dar aquela notícia de modo eloquente, eu tinha que ter o máximo de cuidado possível para não pôr tudo a perder. Os soldados ficavam em cada esquina. Se o pessoal que estava no anexo falasse alto seria descoberto e no dia seguinte todos estariam presos.

62

Eu venho de uma escola britânica em que tínhamos que analisar detalhadamente os textos que interpretávamos. Eu acho muito importante o ator considerar a circunstância em que se encontra a sua personagem, assim ele age dentro dos limites apresentados e com coerência.

Certa vez me falhou a memória em uma cena desse espetáculo. A Anne, interpretada pela Dália Palma, procurava por seu gatinho que estava no topo do prédio. Eu tinha que ajudá-la a procurar, mas como nós usávamos um gato de verdade que a cada sessão era trocado por uma raça diferente pelo contrarregra, eu não me lembrei qual apareceu naquele dia. Na hora de eu perguntar para as pessoas eu fiquei completamente em dúvida, não sabia se era o listrado ou o branco. Então na hora de fazer a descrição do gato eu fiquei sem saber o que dizer: *Vocês viram um gato brrrrr...?*

O Sérgio Britto assistiu a uma apresentação desse espetáculo e gostou do meu trabalho como atriz, então ele me convidou para fazer parte do Grande Teatro Tupi no Rio de Janeiro. Eu topei. O Antunes não gostou muito da notícia.

O nosso espetáculo excursionaria para o Rio, daí ele disse: *A Haydée não vai*. Eu realmente não esperava essa reação: *Como assim Antunes?* Nós íamos começar a reensaiar a peça e ele disse que não precisava mais de mim. Então fiquei em casa, eu ia uma vez por semana ao Rio para gravar o Grande Teatro e voltava. Um dia eu soube que a atriz que faria o meu papel teve alguns problemas e não podia ensaiar, então eu disse a ele que se precisasse eu estava às ordens. Mas ele recusou: *Não, não precisa*. Daí eu voltei para casa e disse a mamãe: *Marque bem, o Antunes vai me procurar*. Dito e feito, o Antunes telefonou. Mas a mamãe disse que eu não estava, que eu tinha ido ao Guarujá, mas que pediria ao meu tio para tentar me localizar. Depois de um tempo eu resolvi aparecer. Então voltei com o meu papel, mas não fui ao Rio de Janeiro, nem eu nem a Dina Lisboa. Fui substituída pela Miriam Pérsia. No Rio, os integrantes do elenco fizeram uma homenagem para nós, colocaram dois telões com as nossas fotos, com a minha e com a da Dina. O Antunes ficou louco da vida.

Adorei participar da minissérie *Som e Fúria*. Eu interpretei a Milu Silverstone, curadora do Teatro Municipal, ela combatia a visão mercantilista que queriam empreender lá dentro. Aliás, eu me identifiquei bastante com essa personagem. Gostei muito de trabalhar com o Felipe Camargo, ele é muito agradável, excelente companheiro. E a Cecílinha Homem de Melo também, uma ótima atriz e uma pessoa muito simpática. Eu gostei bastante da interpretação dela. O Dan Stulbach foi muito gentil comigo, eu me lembro da cena em que ele apertava a minha mão no hospital, foi muito emocionante. O nosso diretor era muito sensível.

64

Eu fiquei muito feliz ao saber que o público reagiu bem à minha interpretação. Logo que terminou a exibição da minissérie, eu recebi um convite da TV Globo para participar de uma novela. Infelizmente tive que recusar porque eu teria que me adaptar, eu teria que me mudar temporariamente para o Rio de Janeiro.

A minha primeira direção profissional consta da peça *Mulheres do Crepúsculo*, de Sílvia Rayman, pela Companhia Paulista de Comédia. O produtor desse espetáculo era o Rubens de Falco. Eu ganhei o prêmio de diretor revelação do ano de 1959, conferido pela Associação Paulista de Críticos Teatrais. Concorri com o Sérgio Viotti, o

Ademar Guerra, entre outros. O espetáculo ficou em cartaz no Teatro Cultura Artística. No elenco estava a Rosamaria Murtinho, Dália Palma, Flo-ramy Pinheiro, Dina Lisboa, Elizabeth Henreid, entre outras.

Depois eu dirigi a peça *O Diálogo das Carmelitas*, de Georges Bernanos, para o Teatro dos Jovens Independentes de São Paulo. Foi um trabalho muito interessante. No elenco estava o Carlos Eugênio Moura, que era meu aluno na EAD, e a Leila Cury, que era professora de Mitologia e Português na Escola de Arte Dramática. Dirigi também a peça *As Noivas*, de Paulo Gonçalves, em Assis. Fui contratada pela Comissão Estadual de Teatro para dar prosseguimento ao plano de divulgação teatral, iniciado em 1957, cujo objetivo era o de apresentar espetáculos a preços populares na capital, durante a semana teatral. Esse projeto depois passou a ser quinzenal até chegar ao mês teatral. Tal iniciativa recebeu o patrocínio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, recebendo o nome de TEFLA: Teatro da Faculdade de Letras de Assis. A minha função era a de aproveitar os estudantes na montagem. Os objetivos foram cumpridos. A escolha do texto se deu pela estrutura das personagens, a qual permitiria aos rapazes e às moças estreantes, pouco afeitos ao repertório

teatral, desempenhar os papéis sem grandes dificuldades. Os alunos fizeram toda uma manifestação para divulgar o espetáculo nas ruas de Assis. Na estreia o espetáculo obteve êxito, todos ficaram satisfeitos com o resultado, tanto que decidiram continuar as atividades teatrais mesmo sem a minha presença. Eu fiquei muito feliz e animada com esse engajamento.

Os meus planos não param por aqui, sonho dirigir a peça *Twelfth Night (Noite de Reis)*, de Shakespeare. Mas para isso é necessário um bom patrocínio. Enquanto isso vamos torcer para que aconteça.

Capítulo V

GUT – Grupo Universitário de Teatro

Eu era presidente do Grêmio 14 de Julho, da Aliança Francesa, e durante um baile que aconteceu lá, enquanto eu dançava com meu colega de diretoria e também ator, Waldemar Wey, expressei a minha vontade de voltar a fazer teatro. Ele me disse: *Olha, tem o Grupo Universitário de Teatro (GUT), do Décio de Almeida Prado, vamos lá, você conversa com ele.* Então eu aceitei, fui na casa do Décio, que na época era aqui perto de casa, na esquina da Rua Itambé com a Sergipe. O Décio me recebeu muito bem e foi logo avisando: *Tem um pequeno papel para uma peça do Carlos Lacerda, Amapá, você quer fazer?* Aceitei na hora. Fiz também a Florença do *Auto da Barca do Inferno*, e um arauto, que apresentava a peça *A Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, isso em 1945. A Cacilda Becker estava voltando do Rio de Janeiro, do Teatro do Estudante do Paschoal Carlos Magno, e logo foi convidada pelo Décio para fazer a Inês Pereira, que aceitou. O elenco da peça era formado por Miriam Lifchitz, Maria José de Carvalho, Caio Cayubi, Paulo de Tarso Santos e outros. A cenografia era do Clóvis Graciano.

O GUT foi um grupo de grande importância para a modernização do teatro brasileiro. Éramos amadores, mas tínhamos consciência de que o nosso teatro precisava ser bem-feito, a alta qualidade sempre foi o nosso mérito. Graças à minha exigência profissional é que mais tarde mudei-me para Londres para estudar teatro.

O Décio era um homem alto, louro, elegante. Foi um crítico de teatro muito competente, não era um bom diretor, mas sem dúvida um grande estudioso da dramaturgia. Ele procurava nos deixar à vontade com as personagens, foi um grande incentivador. Tenho também ótimas recordações da sua sempre gentil esposa, Ruth de Almeida Prado, que era uma pessoa muito amável, sempre nos acompanhava durante os ensaios. Era tão linda a maneira como eles se olhavam. Um casal perfeito.

Outro grande nome do teatro daquela época era o Alfredo Mesquita. Ele ia à Livraria Jaraguá, que era o *point* dos intelectuais. Não dá para esquecer dos bolinhos e biscoitinhos deliciosos que eram servidos com café. Foi nessa livraria que a *Revista Clima* foi fundada, com o Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, entre outros. Alfredo Mesquita também fundou o Grupo de Teatro Experimental em 1942.

Capítulo VI

Royal Academy of Dramatic Art

Eu não estava completamente satisfeita com a minha carreira de atriz no Brasil. Sentia que algo ainda me faltava. Em 1953 eu me candidatei para uma bolsa de estudos em Seattle, no Departamento de Teatro da Washington University. Eu queria ter uma formação teatral completa. Fui muito bem recomendada tanto pelo Décio de Almeida Prado quanto pelo Alfredo Mesquita. Eu fui aprovada. Mas como a bolsa não cobria outras despesas, no caso aluguel e alimentação, julguei que seria melhor eu seguir para a Europa porque lá eu teria contato com as melhores companhias teatrais.

69

Então prestei o exame para estudar na tão almejada Royal Academy of Dramatic Art (RADA) de Londres. Fui admitida com louvor. Quando saiu o relatório sobre o meu desempenho constava a seguinte observação: *Haydée Bittencourt is a highly imaginative and creative actress (Haydée Bittencourt é uma atriz dotada de imaginação e de capacidade criadora)*. Logo iniciei na BBC de Londres como locutora e atriz. Os meus colegas de trabalho eram o Sérgio Viotti e o Francisco Pontes de Paula Lima. Foi uma ótima experiência!

ROYAL ACADEMY OF DRAMATIC ART

VANBRUGH THEATRE

Performance by FINALS II (Cast 1)
Thursday, February 3rd 1955 at 2.30 p.m.

"RIGHT YOU ARE - IF YOU THINK YOU ARE"
by
Luigi Pirandello

PRODUCED BY EDWARD BURNHAM

CAST.

LAMBERTO LAUDISI	Michael Behr ✓ Ian Eales-White Peter O'Toole
SIGNORA AGAZZI, his sister	Hilary Vaughan
DINA, her daughter	Patricia Gardner
MAID	Jill Robins
SIGNORA SIRELLI	Patricia Cronin
SIGNOR SIRELLI	Roy Kinnear
SIGNORA CINI	Gwyneth Parry
SIGNOR AGAZZI	Vincent Goodman
SIGNORA FROLA	Sylvia Childs Helen Fox
SIGNOR PONZA, her son-in-law	John Bracchitta
SIGNORA NENNI	Bronwen Traveille
CENTURI	Michael Behr
GOVERNOR	Ian Eales-White
TWO GUESTS	Oriel Taylor Joan Frederiksen
SIGNORA PONZA	Katherine Hallgren

The scene is set in a room in Signor Agazzi's
apartment in a small town in Southern Italy.

ACT I.

A Summer evening.

ACT II.

The next morning.

ACT III.

Evening, some days later.

STAGE MANAGER: Michael Behr
A.S.M. Deirdre Benner

Set built and painted by
THOMAS WHITEHEAD and DEIRDRE BENNER.

Furniture kindly lent by
DAVIS & SONS, LTD.

-----oO-----

ROYAL ACADEMY OF DRAMATIC ART

VANBRUGH THEATRE

Performance by FINALS 4
Monday, 7th March 1955 at 2.30 p.m.

"UNDER MILK WOOD"

by
Dylan Thomas

PRODUCED BY EDWARD BURNHAM

CAST.

FRIST VOICE	Gary Raymond
SECOND VOICE	Claudine Morgan
1st DROWNED	David Johnstone
2nd DROWNED	John Davidson
3rd DROWNED	Alan Bates
4th DROWNED	David Harris
5th DROWNED	Peter O'Toole
CAPTAIN CAT	John Bracchitta
ROSIE PROBERT	Helen Stewart
MR. MOG EDWARDS	Malcolm Rogers
MISS MYFANWY PRICE	Catherine Lurker
JACK BLACK	Peter O'Toole
WALDO'S MOTHER	Marguerite Jenkins
LITTLE BOY WALDO	Patricia Russell
WALDO'S WIFE	Rosemary Leach
MR. WALDO	Vernon Agopsowicz
NEIGHBOURS	Claudine Morgan, Jill Snowden, Mary Hallewell, Shirley Dixon
THE REV. ELI JENKINS	John Stride
MRS. OGMORE PRITCHARD	Patricia Shaw
MR. OGMORE	John Bracchitta
MR. PRITCHARD	Alan Bates
GOSSAMER BEYNON	Marguerite Jenkins
ORGAN MORGAN	David Harris
UTAH WATKINS	Malcolm Rogers
MRS. UTAH WATKINS	Dalia Punianski
OCKY MILKMAN	Peter O'Toole
MRS. WILLY NILLY	Helen Stewart
WILLY NILLY	David Johnstone
LILY SMALLS	Sara Munson
MAE ROSE COTTAGE	Mary Hallewell
BUTCHER BEYNON	Vernon Agopsowicz
MR. PUGH	Edwin Stephenson
MRS. ORGAN MORGAN	Beatrice Billerwillms
MARY ANN SAILORS	Rosemary Leach
DAI BREAD	John Davidson
POLLY GARTER	Shirley Dixon

See notes at the back

NOGOOD BOY	David Johnston
LORD CUT-GLASS	Malcolm Rogers
GWENNIE	Patricia Shaw
BILLY	Beatrice Billerwillms
JOHNNIE CHROSHO	Patricia Russel
DICKY	Rosemary Leach
MRS. PUGH	Claudine Morgan
MRS. DAI BREAD ONE	Dalia Punianski
MRS. DAI BREAD TWO	Patricia Russel
MR. CHERRY OWEN	Alan Bates
MRS. CHERRY OWEN	Beatrice Billerwillms
SINBAD	John Davidson
NEIGHBOURS	Sara Munson, Patricia Shaw, Rosemary Leach, Claudine Morgan
EVANS THE DEATH	David Harris
FISHERMAN	Peter O'Toole
MATTI RICHARDS	Sara Munson
MATTI'S MOTHER	Dalia Punianski
BESSIE BIGHEAD	Claudine Morgan
CHILDREN	Catherine Lurker, Sara Munson, Mary Hallewell, Marguerite Jenkins

STAGE MANAGER: Rosemary Leach
 SOUND EFFECTS: John Tiffen

-----oO-----



U. S. INFORMATION SERVICE


THE FOREIGN SERVICE
OF THE
UNITED STATES OF AMERICA

Declaro, para os devidos fins, que a Sra. Haydée Nunes Bittencourt recebeu um convite do Departamento de Estado Norte Americano para visitar os Estados Unidos em viagem cultural e educacional, durante o período de 1º de novembro de 1965 a 30 de março de 1966.

A Sra. Haydée será hóspede oficial do governo americano e terá como endereço o Departamento de Estado Norte Americano, Washington, D.C.

Todas as despesas decorrentes da viagem correrão por conta do governo americano.

Belo Horizonte, 10 de setembro de 1965


John R. Challinor
Adido Cultural

A RADA é a escola de teatro mais famosa de Londres. Foi fundada por Sir Herbert Beerbohn Tree, em 1904. A finalidade dessa escola é a pesquisa dos melhores processos de ensino da arte de representar. Embora seja tida como uma academia tradicional, o diretor e os professores não se limitam aos sucessos do passado; eles também valorizam as criações que possuem qualidade. O bom teatro sempre se tornará clássico.

Muitos atores importantes formaram-se pela Royal Academy of Dramatic Art, dentre eles: John Gielgud, Vivien Leigh, Pamela Brown, Charles Laughton, Allan Bates, Peter O'Toole, Dorothy Tutin, John Neville, Anthony Hopkins, Helen Mirren e outros.

74

Eu fui contemporânea do Peter O'Toole, do Allan Bates e do John Bracchita. O Peter era um aluno muito incentivado pelos professores, embora eu discordasse de algumas interpretações que ele fazia. Mas sem dúvida era um grande ator. Eu achava que o John Bracchita estava no mesmo nível, mas não era tão valorizado como o Peter. Eu assisti a uma peça do Pirandello que eles fizeram, *Right You Are – If You Think You Are* (*Assim é, se lhe parece*). A produção era do Edward Burnham, meu professor de interpretação

Na RADA eu tive professores excelentes. Havia muitas disciplinas interessantes as quais eu estu-

dei com muito afinco, tais como *stage movement*, *voice production*, *mime*, *diccion*, entre outras. O curso de história do teatro era opcional.

Eu me lembro de um professor que dizia: *Tênis jamais, jeans jamais*. Então as meninas tinham que comprar umas saias compridas para usar nos ensaios. Ele nos exigia estilo, sempre fomos tratados como profissionais, desde o início. Lá não existe essa história de ser complacente; nós subíamos ao palco, representávamos e depois eles teciam comentários críticos, que, muitas vezes, eram de arrasar. Fui aluna da Valery Hovenden, ela era uma professora de interpretação muito especial. Lembro-me que a professora de voz dizia que eu tinha um ligeiro acento sueco na minha pronúncia, mas não sei como ela chegou a essa conclusão, se eu tivesse teria de ser brasileiro. Tínhamos um professor que era maquiador da Arthur Rank, Companhia Inglesa de Cinema. Ele maquiou muitas vezes a Vivien Leigh. Ele dizia que era muito difícil maquiá-la, deixá-la com a face envermelhada.

Desde o início eu fui empurrada para fazer comédia, eu queria fazer um drama, uma tragédia, mas os professores diziam que o meu grande sucesso seria a comédia. Eles me achavam muito engraçada. Muitos diretores de teatro eram convidados para dirigir alguns espetáculos. O teatro da RADA era muito bom, devia ter uns 8 metros de boca de cena. Em geral as aulas eram

práticas, nós fazíamos duas leituras de mesa e depois partíamos para as marcações. O meu esquema dentro da escola era muito puxado. Mas serviu de exemplo para toda a minha vida.

Um dia a mamãe telefonou e me disse: *Haydée, volta senão eu não mando mais dinheiro*. A isso eu respondi: *Não tem problema mamãe, eu estou trabalhando na BBC de Londres e posso muito bem me manter por aqui*. Essa independência foi fundamental, pois assim eu pude voltar ao Brasil no momento adequado.

76

Recebemos a visita do Laurence Olivier e de sua esposa, Vivien Leigh. Ela era uma pessoa muito difícil, em geral as pessoas não gostavam dela. Lembro-me de que ela ficou num canto, ela só conversou com os professores.

Quanto ao Olivier, todos os meus colegas ficaram em volta dele, faziam-lhe perguntas, menos eu. Apenas o cumprimentei de longe. Eu sempre fui muito reservada. Só me aproximava desses atores quando eu era enviada como repórter pela BBC. A primeira vez que fui a Londres, o Olivier estava em cartaz com a peça *César e Cleópatra*, de Shaw. Ele geralmente levava duas peças ao mesmo tempo. Mas era impossível assistir, os ingressos estavam esgotados por um ano. Eu assisti *Noite de Reis*, de Shakespeare, aqui no Brasil com

a Vivien Leigh. Ela era leve, elegante em cena, mas estava com mau humor. Ninguém a aguentava no elenco. Também assisti Vivien Leigh na *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, mas não gostei de sua interpretação. No teatro ela era uma atriz de projeção pequena, era uma interpretação muito íntima. Ela era uma grande atriz de cinema. Um aluno da EAD que estava fazendo figuração num desses espetáculos que ela trouxe para o Brasil disse que, de perto, ela era maravilhosa, que ele quase chorou nas cenas de tão emocionantes. Era exatamente isso, ela não tinha domínio de palco, só quem estava muito próximo é que poderia ser tocado com a sua interpretação.

77

Quando ela se casou com o Olivier, os melhores papéis da companhia seriam destinados a ela. Mas os críticos sempre reclamavam, era aquela velha história, não víamos a Lady Macbeth, mas a Vivien Leigh.

A minha permanência em Londres me possibilitou acompanhar tudo o que estava em cartaz. O primeiro espetáculo a que assisti na Inglaterra foi *As Três Irmãs*, de Tchekhov, com a direção de Michel Saint-Denis. Era uma montagem incrível! Eu tenho a imagem das cenas cinematograficamente na memória. O cenário era todo realista. No elenco estava o Michael Redgrave,

Peggy Ashcroft, Harry Andrews, George Devine, Glen Byam Shaw, Frederick Llord, Alec Clunes e Carol Goodner.

Eu fiquei tão espantada com a qualidade da encenação que pensei: *Nunca mais vou fazer teatro! Esses atores são tão maravilhosos, esse espetáculo é esplêndido!* No entanto, mais tarde, eu descobri que era perfeitamente possível chegar a um resultado semelhante desde que houvesse muita disciplina e um elenco preparado.

Assisti também *The Sleeping Prince (O Príncipe Encantado)*, de Terence Rattigan, com Laurence Olivier; *Moby Dick*, com Joan Plowright e Orson Wells; *Rei Lear*, de Shakespeare, com John Gielgud, em 1955. O cenógrafo do espetáculo era um japonês, o qual criou um trono triangular com um buraco no meio, mas parecia mais uma privada do que qualquer outra coisa. Foi um ponto negativo no espetáculo. E o Gielgud não conseguia se enquadrar, ficar à vontade. Numa entrevista ele se queixou inclusive do seu vestuário, pois atrapalhava o movimento dos braços. De fato, eu havia observado que o figurino era um tanto exagerado. Com Paul Scofield eu assisti *Ring Round the Moon*. Eu tive o prazer de assistir *A Herdeira* com a Peggy Ashcroft. Grande Atriz! Com o Richard Burton, que era um ator shakespeariano consagrado na época, eu assisti *Hamlet*.

Ele conferiu ao personagem muita densidade física, mas não me convenceu porque, a meu ver, o Hamlet precisa ter fragilidade psicológica. Houve uma temporada do Old Vic em que ele estava praticamente em todas as peças de Shakespeare. No cinema, Burton trabalhou com a Elizabeth Taylor em *Cleópatra*; eles se conheceram durante as filmagens e acabaram se apaixonando.

Mais tarde, quando eu estava à frente do Teatro Universitário, eu fui convidada pelo governo britânico para acompanhar as melhores escolas e universidades de teatro. Esse convite foi feito depois que eles souberam que eu havia estado nos Estados Unidos a convite do governo americano. Através dessas viagens eu pude me certificar de todos os processos que eram desenvolvidos. Nos EUA, visitei Seattle, escolas de drama, Chicago, New Orleans, e os Studios, achei o trabalho da Stella Adler maravilhoso. Foi o melhor trabalho que eu presenciei. O Strasberg eu achei muito complicado, aquela compreensão que ele tinha do método do Stanislavski era bastante psicológica; eu acho que não é bem assim. Assisti também a uma aula da Tamara Daykarnova, uma atriz já bastante idosa que pertenceu à companhia do Stanislavski. Mas quem estava falando por ela era o seu assistente, um jovem ator. Todas essas pessoas que realmente aprovam o texto

compreendem que ele é a base de tudo. Eu fui em Paris em outra época, eu assisti às aulas dos professores do Conservatório de Paris, conheci o Jean Villar, o qual desabafou comigo; disse que alguns alunos estavam lhe causando problemas. Assisti também a um ensaio no Centre du Leste, cujo nome atual é Théâtre National de Strasbourg, que possui um ótimo conservatório de teatro, a École Supérieure d'Art Dramatic. Em Berlim eu vi um espetáculo de Goethe, *Stella*, mas não havia nada na montagem que chocasse. Era uma encenação clássica e moderna ao mesmo tempo, quer dizer, as personagens se moviam com naturalidade, mas respeitando a ideia de Goethe. Eles sabiam muito bem o que estavam renovando.

O teatro na Europa existe como recreação e educação. O ator na Inglaterra começa ainda jovem a sua carreira. Sua formação começa praticamente no curso primário, onde as crianças atuam em representações de textos clássicos, especialmente Shakespeare, Marlowe e Sheridan. A grande maioria dos atores ingleses foi treinada em escolas pré-juvenis. Lá, todos aprendem a dançar, dizer e interpretar um texto. O teatro exige muito esforço e quanto mais cedo as pessoas tiverem consciência desse ofício mais preparadas elas estarão. Na Inglaterra há essa preocupação.

O corpo do ator deve ser preparado para todo tipo de exercício, mesmo os mais rudes; a voz deve ser bem educada e exercitada; a memória desenvolvida e a imaginação estimulada. Esses são os pré-requisitos indispensáveis para um candidato ser admitido em uma escola de arte dramática na Inglaterra. O treinamento teatral inglês é de um rigor absoluto.

O objetivo das academias inglesas de teatro não é se preocupar apenas com a formação artística, mas também moral. Em primeiro lugar, todos os professores partem do princípio de que a escola não é lugar de fomento para exibicionismos pessoais. É importante que o ator não se satisfaça nunca, pois assim ele sempre estudará e ensaiará para ser sempre melhor.

Já lidei com muitas opiniões de alguns brasileiros que não entendem a tradição teatral britânica. Primeiramente eles acreditam que o ator inglês é frio. Mas, na verdade, eles confundem frieza com sobriedade. Realmente, o inglês é, por educação, inibido, produto remanescente da severa educação vitoriana, da qual ainda não se libertou. É preciso considerar o ator como um ser diferente, de temperamento diverso do comum, educado e preparado para a sua profissão; enfim, um ser livre das restrições peculiares ao povo. Se assim não fosse teria Shakespeare escrito as cenas

violentas de *Otelo*, as cenas apaixonadas de *Romeu e Julieta* para serem desperdiçadas pelos atores, cujo temperamento seria insuficiente para tão grandes cenas? Devo acrescentar que as qualidades e o temperamento do ator britânico se equiparam às de todos os grandes atores de qualquer nacionalidade, sejam eles eslavos, saxões ou latinos.

Um professor da RADA havia me dito que eu tinha experiência suficiente para trabalhar como atriz; ele me aconselhou a voltar ao Brasil e dar prosseguimento à minha carreira.

Capítulo VII

A Escola de Arte Dramática

Quando cheguei da Inglaterra achei que poderia aproveitar a minha experiência na Royal Academy of Dramatic Art como professora. O Alfredo Mesquita levou essa minha formação em consideração e me convidou para lecionar na Escola de Arte Dramática (EAD). Ele me disse: *Olha, Haydée, eu gostaria muito da sua presença na escola, mas, no momento, nós estamos com o corpo docente completo. No entanto, eu tenho uns discos importantes de peças clássicas e eu gostaria que você fizesse um trabalho com eles. Veja como você pode aproveitá-los.* Paulo Mendonça estava dando tragédia shakespeariana e poderíamos aproveitar um dos discos de Shakespeare: *Macbeth, Romeu e Julieta, Rei Lear.*

83

Na medida em que eles liam as peças, nós ouvíamos e eu fazia comentários de acordo com a interpretação dos atores. Mostrei a eles as diferenças entre o Hamlet de John Gielgud e o do Laurence Olivier. Passei uns quatro meses fazendo esse trabalho. Depois tínhamos que interromper por conta dos exames de interpretação para que o pessoal pudesse se concentrar nos ensaios das peças.

Depois, no final daquele ano, houve uma reunião de professores, a professora de mímica, Isabelle de Lima, então esposa do Luís de Lima, que era ex-aluna do Decroux, resolveu deixar a escola. Não me recordo por qual motivo ela saiu, mas o Alfredo disse: *Olha, nós estamos com esse problema. Isabelle vai para o Rio de Janeiro, quem poderia lecionar essa disciplina?* Recordo-me que o Gianni Ratto olhou para mim e disse: *A Haydée.* Eu respondi: *Mas eu não sou professora de mímica. Eu sou atriz e o meu interesse é interpretação.* Mas ele continuou: *Não, você vai dar essa aula, se vire.* O Alfredo consentiu, os professores aprovaram.

84

Eu tinha dois meses para me preparar, para pensar no que eu ia fazer. Eu tive uma professora de *stage movement* (movimento para o palco) muito boa na Inglaterra. Daí eu resolvi que não daria a mímica formal, primeiro porque eu não era uma especialista, mas aplicaria essa parte de movimento, de técnica de movimento ao ator. Mas isso não pode ser feito sem um texto, sem uma interpretação. É preciso trabalhar primeiramente com a técnica e aplicá-la a uma cena, a um ato dramático. Era importante que os alunos se adequassem ao movimento, sustentando cada gesto. O Alfredo dava umas aulas de comportamento visualizando o uso das roupas. Eu achei



AV. TIRADENTES, 141

Ateste para os devidos fins que Haydée Bittencourt
foi Professora de Interpretação da Escola de Arte Dra-
mática de São Paulo durante cinco anos, havendo inicia-
do seus trabalhos em março de 1956 e terminado em junho
de 1961.

São Paulo, 18 de novembro de 1968

Alfredo Mesquita
Alfredo Mesquita
Diretor

11.º CARTORIO DE NOTAS
ANTONIO DE SOUZA VEIGA
(SÃO PAULO - RUA LIBERATO DE SOUZA, 292 - LOJA G)

Reconheço a *Haydée Bittencourt*
SÃO PAULO, 18 DE MARÇO DE 1970
Em test. *Alfredo Mesquita*



Sob o patrocínio da Prefeitura Municipal
(Reconhecida pelo Governo Estadual, por inter-
médio do Serviço de Fiscalização Artística,
ex-vi do decreto 9.798 de 7-12-1938)

CARTORIO DO SEGUNDO OFÍCIO DE NOTAS
ANTONIO DE SOUZA VEIGA
RUA LIBERATO DE SOUZA, 292 - LOJA G
SÃO PAULO - SP
18 MAR 1970
09 Março 61
Alfredo Mesquita

Declaração do Dr. Alfredo Mesquita

esse trabalho tão importante que pensei em utilizar em minhas aulas.

Eu me baseei também nos problemas que eu observava em importantes atores brasileiros. Problemas esses que são de como se sentar, como entrar em cena, como se ajoelhar, como segurar uma capa, de quedas, variedades de quedas e abraços, beijos. O modo de se sentar é muito importante, eu me lembro da minha avó, ela nunca se sentou curvada, ela sempre estava ereta. E essa postura é muito importante para o ator. O seu corpo é o seu instrumento de trabalho, ele tem que ter uma base de apoio. Eu acho importante que o ator estude anatomia e fisiologia porque são assuntos com os quais ele deve estar habituado a lidar por fazer parte do seu trabalho cotidiano. Resolvi desenvolver o trabalho nesse sentido.

86

Criávamos também cenas improvisadas sobre uma técnica aplicada, mas que depois era desenvolvida com uma caracterização. Um exemplo: o andar. Há várias maneiras, é uma criança andando, um bebê começando a caminhar, um velho, cada um fazia um tipo de velho. Mas é sempre importante evitar o estereótipo. Não se tratava de uma mímica muda, seria um movimento falado também. Eu trabalhava o problema das risadas, problemas de choro, eu encontrava pe-

quenas cenas que pudessem servir a todos eles, atendendo às necessidades que apareciam ao longo do curso. O trabalho que vi nas escolas da Europa objetivava o desenvolvimento técnico do corpo do ator, da palavra, da voz. Eu sempre fiz questão de trabalhar com uma projeção natural do ator, sem forçar a voz. Muitas vezes o ator chega de um teatro pequeno ou de um teatro grande. Cada criação, cada mudança de local surge com uma diferença, uma nova criação. E essa passagem implica numa nova adaptação vocal. A projeção também é psicológica, muitas vezes o ator fica com medo e não consegue projetar.

O meu sistema vocal era diferente do da minha colega Maria José de Carvalho, que também lecionava na EAD. Ela era uma mulher muito competente, de vasta cultura, mas eu não concordava com o seu método de projeção porque ela exigia certo peso ao falar, de maneira que isso afetava, causava calos vocais. Mas ela era muito boa para o ensino de dicção, ela era uma grande defensora da pronúncia correta e muito temida por causa do seu gênio forte. Maria José geralmente causava polêmica, era por vezes agressiva, mas agia dessa forma para impor a disciplina, ela queria ver o melhor de seus alunos. Entre nós havia uma boa relação, nós nos respeitávamos mutuamente. Acho que

é porque tínhamos muitas opiniões em comum e amor ao teatro.

Cada ator, cada aluno de teatro é um problema clínico. É preciso trabalhar cada um deles de acordo com as dificuldades que eles apresentam. Mas há muitos que não têm, os que são mais desinibidos, desenvolvidos, nesse caso trabalhamos essas qualidades naturais aprimorando-as através do treinamento. Com tantos anos de experiência aprendi que é preciso procurar conscientizá-los de seus problemas, sem travá-los, sem barrá-los dentro da escola, para se libertarem dos seus vícios. Todo esse trabalho não dependia só de mim, mas de todos os envolvidos. E isso predispunha muita paciência e disciplina.

88

Um dos problemas que tive foi lidar com a falta de pontualidade dos alunos. Então eu os avisei que não permitiria mais que entrassem atrasados na minha aula, não adiantou, então da democracia britânica passei à cortina de ferro, comecei a trancar a porta. Era só o tempo de a Maria Thereza fazer a chamada e eles entravam para assistir à aula. O Alfredo trazia uma sopa da casa dele, e na hora de tomar ninguém conversava, terminavam e corriam para assistir à minha aula. A movimentação no corredor era tão grande que acabou chamando a atenção do Paulo Mendonça: *Por que tanta correria?*

Eles respondiam: *É a aula da Haydée!* Eu acho a pontualidade importantíssima para o trabalho, senão como ensaiar 36 pessoas? Eu sempre faço os meus ensaios por esquemas, abro as cenas mais importantes e depois faço o ensaio conjunto, por parcelas.

Um dia no final de uma apresentação na EAD os alunos deixaram os seus figurinos jogados no chão, de qualquer jeito, o Alfredo começou a recolher, daí eu chamei a sua atenção: *Não faça isso, Alfredo, você é o diretor da escola, eles precisam aprender a cumprir suas obrigações, cuidar dos seus figurinos e manter tudo em ordem. Deixe que eles recolham.* Outra coisa que eu sempre discuti com o Alfredo é que eu achava que o aluno, no final do ano, tinha muito trabalho e pouco tempo para realizar. Mesmo nesse esquema aconteceram trabalhos interessantes, mas nós, os professores, brigávamos pelo espaço, local e horário.

Houve uma época em que havia os ensaios paralelos dos professores. Eu discordava desse sistema, pois de certa maneira isso prejudicava o rendimento dos alunos. O Alberto D'Aversa estava trabalhando uma peça com o Odavlas Petti no elenco. Então eu tive que falar com o D'Aversa: *Olha, das duas uma: ou o Odavlas é reprovado na minha disciplina ou você o libera.*

Ele respondeu: *Não, para mim não tem problema, eu posso arranjar outro!* Ficou estabelecido que o Odavlas não entraria na peça dele. No dia seguinte, apareceu no quadro: *Odavlas Petti, ator exclusivo de Haydée Bittencourt.*

90 Fiz um trabalho com os alunos para o exame público de interpretação com a peça *O Amor dos Quatro Coronéis*, de Peter Ustinov. Eu fiquei com a segunda cena – *O Amor à Moda Inglesa no Século XVI*. Na escola eu ainda dirigi *Frei Luís de Souza*, de Almeida Garret. Esse trabalho nos custou sete meses de preparação. Começamos em março. Levamos a peça, que era para ser somente uma leitura, mas os alunos se apaixonaram de tal maneira que tive que pedir ao Alfredo Mesquita se poderíamos encenar o texto. Ele disse: *Mas eu não vou te dar aulas suplementares.* Eu respondi: *Mas eu estou disposta, inclusive nesse ponto, sem ganhar, trabalhar aos sábados e domingos.* Então houve um período longo, embora entremeado com todas as outras aulas com os atores, para estrear em setembro. A primeira apresentação desse espetáculo ocorreu no dia 17 de setembro de 1960, no Teatro João Caetano. Os figurinos foram elaborados por mim e pelo Alfredo. A trilha era de Klaus-Dieter Wolff, músico nascido em Frankfurt e radicado no Brasil desde

os anos 1930. Aqui ele estudou com grandes mestres da música na época. Ele foi responsável pela criação do Conjunto Coral de Câmara de São Paulo. Movimento esse comprometido em divulgar a cultura musical até então desconhecida naqueles tempos, no caso a música medieval e renascentista. A contribuição dele foi imprescindível para caracterizar a época da peça. O elenco era composto pelos alunos Juca de Oliveira, Aracy Balabanian, Edgard Gurgel Aranha, Mônica Pacheco Chaves, Alice Barini, Aldemir Sobreira, Carlos Eugênio Moura, Ricardo de Lucca, Ademir Rocha, Clara Segall, Nilson Demange, Carlos Marcondes, Paulo de Castro, Antonio Carlos Faz e Therezinha Naked. A Aracy já era muito boa desde quando começou, dispunha de um recurso vocal bem desenvolvido, ela era e é esplêndida. Ela interpretava a Madalena de Vilhena. O Juca na estreia dessa peça alucinou as pessoas interpretando o Manuel de Souza Coutinho. Todos diziam: *Surge um ator maravilhoso, forte, másculo!* Realmente, ele possuía uma potência tão admirável que conseguiu interpretar de cara um nobre. Logo ele foi convidado para trabalhar no teatro profissional, naturalmente ele ficou entusiasmado e acabou aceitando. Deixou a escola para seguir carreira. Mais tarde ele quis voltar, mas o Alfredo não permitiu: *Você saiu*

da EAD, interrompeu o seu curso, estou muito feliz por saber que você já é um bom profissional, mas não posso aceitá-lo de volta. Na época eu discordei um pouco da decisão do Alfredo, mas por outro lado eu o entendia; quando o ator se inicia no profissionalismo, ele convive com outras visões de diretores, adquirindo certos vícios, passando por caminhos muitas vezes alheios aos da escola. Na apresentação desse espetáculo no Teatro Maria Della Costa eu estava na coxia orientando os alunos poucos minutos antes do início do espetáculo, quando o Alfredo se aproximou aflito: *Haydée, a que horas vai começar?* Eu: No horário, Alfredo. Alfredo: Ah, é que o Júlio está curiosíssimo para assistir a esse espetáculo. Eu: Mas que Júlio, Alfredo? Alfredo: *O Júlio Mesquita, ele já está sentado na plateia.* Foi a única vez que o Júlio Mesquita foi assistir a um espetáculo da EAD, diferente das irmãs do Alfredo Mesquita, que sempre foram prestigiar os nossos espetáculos. O Júlio Mesquita apreciou bastante o *Frei Luiz de Souza*, ficou muito entusiasmado com o resultado do nosso trabalho. Eu me lembro que quando encontrei uma tradução inglesa desse texto eu a apresentei para o meu professor da RADA. Ele perguntou muito entusiasmado: *Quem é esse autor que nós não conhecemos? É um grande dramaturgo!*

A Glória Menezes também foi minha aluna. Um dia, numa aula, depois que ela apresentou uma cena, fiz algumas observações sobre a sua representação. Então ela respondeu: *Fique sabendo Haydée, eu serei uma grande atriz.* Eu disse: *Você até pode vir a ser, mas para isso terá que admitir muitas críticas ao longo de sua carreira.* De fato, hoje a Glória é uma grande atriz, da qual muito me orgulho. Uma vez eu trabalhei um texto com os alunos e pedi que eles interpretassem algumas cenas. O Silnei Siqueira, que era meu aluno, me disse: *Mas Haydée, isso que você nos pede não está na rubrica.* Então eu respondi que tudo o que eu havia recomendado estava no texto, ele é que não prestou atenção nas entrelinhas. Esse é um engano que as pessoas cometem, procuram as indicações nas rubricas, mas nem tudo está nelas, mas, sim, no próprio texto. O diretor e o ator têm de encontrar esses sinais que o dramaturgo deixa implícito e explícito em sua obra. O Silnei depois se tornou diretor de teatro, dirigiu *Medeia*, de Eurípides, com a Cleyde Yáconis, *Morte e Vida Severina*, do João Cabral de Mello Neto, entre outros espetáculos.

93

Eu tive uma aluna que não seguiu carreira como atriz, mas se tornou uma crítica de teatro esplêndida, a Ilka Zanotto. Acredito que ela foi

a melhor crítica de teatro de São Paulo, pois ela, assim como o Alfredo Mesquita, tem uma formação teórica e prática considerável. Ambos entendiam o trabalho do ator.

Na EAD, o Carlos Von Schmidt, que era meu aluno, sugeriu que eu fizesse uma palestra sobre Bernard Shaw na escola. Gostei tanto dessa ideia que fui imediatamente conversar com o Alfredo Mesquita para ver se haveria essa possibilidade e, para a nossa surpresa, conseguimos a sua autorização. Eu ainda dirigi uma pequena cena da peça *Pigmaleão* para que as pessoas sentissem o clima, sobretudo aquele humor do Shaw. Era uma cena especial com a Eliza, o professor e seu amigo. Isso provocou grande interesse nas pessoas que assistiram. Por sinal, tão notório foi o interesse que me convidaram para escrever um artigo sobre o Shaw na revista *Prisma*. Foi justamente por causa desse artigo que o Roberto Koln me convidou para dirigir *Pigmaleão* para o seu grupo em Londrina.

Quando o Alfredo deixou a escola, deixou, igualmente, riquíssimo material sobre teatro – discos de peças clássicas, livros, figurinos, entre outros itens. A EAD foi incorporada à USP e o Clóvis Garcia foi o sucessor do Alfredo. Ele ficou responsável pelos discos de peças clássicas.



Com e elenco de Pigmalião



Com e elenco de Pigmalião



Mais tarde a EAD caiu nas mãos dos alunos, que destruíram todo o acervo, incluindo as fichas de ex-alunos importantes, livros, figurinos que pertenceram à atriz Cacilda Becker... Foi um horror! Um dia, Cláudio Lucchesi, que também foi diretor da EAD, presenciou umas meninas destruindo um figurino; após um enorme berro de Cláudio, elas pararam imediatamente. Nunca mais ele permitiu aquela invasão. Mas infelizmente essa advertência ocorreu tarde demais, o que restou era muito pouco para poder reconstituir. Esse vandalismo me deixou completamente revoltada

98

O Clóvis Garcia, o Cláudio Lucchesi e a Renata Pallottini lutaram muito para conservar as ideias do Alfredo Mesquita. Acho que o aluno tem um valor muito importante, às vezes ele sofre injustiças e é preciso se rebelar, mas ele tem que ter motivos para isso, caso contrário se torna uma banalização. Mas também se rebela por ignorância, como foi nesse caso.

Capítulo VIII

Pigmaleoa do GPT: Rigor Britânico Aplicado aos Amadores

O Sérgio Britto me convidou para fazer parte do Teatro dos Sete no Rio de Janeiro, mas eu não aceitei porque o que eu queria mesmo era trabalhar como diretora.

Nas férias da EAD eu fui convidada para dirigir um espetáculo em Londrina para o Grupo Permanente de Teatro (GPT), liderado por Roberto Koln. O espetáculo era *Pigmalião*, de Bernard Shaw. Foi difícil, eles eram amadores e achavam que deviam fazer o que dava prazer. Lá eles brincavam durante os ensaios. Até que chegou um dia que eu não aguentei mais e disse: *Eu vim aqui para criar um grupo profissional, mas do jeito que está eu acho que não vou conseguir. Então vou fazer o seguinte: vocês pagam a minha estada aqui e depois eu volto para São Paulo. Agora, vai ter que ser do jeito que eu acho que tem que ser, e como desde o primeiro dia eu estabelecer.* Daí o Roberto acalmou o pessoal. Eu era tão temida por eles que chegaram a me apelidar de Pigmaleoa ou Leoa do Paraná. O grupo queria usar a tradução do Miroel Silveira, mas

eu não gostava dessa tradução; a ideia de passar no morro carioca, o modo como as personagens falavam, achava muito distante da proposta do Shaw, então eu mesma traduzi. E depois quando fomos a Curitiba recebemos um elogio do Sílvio Back, que, na época, era crítico de teatro e de ópera. Quando ele soube da minha presença disse: *Essa mulher dirige, traduz, faz cenário, figurino, eu vou ver para arrasar*. Quando terminou o espetáculo o Roberto veio até mim, na plateia, disse que o crítico adorou o espetáculo e queria falar comigo. Ele até nos ofereceu um coquetel no seu apartamento.

100

Nessas horas que eu vejo quanto vale a pena submeter o elenco ao trabalho árduo e disciplinado para atingir nossos objetivos. A costureira que executou os figurinos era excelente e tenho todos os desenhos.

A menina que fazia a Elisa, Eleyde Ciappina, era de uma pontualidade, o querer fazer era a marca dela, sempre chegava planejando. Eu dizia para ela que não precisava me falar, mas fazer, experimentar... porque só assim saberíamos se funciona. E dava certo, era impressionante, ela seria uma grande atriz, pena que não seguiu carreira. Era muito talentosa.

Pigmalião

Clare

1.º ato

1.º quadro



Hayden

verif. vert. Rosa.
w. G.P.T.

Eleyke

Figurino para Pigmalião

Pigmalião,

Criada
2º at.
1º quarto



Vestido preto
e setimela -
Potes, gola, -
pontos e ornatos
de organdi. 2/
renda.

Haydée

Piquetalia

D. Marina

3.º ats.



Beneficio al
D. Elia de
pote empes. l.º

Hoyan

Pigmalião
I. Julia

2º ato
2º quadro

~~Partido~~



no ma cõ.



Hayden

poise beige
de selim de
alçôis, eu.
pulsada e /
folha verde,
de violeta.

Quando o Procópio Ferreira foi a Londrina, eu disse a ele que não tive a oportunidade de assistir ao seu monólogo *Esta Noite Choveu Prata*, de Pedro Bloch. Ele disse: *Não tem problema, é só o Roberto Koln arrumar uma sala que eu faço para você esta noite*. Então eu sugeri a ele que não fizesse apenas para mim, mas para outras pessoas que não tiveram a oportunidade de assisti-lo. Ele aceitou, fez o monólogo para todos nós e ficamos muito amigos.

Capítulo IX

Rumos do Teatro

Eu trabalhei no Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Artes e Diversões (SATED) de São Paulo em sua secretaria e como integrante da banca de avaliação. Inicialmente analisávamos o currículo, portfólio, depois os candidatos eram submetidos a provas teóricas e práticas, teriam que representar uma comédia e um drama. Pela qualidade da interpretação nós concedíamos ou não o direito ao DRT. Eu gostei muito do tempo que passei lá. Era muito boa a companhia da Lygia de Paula e da Anna Maria Barreto. Mas hoje em dia eu acho que o Sated peca por não cumprir a sua função. Falta um espírito combativo para exigir todos os direitos da classe artística, pois ela é muito injustiçada. Os produtores praticamente precisam implorar para conseguir um subsídio para a realização do seu trabalho. Infelizmente não temos mais a Comissão Municipal e Estadual de Teatro. Os rumos do teatro não podem ficar à deriva, submissos à caridade.

Eu sou a favor da criação de espaços que intensifiquem a função do teatro. Um amigo meu, o Roover Van Tool, criou um teatro em 2002 e batizou-o de Teatro de Câmara Haydée Bit-

tencourt. Ele resolveu me homenagear. Seria um espaço destinado ao aperfeiçoamento do trabalho do ator. Mas por falta de verba ele não pôde dar continuidade. Eu lamento porque era um projeto muito interessante. A cultura ainda não encontrou o reconhecimento que merece.

Falta ao Brasil uma companhia estável nos moldes do TBC. Quando pensamos em termos de música, nós temos uma orquestra oficial, a OSESP, dona de considerável atenção financeira do Estado. Temos também uma pinacoteca extraordinária que abriga muitas obras de grande valor, onde há pouco tempo estava a exposição do Matisse. É necessário fazer o mesmo em relação ao teatro. Precisamos de um espaço que possa atender às reais necessidades das artes dramáticas. Refiro-me a um teatro no estilo da Comédie-Française, com montagens importantes de textos clássicos e nacionais. Assim poderia ser oferecido um repertório variado, apresentando todas as tendências do teatro.

Digo isso porque sempre me preocupei com a formação do público e por esse motivo nunca ofereci o que as pessoas estavam habituadas a assistir. Se estão acostumadas com comédias digestivas é minha obrigação mostrar-lhes que existem linguagens importantíssimas as quais devem ser reverenciadas. Linguagens que não provocam apenas

o riso, mas uma reflexão, uma riqueza absoluta. O meu trabalho em Belo Horizonte consistia em transmitir um teatro completo. E eu procurei, enquanto estive na direção do TU, preservar um teatro estável. Todas as universidades deveriam se preocupar com essa questão.

Nós temos um município, um Estado e uma Federação. Seria importante a criação de três teatros estatais dentro de cada uma dessas esferas. Mas teria que ser muito bem estruturado, com um diretor responsável e conhecedor de teatro que objetivasse o respeito ao texto. Não vejo o teatro como um espaço para fazer loucuras, porque há muitos grupos fora de subvenção para fazer isso. Há certos diretores que se estivessem na direção de uma companhia estatal poderiam contribuir elevando o repertório teatral; Tolentino Araújo seria um grande exemplo. Porém, seria um crime se essa direção caísse nas mãos desses diretores que se julgam melhores do que a dramaturgia. Seria uma limitação, um prejuízo na evolução das artes cênicas. Muitas pessoas já me disseram que não frequentam mais o teatro porque não entendem o que está sendo feito. Elas têm medo de gastar um pouco mais para assistir a uma montagem medíocre. E a culpa é de quem? É do realizador que faz audácias nem sempre compreensíveis. É do realizador que se diz inovador absoluto a ponto de ignorar o próprio teatro.

Se preferem desrespeitar determinado autor acho melhor que criem o seu próprio texto. Já que se julgam melhores do que Shakespeare por que não escrevem uma peça à sua altura? Hoje em dia está em voga o desrespeito, a desconstrução da dramaturgia. As pessoas se esquecem que antes de destruir é preciso aprender a construir, e não se faz isso sem conhecer bem os clássicos. Eu sou a favor de escolher a dramaturgia clássica porque não há restrições, independe de época, trata de temas universais e atemporais. Enquanto o texto tratar de questões humanas ele afetará o espectador.

110

A nossa intenção é ter espectadores e todos eles devem entender o que se passa no palco. Uma peça pode ser muito inteligente, riquíssima de significados e provocações, mas ela deve ser acessível ao público. Todas as experimentações são bem-vindas, conquanto que sejam justificadas e muito bem-feitas. Mais e mais pessoas precisam ter contato com o bom teatro. O nosso dever é mostrar ao público uma referência de qualidade: apresentar um Ibsen, um Tchekhov, um Calderón, e a importância do teatro português, que dispõe de uma coleção de peças excelentes, principalmente comédias. Se pudéssemos contar com esse teatro seria ótimo.

Capítulo X

Grande Teatro Tupi

Foram bons momentos aqueles que passei no Grande Teatro Tupi. Toda semana havia uma peça nova para fazer, e nós tínhamos cinco dias para nos preparar. O Sérgio Britto alugou um andar num prédio de esportes para os nossos ensaios aqui em São Paulo. Ensaiávamos de terça a sexta e pegávamos o último avião para o Rio de Janeiro, que nós chamávamos de corujão. Lá no Rio, ensaiávamos a tarde toda de segunda-feira para ir ao ar à noite. Quando pegávamos o corujão eu me lembro que ninguém queria sentar perto do Ítalo Rossi, pois ele morria de medo de avião. Ítalo grudava no braço de quem estava sentado ao seu lado e não largava mais. Era muito engraçado. Eu e a Berta Zemel ficávamos hospedadas na casa do Sérgio Britto. Eu me lembro do sobrinho dele, Paulinho, um menino muito especial que acabou se tornando meu amiguinho. Um dia ele quis me agradar e me trouxe um vidro de perfume e disse: *Haydée, olha, eu não posso dar o vidro cheio porque é da mamãe e ela diz que custa caro; então como este está vazio você pode ficar com ele.* Até hoje, quando nos encontramos, comentamos sobre esse episódio.

O Sérgio sempre foi um ótimo anfitrião, um amigo agradabilíssimo e um estimulador incansável. Sempre foi um diretor sensível, nos conduzia com muito carinho, elaborava o repertório do Grande Teatro com muito cuidado e bom gosto. O Manuel Carlos também fez muitas adaptações de obras literárias e peças de teatro. Eu fiz a tradução da peça *The Corn is Green* (*O Coração não Envelhece*), de Emlyn Williams, que foi apresentada em 1961.

112 O Rio de Janeiro em peso assistia ao Grande Teatro Tupi. Eu participei de inúmeras peças, foram experiências marcantes. Mas tudo isso exigia muita disciplina e amor de todos nós. Embora eu achasse desesperador termos apenas cinco dias para preparar tudo, pois não dava tempo para nos aprofundarmos totalmente em nossas personagens. Posso dizer que nós ousávamos e isso era fascinante. O nosso grupo era composto por amigos queridos e muito talentosos – Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Nathália Timberg, Ítalo Rossi, Aldo de Maio, Berta Zemel, Carminha Brandão, Sadi Cabral, Elísio de Albuquerque, Zilka Salaberry, Leonardo Villar, Raul Cortez, entre tantos outros que mereciam ser citados.



Cena de Profundo Mar Azul, com Berta Zemel e Aldo de Maio



Cena de Profundo Mar Azul, com Berta Zemel e Aldo de Maio



Cena de O Céu Está à Venda

Dentre as peças que participei as mais marcantes são *Profundo Mar Azul*, de Terence Rattigan; *O Céu Está à Venda*, de Michael Dyne, era uma peça irlandesa, na qual eu e a Fernanda Montenegro fazíamos duas velhinhas que eram enganadas por um charlatão, interpretado pelo Aldo de Maio, que dizia vender pedaços do céu. Essa minha velha tinha 120 anos e era bem pobrezinha, pedia esmolas, mas mesmo assim estava disposta a empregar o seu dinheirinho para garantir um terreno no céu. Confesso que para mim foi difícil encontrar a minha personagem instantaneamente porque ela dependia de toda uma preparação técnica, então fui falar com o Sérgio: *Meu Deus! Como é que eu vou fazer essa velha?* Ele respondeu: *Você tem que fazer.* Eu: *Mas Sérgio, eu não posso fazer, é um papel difícil, eu sei como diretora, mas não consigo como atriz.* Ele disse que isso era um problema que só eu poderia resolver. Eu fui para casa desesperada, por sorte eu encontrei um livro de maquiagem que eu tinha, aliás, nem sei como fui encontrá-lo justamente naquela hora. No livro estava escrito: *Na velhice, o maxilar inferior se projeta para frente.* Pois bem, a partir disso eu tive uma noção de como compor a personagem, comecei a falar com o queixo para frente e deu certo. Fiquei irreconhecível. Quando terminamos a apresentação todos vieram me cumprimentar,



Cena de O Céu Está à Venda, com Aldo de Maio e Ítalo Rossi

adoraram a minha composição. Eu havia dito ao Sérgio que eu não queria fazer uma velhinha caricata de teatro infantil, mas uma diferente e realmente consegui.

118 Em *A Casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, eu fazia a Poncia, a fiel criada de Bernarda. Lembrome de que num domingo eu fui almoçar na casa de uma família amiga e a dona da casa me disse: *Escuta Haydée, a minha cozinheira quer conhecer você, mas ela está com vergonha, ela adorou a sua Poncia*. Eu fiquei muito feliz ao saber que alguém havia apreciado o meu papel. Nos ensaios houve um dia em que eu apertei tanto o braço da Fernanda que no dia seguinte ela chegou com a marca dos meus dedos. Daí eu pedi desculpas e não fiz mais. Fizemos a cena e, quando terminamos, para minha surpresa, Fernanda me disse: *Escuta Haydée, me aperta bem porque eu acho que não consigo sentir a cena como antes*. É muito engraçado, mas às vezes a pressão física ajuda bastante. Outra peça que fiz foi *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, na qual eu contracenava com a Fernanda. *Um Jogador*, de Dostoiévski, com a direção do Flávio Rangel. Mais uma vez eu fiz uma velhinha, só que dessa vez se tratava de uma riquíssima, mas que estava perdendo toda sua fortuna no jogo. A Fernanda Montenegro namorava o meu neto, interpreta-



Cena de A Casa de Bernarda Alba, com Vanda Kosmo



Em A Casa de Bernarda Alba, com Fernanda Montenegro, Beatriz Segall, Berta Zemel, Vanda Kosmo, Nathalia Timberg e o diretor Sérgio Britto, entre outros

do pelo Aldo de Maio, que na vida real era mais velho do que eu. Foi uma caracterização muito interessante. Eu estava de frente para a câmera e a Fernanda antes de sair de cena teria que dizer que a velhinha viveria até 100 anos, mas na hora deu branco e a Fernanda disse: *Essa velha diaba vai viver até os 30 anos*. Nossa, o pessoal virou de costas, eu me joguei em cima de uma mesa para poder rir. Era tudo ao vivo! Fizemos também *Ralé*, de Górkí, com Berta Zemel, Carminha Brandão, Cláudio Cavalcanti, Elísio de Albuquerque... Que saudades desse tempo!



Cena de Jane Eyre, com Fernanda Montenegro



Cena de Ralé, com Carminha Brandão e Berta Zemel



Cena de O Jogador

Capítulo XI

TBC: Anos Áureos da Cena Paulista

Alfredo Mesquita estava muito preocupado com os rumos do teatro paulista. Certo dia, no final de uma apresentação do seu espetáculo, Alfredo subiu ao palco do Teatro Municipal e fez um apelo ao grande público, falou sobre a importância da criação de um espaço adequado para a realização efetiva do teatro. De todos na plateia, apenas um homem se levantou disposto a colaborar, era o Franco Zampari, industrial italiano. Surge então um grande homem, cujo ideal também era servir ao teatro, aos atores, e sonhava, como todos nós, com um repertório teatral variado. Ele então convocou o Alfredo Mesquita, o Décio de Almeida Prado e o Abílio Pereira de Almeida para expor o seu plano de construir uma casa de espetáculos que suprisse todas as necessidades. Todos ficaram muito entusiasmados com essa ideia que, no entanto, não foi realizada imediatamente.

125

Em 1948, Franco Zampari juntou-se ao Museu de Arte Moderna do Ciccillo Matarazzo e fundou a Sociedade Brasileira de Comédia. Depois, no mesmo ano, ele resolveu criar um espaço independente. Franco Zampari concretizou o nosso

sonho, criou, então, às suas expensas, o Teatro Brasileiro de Comédia. Justamente no mesmo ano em que Alfredo Mesquita funda a sua Escola de Arte Dramática. O TBC era destinado a oferecer aos então atores amadores um teatro estável onde eles pudessem se desenvolver profissionalmente. Desde o seu início ele representou a importância do teatro estatal. Na estreia foram apresentados dois espetáculos, um estrangeiro, *La Voix Humaine (A Voz Humana)*, de Jean Cocteau, com Henriette Morineau. O segundo foi um texto nacional, *A Mulher do Próximo*, de Abílio Pereira de Almeida.

126

Mas a ambição do Franco Zampari não se limitava somente em servir aos amadores, ele compartilhava do objetivo do Alfredo Mesquita, que era transformá-los em profissionais de alto nível.

Franco Zampari contou com grandes encenadores europeus para edificar esse seu projeto. Surge uma nova fase com a chegada de Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Luciano Salce, Gianni Ratto, Ziembinski, Flaminio Bollini-Cerri, Maurice Vaneau, Alberto D'Aversa. Todos esses diretores elevaram o repertório aplicando técnicas importantíssimas para a realização dos espetáculos. Era uma grande novidade. Eu mesma não gostava muito da direção do Celi, mas ele trouxe ideias válidas de apresentação que, devo reconhe-

cer, foram importantes. Como diretor ele foi aprendendo e melhorando, há direções muito interessantes que ele executou. Lembro-me de sua direção da *Antígona* de Jean Anouilh e a de Sófocles. Eu achei que funcionou mais a primeira do que a segunda, pois para representar uma tragédia grega é preciso ter domínio pleno da voz e carga de intensidade, mas os atores não estavam preparados para essa experiência. Fazer tragédia é muito difícil. No entanto, acho muito forte a tradução da *Antígona*, de Sófocles, feita pelo Guilherme de Almeida. Ele foi extremamente fiel aos termos gregos.

O Ruggero Jacobbi era um homem muito inteligente, realmente brilhante. Mas não era um grande diretor, era mais um literato do teatro. O Alberto D'Aversa era muito bom professor, homem muito culto, dedicava-se à crítica teatral. Ele foi professor da EAD, assim como eu. O Maurice Vaneau era diretor do Teatro Nacional da Bélgica, mas depois resolveu ficar no Brasil. Ele dirigiu no TBC *A Casa de Chá de Luar de Agosto*, de John Patrick, *Gata em Teto de Zinco Quente*, de Tennessee Williams, entre tantas outras peças. Ele morava aqui perto de casa, era casado com uma bailarina. O Luciano Salce dirigiu o *Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams. Esse espetáculo marcou-me bastante. A Cacilda

Becker representava a Alma Winemiller, que, a meu ver, foi uma de suas melhores interpretações. O Flaminio Bollini Cerri estudou na escola do Sílvio D'Amico, Accademia di Arti Drammatica di Roma. Ele dirigiu *Ralé*, de Máximo Górkki. Foi o primeiro diretor do TBC a trabalhar com o método do Stanislavski.

128

O Gianni Ratto era uma pessoa muito disciplinada no trabalho a que se propunha. Eu fui sua assistente de direção na peça *Jacques, ou a Submissão*, de Ionesco, na EAD. Acompanhei o trabalho desde o início, estive presente nos ensaios de mesa, ali eu percebi quais eram as suas intenções em relação ao texto. Ele tinha uma ideia muito segura do que ele queria da peça e dos atores, além de ser um homem de muito bom gosto. Acho isso importantíssimo. Ele me encarregou de ensaiar os atores enquanto ele estivesse fora, pois ele estava dirigindo uma peça no Rio de Janeiro nesse mesmo período. O Gianni era um homem que entendia de estilo, de postura. Eu adorava as suas direções, tem uma em especial que eu jamais vou esquecer – *O Mambembe*, de Arthur Azevedo. Era brilhante, porque era uma direção que entendia todo o teatro da época. Às vezes alguns espetáculos fixam-se na nossa memória, caso típico do *Mambembe*. Os cenários eram telões, foram desenhados com muita

leveza e imaginação. Eram cenários rapidíssimos para se efetuar as necessárias trocas de cena e que colaboravam absolutamente com o estilo da peça. Era um espetáculo maravilhoso, lindo e estiloso. O Gianni foi ainda cenógrafo do Piccolo Teatro di Millano do Giorgio Strehler e produziu muito na Itália e cá no Brasil. Foi também um dos fundadores do Teatro dos Sete, inclusive essa montagem a que me referi era desse grupo.

O TBC foi um grande exemplo de variedade de repertório e de diretores, o público tinha contato com um teatro que só se via na Europa. As pessoas até podiam discordar de algumas interpretações, é claro que alguns espetáculos não tiveram êxito, mas tudo era realizado com uma qualidade inigualável. Se alguém apresentasse um texto muito bom e interessante, o TBC o encenava às segundas-feiras. Às segundas, teatro de variedades; de terça a domingo, espetáculos à noite; matines na quinta-feira, no sábado e no domingo. Sempre lotado.

Nos anos 1950 eu participei da Sociedade dos Artistas Amadores de São Paulo, do Guilherme de Almeida, no Teatro das Segundas-feiras do TBC. Primeiro como ajudante na peça *The Wind And The Rain (O Vento e a Chuva)*, de Merton Hodge, sob a direção de Frank Martin. A ação se passava numa pensão para estudantes univer-

sitários de Edimburgo. A peça tinha três atos e cada um deles correspondia a três estações do ano. No primeiro ato era inverno, marcava o início do período escolar; no segundo, primavera; no terceiro e último, verão. Depois eu trabalhei como atriz no espetáculo *Hands Across The Sea (Amigos D'Além Mar)*, de Noel Coward; eu interpretava a Jacqueline. A direção era do Alec Wellington e a direção de cena do Pedro Petersen, pai do apresentador Pedro Bial.

130

Os atores que ali se firmaram resolveram criar as suas próprias companhias, casos de Maria Della Costa, da Nydia Licia e Sérgio Cardoso, da Cacilda e Walmor Chagas, da Tônia Carrero, Adolfo Celi e Paulo Autran, entre outros. Com a saída desses elementos importantes, principalmente a do Adolfo Celi, o TBC foi submetido a novos rumos. Franco Zampari entristeceu-se com a saída do Celi, pois via nele o seu sucessor. Mais tarde o TBC passou por várias crises financeiras, resistiu a várias, não sem esforço e reivindicação do mestre Zampari, mas infelizmente chegou um momento em que foi preciso fechar as portas.

Discordo de vários atores que disseram que o diretor europeu prejudicava o ator porque ele já trazia tudo pronto. Inclusive, eu estava presente a uma entrevista da Fernanda Montenegro em Belo Horizonte, no Othon Palace, na qual ela dis-

se, naquela época, que os diretores estrangeiros traziam tudo pronto para o ator. Eu acho que o nosso teatro em qualidade caiu. Analisando os espetáculos distanciadamente, seja do TBC, seja do Gianni Ratto, entre outros, sem me desfazer dos diretores brasileiros, acho que nós não podemos desconsiderar os profissionais que levantaram o nosso teatro. É importante que a nova geração saiba que muitos dos que hoje são tidos como diretores geniais iniciaram o seu aprendizado com esses diretores europeus. Aqueles que tiveram a oportunidade de trabalhar com Madame Morineau e foram inteligentes o suficiente têm uma referência importantíssima.

131

Depois surgiu o Teatro de Arena do Zé Renato, originário de outra linha. Ele foi aluno da Escola de Arte Dramática. Logo descobriram que ele seria um grande diretor. A primeira montagem desse gênero no Brasil foi realizada na EAD com o texto *Demorado Adeus*, de Tennessee Williams, sob sua direção. Gênero esse que foi descoberto e trazido para o Brasil pelo Décio de Almeida Prado, por meio de seu contato com o teatro americano. Quando o Zé Renato criou o seu próprio Teatro de Arena, certamente herdou aquela mesma linha fina do Alfredo Mesquita. Ele dirigiu grandes espetáculos que marcaram a história do teatro nacional. Sendo o primeiro

A Mulher do Próximo, de Marcel Achard. No elenco, Eva Wilma, John Herbert, Jorge Fisher e Sérgio Britto. Isso sem mencionar o clássico do teatro brasileiro *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Foi um sucesso estrondoso. Nesse espetáculo, a Miriam Mehler teve a sua estreia como atriz profissional, logo que se formou na EAD. Na escola ela dirigiu uma peça que lhe rendeu um prêmio. O título era *Quatro Pessoas Passam Enquanto as Lentilhas Cozinham*, de Stuart Walker. O elenco era composto pelos alunos Assumpta Perez, Odavlas Petti, Ruthinéa Wilches, Sérgio Albertini, Helton Faleiros e Francisco Martins.

132 Quando o Boal começou a dirigir o Arena, as comédias eram sempre levadas como chanchada, de maneira grotesca. Eu discordava desse tratamento. Por outro lado, devo admitir que ele era um bom teórico, tinha ideias interessantes para o teatro. Lembro-me de uma direção dele em *Fedra*, de Racine, que era muito ruim. Nem a Fernanda Montenegro estava bem. Só o cenário é que era funcional.

O Teatro Oficina quando começou foi um ponto muito positivo no teatro brasileiro. O Zé Celso Martinez Corrêa realizou grandes espetáculos. Naquela época ele contou com o Eugênio Kusnet, o Renato Borghi, o Raul Cortez. Todos muito

bons atores. Hoje em dia o Oficina não é o mesmo. As ideias do Zé Celso foram substituídas por outras que não me interessam mais. Embora eu não assista mais aos seus espetáculos, apreciei o último ao qual compareci, sobre a vida da Cacilda Becker com a Beth Coelho.

Capítulo XII

Ziembinski e a Renovação do Teatro Moderno

Antes da renovação do teatro brasileiro, o palco era ocupado pelos atores ditos personalistas, ou seja, Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes, Alda Garrido... Digo personalistas no sentido de não se preocuparem em representar o texto, mas em brilhar por intermédio desse texto mantendo a sua própria personalidade. Vivíamos a época dos grandes atores. Não havia diretores, mas encenadores, que, na verdade, eram comandados pelas estrelas das companhias. A figura principal ocupava o centro do palco, enquanto o restante do elenco ficava ao fundo. Caso algum ator secundário chamasse a atenção do público com algum gracejo ou causasse algum impacto, no dia seguinte o ator principal lhe roubava a fala, ou então cortava aquele determinado trecho. Tudo era feito mais na improvisação. O sotaque dos atores daquela época era lisboeta, pois achavam que o português do Brasil era inadequado para o palco.

Dulcina era especial, lembro-me que assisti a uma peça com ela na qual representava uma prostituta, mas não aqui no Brasil, em Buenos

Aires. O Procópio tinha em sua companhia os melhores atores do País. Recordo-me que, em determinada ocasião, lá em Belo Horizonte, ele fez uma gozação. Por três vezes consecutivas encenou o monólogo do *Ser ou não Ser do Hamlet*, de Shakespeare, com intenções diferentes e de modo brilhante.

136 Com a chegada de Ziembinski o teatro brasileiro encontrou a sua expressão autêntica. Eu assisti à peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, sob sua direção, em 1943. Havia um cenário que servia para inúmeras cenas, sem fazer interrupções e sem tomar tempo do espetáculo. Era um cenário bastante interessante do Santa Rosa. Era uma inovação total. Agora, uma coisa que eu notei é que muitas pessoas saíam com dor de cabeça do espetáculo, porque o cenário era claro, praticamente branco, e havia muitas interrupções de luz conforme a cena apagava de um lado e acendia do outro. Eu também saí com dor de cabeça. As pessoas reclamavam que os olhos estavam doendo. Mas era um espetáculo belíssimo, e revolucionou tudo o que havia sido feito até essa época. Marcou o início do Teatro Moderno. Existe uma história de que o Ziembinski executou a peça tal qual o Nelson Rodrigues havia escrito, mas há outra versão do Décio de Almeida Prado, que teve contato com

a peça bem antes, e que foi inclusive o primeiro a ser convidado para dirigi-la, mas não aceitou. Décio disse que o texto sofreu alterações devido às ideias do Ziembinski. Bom, eu acho que agora não adianta discutir se o texto foi ou não alterado, o que importa é o que nós vimos e que a peça é uma obra-prima da dramaturgia nacional. Anos mais tarde, resolvi encenar esse texto no Teatro Universitário de Belo Horizonte.

O meu primeiro contato profissional com Ziembinski se deu assim que voltei da Inglaterra. Na época eu fiquei um tempo esperando aparecer uma oportunidade de trabalho quando soube que ele precisava de uma atriz para fazer uma substituição. Fui ao TBC conversar com ele, mas a atriz havia desistido de abandonar o espetáculo. Ele me pediu desculpas, disse que não poderia mais fazer o teste comigo e agradeceu minha presença. Ele foi muito gentil e agradável. Mais tarde eu pude acompanhar um ensaio de mesa de uma peça que ele dirigiu. Quando os atores subiam pela primeira vez ao palco, todos estavam com as ideias amadurecidas sobre a encenação e sobre a personagem. Era uma direção que ajudava a esclarecer o texto. Ele era também um iluminador fantástico. A partir da criatividade de Ziembinski, todos puderam desenvolver o seu trabalho com segurança técnica.



Haydée Bittencourt

Capítulo XIII

A Encenação

A função do diretor é ser ao mesmo tempo intérprete e criador. Cabe a ele coordenar os diversos setores da criação artística teatral: a dramaturgia, o ator, a cenografia, a música, os figurinos, a iluminação. Acredito que toda a responsabilidade do fracasso de qualquer espetáculo se deve ao diretor, pois ele é o filtro desse processo. Ele não pode jogar o ator no fogo e dizer *se vire*.

Acho muito importante conhecermos bem os atores com os quais trabalhamos, pois existem mecanismos diversos para que cada um deles desenvolva a sua interpretação. Em alguns casos a direção recorre ao sistema massacrante, severo, que maltrata o ator para conseguir um rendimento satisfatório. Contudo, há os que se receberem tal tratamento não aparecem mais no dia seguinte ou se atiram de um edifício. Mas os grandes diretores sempre procuram amparar, ajudar o ator no que for preciso, como um pai protege o seu filho. Muitas vezes o público não aceita determinado espetáculo, mas aí é outro problema. O sucesso de uma peça é sempre uma incógnita.

Cada texto deve ser explorado seguindo as circunstâncias dadas, intentando sempre os valores

dramáticos que ele carrega. Existem os valores emocionais, intelectuais e estéticos. O teatro, enquanto texto, existe numa segunda dimensão, num plano. E cada um daqueles valores observados encontra-se nesse plano. É a literatura dramática. Mas somente na passagem do segundo para o terceiro plano, isto é, quando levamos esse texto ao palco e soprarmos vida sobre ele é que surge a regência. Nessa hora é preciso aplicar todos os valores dramáticos e projetá-los para o espectador. Eu sempre me imbuí por um respeito absoluto ao texto. Tecnicamente, podemos introduzir pequenas alterações nas frases ou agrupá-las; no entanto, acredito que uma substituição malfeita de uma palavra pode alterar o sentido que o autor conferiu ao texto. Por isso a troca deve ser parcimoniosa, por quem entenda e sempre respeitando a ideia do dramaturgo. Eu acho uma bobagem as pessoas acrescentarem palavrões, cacos, onde não existe só para ganhar risadas a mais. Isso é um vício que só deseduca o público.

Lembro-me de um aluno meu no TU o qual também estava cursando jornalismo na UFMG. Ele veio me perguntar o que era funéreo. Ora, se ele ligasse funéreo a fúnebre, com toda a certeza teria a resposta imediatamente. É para isso que existe o dicionário. E o ator deve ter um voca-

bulário impecável. Mas o que acontece é que as pessoas ignoram a sua própria língua e por isso ignoram as palavras que consideram difíceis.

Infelizmente um dos problemas mais graves no Brasil é o da tradução de textos teatrais. Há muitas pessoas que passam a traduzir peças, mas que não têm o sentido do teatro. Isso ocorre porque o tradutor desconhece a dramaturgia. Os textos da SBAT são péssimos, principalmente os do Raymundo Magalhães Júnior. Para encenar os textos eu tive de refazer muitas traduções.

Quando o Décio de Almeida Prado dirigiu *A Farsa de Inês Pereira* alterou certos termos do Gil Vicente desnecessariamente. Mas depois, quando eu dirigi, deixei o texto no original, não houve diferença nenhuma de aceitação do público. Aliás, o Décio foi gentilíssimo porque me emprestou os figurinos e tudo o mais. Nós recebemos um convite do Sesi de Belo Horizonte, daí eu propus levar esse espetáculo, mas o pessoal de lá se queixou: *Ah! Mas é para criança!* Daí eu respondi que não havia diferença nenhuma. Levei assim mesmo. Tem uma cena em que os atores dançavam a música de época e ficavam de mãos dadas. As crianças subiram ao palco para dançar com eles. Era um envolvimento muito grande, elas estavam fascinadas, vibravam. Um menino que aparentava ter uns 8 anos de idade

veio conversar comigo depois do espetáculo: *O português é meio difícil, mas depois a gente vai no embalo*. E eram crianças simples que não conheciam teatro. Então eu pergunto: por que criar embaraços desnecessários? O bom teatro comunica direto a todo e qualquer público, seja ele adulto ou infantil, seja erudito ou popular.

142 Cabe ao diretor, ao lidar com os clássicos, saber ligar a época do texto à atualidade. É perfeitamente possível, sem alterar o texto, trazer vivo o passado para o presente. Mesmo que seja um português vicentino, pode deixar como está no original. Um bom Molière pode ser muito bem aproveitado, pois as críticas sociais que estão incutidas em sua obra persistem até os nossos dias, tal qual em *O Tartufo*. A peça evidencia quanto os impostores tiram proveito da ingenuidade alheia; idem na peça *O Avaro*, na qual a ganância e o egoísmo são levados ao extremo. Cabe ao realizador encontrar uma maneira de mostrar o tema daquela época sob as perspectivas do momento atual, mas o espírito da peça deve ser preservado.

Eu sempre fui adepta de que o texto de Shakespeare não é difícil, e tudo o que ele sugerir de interpretação é preciso aproveitar. Está tudo ali. O complicado é saber cavoucar o texto. Shakespeare é poético, mas não declamatório.

É preciso expor todas aquelas emoções próprias do homem. Não existe artifício nem uma receita para o correto fazer. O homem sofre, pensa, delira. Tudo isso está no próprio texto, o poético está no texto, cabe ao ator colori-lo com os seus sentimentos. Por isso a interpretação tem de ser autêntica. Nas peças de Shakespeare não precisamos de cenário. Quando ele fala sobre os 500 guerreiros, eles não estão presentes, mas nós os visualizamos nos dez atores que estão em cena. Portanto, é um dramaturgo que nos provoca a pensar, a imaginar.

Eu sou muito minimalista, acho que o cenário tem de sugerir, nunca impor. Digo isso porque eu já presenciei cenários maravilhosos, belíssimos, mas que destruía o espetáculo. Não adianta termos à nossa disposição um cenário só por sua beleza, ele deve ser funcional. Eu como cenógrafa também procurei ser muito precisa.

Eu dirigi uma leitura dramática da peça *As Preciosas Ridículas*, de Molière, para o Centro de Cultura Bresser de São Paulo, que estava sob a direção de um amigo meu. Decidi que os atores usassem trajes neutros. Mas antes da apresentação passei uns slides mostrando como eram os figurinos e os móveis de época. Assim, os espectadores poderiam mobiliar o cenário e vestir os atores com a sua própria imagina-

ção. Não são só os artistas que criam, sempre vi o público como parte integrante da criação. Grandes dramaturgos preenchem o espaço com a sua própria intensidade. A intensidade escorre do texto à medida que ele é vivificado pelas interpretações. Shakespeare é efervescente, ao passo que outros autores não o são. Nelson Rodrigues é muito bom, é profundo. Martins Pena é um dramaturgo fino e nos oferece um teatro muito rico. Certa vez fui convidada pelo Paschoal Carlos Magno para fazer parte do seu Festival de Teatro, aceitei e encenei *O Noviço*, em Brasília. O meu amigo, que era secretário do Paschoal, assistiu ao espetáculo e me disse: *O seu Noviço parece uma comédia do Old Vic. É a primeira vez que eu vejo um Martins Pena que tem estilo, porque o que eu tenho visto é uma chanchada em geral.* Eu fiquei muito satisfeita porque o que eu queria mesmo era mostrar que Martins Pena era um grande homem de teatro, quer dizer, um grande autor que favorecia um espetáculo maravilhoso. Eu posso dizer que consegui fazer isso. Uma aluna uma vez me contou que ela estava passando no corredor de sua casa e percebeu que o seu pai estava gargalhando; ao entrar no quarto ela verificou que ele estava lendo Martins Pena. Esse humor espontâneo que o texto confere é fantástico.



Cena de O Noviço





Cenas de O Noviço



Cena de O Noviço

Jorge Andrade é muito bom, porém difícil de ser levado. Ele era muito exigente. Estudou na EAD, mas sempre quis ser autor, mas fez o curso de atores. Ele sabia quanto era doloroso interpretar e criar, sentiu na pele para depois passar a escrever. Shakespeare e Molière eram dramaturgos e também atores. Ao trabalhar com determinados dramaturgos vou me aprofundando durante os ensaios. Sempre há uma progressão nesse processo, dependendo do texto, obviamente. Agora, quando o texto não é muito bom é sempre mais difícil encontrar recursos para progredir. Um texto que eu aprecio bastante é *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare. Eu dirigi uma leitura desse texto para o Teatro Augusta. Quem fazia o *Mercador* era o Nilton Andrade, dono de uma voz linda. Eu ensaiei praticamente 26 dias todo o elenco, inclusive trabalhei também cada ator separado. Modéstia à parte, é lógico que sai uma leitura bem-feita. É o meu estilo, sempre ensaiar bastante. Os atores que passaram por minhas mãos sabem quanto isso é primordial.

149

Observei muitas cenas de atores na televisão, mas quando eles estão num palco muito amplo a vontade que eles têm é de correr, mas não é bem assim. Na televisão eles estão submetidos às marcações da câmera; no teatro eles devem aprender a dosar a marcação para o palco. É muito importante para o ator o conhecimento

da topografia do palco, isto é, das áreas e eixos com que trabalhar. Nós temos várias áreas que são utilizáveis, em três planos temos o baixo, o médio e o fundo. Essa área pode ser dividida em esquerda, centro e direita. O diretor português usava muito a terminologia *baixo, esquerda, centro, alto*. Mas o diretor moderno só se vale desse recurso quando necessário, eu pelo menos sempre usei quando estava dirigindo distanciada do palco. Esses pontos de referência são importantes porque assim o ator sabe como se colocar, principalmente quando o soltamos em cena para que ele preencha o espaço vazio, mas isso depende de como é o cenário, dos objetos que estão em cena. Na interpretação é preciso se aprofundar em todos os sentidos. É importante o ator criar intimidade com os cenários e objetos com os quais vai trabalhar. Confere uma relação com o ambiente da personagem. A precisão que eu conseguia com uma marcação determinada, por exemplo, não era só três passos para a direita, para a esquerda, parar, olhar uma coisa, pegar e pensar, mas, sim, aliar esse movimento a uma expressão interior, de acordo, evidentemente, com a personagem. Partia da necessidade de dar noção ao ator da relação íntima que existe entre o tempo, o movimento e a palavra. Mas às vezes o ator tem isso inconscientemente, então ele se deixa levar pela interpretação sem analisá-la.

É importante conhecermos bem o gênero com o qual lidamos. Eu tinha uma aluna que não era má, mas era lenta em cena. Ela não conseguia dar o tempo do mesmo texto na farsa que era representada. No dia em que eles estavam representando o espetáculo, a comédia era mais lenta, era uma comédia romântica, mas não tinha aquela vivacidade da farsa. Em compensação, em Londres eu assisti três vezes a um espetáculo para poder analisar detalhadamente o tempo de comédia do ator. Eu pude conferir que as risadas eram exatamente as mesmas em determinada parte. O ator interpretava com muita espontaneidade. E para conseguir esse resultado faz-se necessário ter brilho também. Na comédia francesa existe esse tempo de língua que é muito mais fácil do que em português, porque em francês tem aquelas vogais brandas que reduzem o tempo de interpretação. O inglês é um idioma difícil, mas é fantástico para a comédia. Os brasileiros estão habituados a falar lentamente e, quando você pede a eles que falem mais rápido, fica difícil. Eu sou muito rígida no tempo do teatro. É necessário aproveitar esse tempo da melhor forma possível. Um exemplo: as pessoas pensam que farsa é para fazer chanchada, não é, absolutamente. A única diferença que há entre farsa e comédia é que na farsa você atua muito mais rápido do que o habitual, porque não dá

tempo para pensar. Existe a comédia clássica de Aristóphanes, poética, que contém uma linguagem popular, grotesca. Já a do Martins Pena é uma comédia fina, elegante. Infelizmente ele não foi valorizado como merecia.

No que diz respeito à tragédia, ela é uma linguagem superior que fala sobre questões nobres, elevadas. É uma linguagem pomposa, tensa, lenta. Nela o homem fala com os deuses. Encenar uma tragédia grega requer muito treino e força cênica para poder causar terror e piedade na plateia. Na tragédia temos um clima que nos remete às músicas de Beethoven, de Mozart. Mas nem todos os atores possuem disponibilidade para interpretá-la. É muito raro encontrarmos um elenco que possa segurar um texto trágico no Brasil. Em 1968, o Brasil recebeu a visita do Teatro do Pireu. Os atores diziam o texto em grego, com emoção, sem tender ao declamatório.

No drama é diferente, esse gênero está mais próximo da nossa realidade. Trata de questões sociais, cotidianas, como é o caso das peças do Jorge Andrade, Guarnieri, Plínio Marcos. O teatro do Plínio Marcos é tido por muitos como vulgar, mas não é. Trata-se de uma linguagem do povo, coloquial. Na verdade, Plínio fala da realidade daquela gente, coloca o dedo na ferida dos marginais, dos moradores de rua, das prostitutas,

e expõe a forma como vivem, quais são os seus sonhos. Ele retrata com todo o realismo possível e não destaca somente o lado negro, mas o lado humanista em si. É natural que isso choque as pessoas, assim como era com o Nelson Rodrigues. O Plínio Marcos teve uma ótima conselheira em Patrícia Galvão, a Pagu.

O ator deve ter um conhecimento básico de todas essas linguagens. Deve entender que *Fedra* é uma tragédia e não um drama. Quando os atores são muito criativos, o melhor que temos a fazer é deixá-los criar, apresentar as suas possibilidades. Depois cabe à direção conduzi-los ao caminho desejado. Em geral eu nunca tive atrito com esses atores. Uma dificuldade que encontrei foi nessa questão de sentimentos do ator, a dificuldade que ele tem para fazer uma cena de amor, sobretudo quando se é jovem. Eu me lembro de um amigo meu, Alan Brum, que hoje é um diretor muito bom. Alan morava em Porto Alegre e mandou uma carta na época perguntando se eu poderia dirigi-lo numa cena. Eu aceitei. Ele prestaria exame para concorrer a uma bolsa de estudos numa escola de teatro de São Paulo e precisava apresentar duas cenas para a banca examinadora. Alan escolheu um trecho da peça *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues. Quando nos encontramos para o ensaio, ele e a

menina que daria a réplica já tinham marcado toda cena. E estava muito bem marcada, por sinal nem precisei mexer. Então eu sugeri o segundo texto, *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Era muito difícil para ele interpretar o Romeu, pois se tratava de um sentimento que ele ainda não havia experimentado. Se não tiver o mínimo de vivência de sentimento na hora de representar fica falso, não convence. Mas com alguns ensaios nós conseguimos montar a cena, e recomendei a ele buscasse emoções análogas exigidas pelo texto. Um amigo que estava presente num desses ensaios, o Roberto Koln, ficou tão surpreso com a intimidade que eles desenvolveram com as personagens que perguntou se eles namoravam na vida real. A entrega ao papel é indispensável. Eu acho que os objetos de cena ajudam muito. No meu trabalho de atriz preciso encontrar coisas com as quais eu possa me relacionar, não só com o ator com quem estou contracenando, mas também com os objetos de cena. E essa intimidade ao contracenar é muito importante. No que diz respeito à pausa, não é só contar 1, 2, 3 e dizer o texto, tem um tempo para ligar uma frase na outra. A pausa deve ser sustentada mentalmente. Pelo texto nós sustentamos, mas não pode ser exagerado, tudo depende da intencionalidade, da situação das personagens. É como representar Tchekhov, ele

escrevia comédias, é um texto difícil por causa dessas pausas que ele acrescentava, por causa dessa densidade de tensão que ele imprimiu em suas obras. Tchekhov era um grande homem, ele fazia rir das coisas infelizes. A peça *As Três Irmãs* inicia com uma festa de aniversário, mas de uma maneira melancólica, as três irmãs relembram da época em que o pai vivia. Na atualidade elas vivem numa cidade do interior da Rússia, mas não eram felizes, elas almejavam a volta para Moscou. É importante destacar que no teatro tchekhoviano as personagens falam mais no silêncio, estão ligadas ao subtexto. Quando Stanislavski dirigiu *A Gaivota*, Tchekhov foi assistir à montagem no Teatro de Arte de Moscou, mas ficou espantado porque a sua peça, que era uma comédia, foi transformada em drama.



Haydée Bittencourt

Capítulo XIV

A Interpretação

No âmbito da criação da personagem é importante estabelecer o seu panorama. É interessante fazer algumas sugestões, como ela age, qual é a altura dela, como é a voz, se é estridente ou suave, se é uma pessoa fria, empolgada, quente ou irascível. Se uma pessoa é sedutora ela tem que ter uma voz que seduza também, porque ninguém com uma voz gutural ou estridente consegue seduzir.

Existem dois sistemas, duas aproximações, a interpretação interna e a externa, isto é, a de dentro para fora e a de fora para dentro. Na primeira você trabalha com a sua própria experiência, com a sua imaginação, com a sua sensibilidade. Já na segunda é a composição externa da personagem, portanto embebe internamente o ator. No filme *O Processo*, o ator Anthony Perkins teve certa dificuldade em realizar determinada cena, pois não conseguia nem com os conselhos da direção. Então, o Orson Wells, que era o diretor, disse a ele: *Anthony, espere, eu não quero que você copie a cena*. Fez uma demonstração do que ele queria. O Anthony disse: *Eu já sei o que você quer*. Fez a cena, mas com a sua própria perso-

nalidade. Esse mecanismo pode ser evitado, mas às vezes ele é necessário. Lembro-me que certa vez eu tive que fazer isso com uma atriz de Belo Horizonte que era muito inexperiente, o meu trabalho estava em jogo e o dia da estreia estava se aproximando. Ela não conseguia fazer a cena, então eu tive que recorrer a essa estratégia. E deu certo, a ponto do Procópio Ferreira elogiar.

Há um episódio com o Dullin, grande ator e diretor francês, que teve um problema com um ator durante um ensaio. O ator não conseguia fazer o que ele pedia. Então ele olhou profundamente nos olhos dele e disse: *É isto que eu quero*. Naquele momento o ator conseguiu realizar a cena.

158

Houve épocas em que as minhas marcações eram mais conduzidas com o ator. O ator ao entrar em cena deve estar concentrado em sua personagem e tem que sair com ela, porque muitos ao deixar a cena quebram a linha contínua da sustentação da personagem. Há atores que preferem decorar o texto como um papagaio e só depois trabalham a interpretação, como era o caso da Madeleine Renaud. Mas nem sempre é o melhor caminho. Eu acho importante primeiramente conhecer a ideia do autor para só depois decorá-lo. Acho muito importante o auxílio de um método de interpretação. O sistema do Stanislavski foi uma grande contribuição para o teatro.

Há também o do Grotowski, em que o corpo reflete tudo, o do Brecht, que causou muita polêmica. A intenção do Brecht era eliminar todo o sentimento na interpretação porque ele amortece o raciocínio.

Muitos apresentam Brecht como uma oposição ao método stanislavskiano. Mas há um episódio de um ator do Brecht que estava com dificuldades de interpretar uma cena. Então ele indagou qual era essa dificuldade e o ator respondeu: *Eu não consigo fazer essa cena sem me emocionar*. Brecht: *Mas quem disse que não é para você se emocionar?* Isso é uma prova de que o método dele não é tão catequético como algumas pessoas apresentam. O ator precisa da frieza, desse lado racional em determinados momentos, como quando ele está diante de assuntos políticos, mas nos demais ele deve se envolver. Perguntaram ao George Devine, durante a sua conferência realizada no Teatro Universitário de Belo Horizonte, qual era o método que ele usava para trabalhar uma peça do Brecht. Ele respondeu que o método dele era o próprio texto, que é nele que encontramos todo processo. Em a *Mãe Coragem* há uma cena de uma menina que fica em cima do telhado e é morta pelos soldados que invadem o local porque ela começa a tocar o tambor para aler-

tar o povoado. É uma cena que também leva os espectadores às lágrimas.

Por isso eu digo que podemos usar o método como uma ajuda para realizar determinado trabalho, mas não devemos fazer dele uma verdade absoluta.

No século XIX nós tivemos duas grandes atrizes que representavam linhas de interpretação bastante distintas, uma era a Sarah Bernhardt, que era toda grandiloquente, com gestos esparsos. Eu escutei uma gravação dela representando *Phèdre (Fedra)*, de Racine, em 1902. Nota-se que ela pertencia àquela linha de atores que tendiam ao declamatório, mas era o teatro de época. Devemos examinar as interpretações de acordo com o seu período histórico. A outra linha a que me refiro é a da Eleonora Duse, que era uma oposição ao teatro declamatório da época. Duse era mais contida em cena, os seus gestos eram precisos e sua interpretação realista. Ela foi precursora do Stanislavski, representava o modelo pelo qual ele se valeu para desenvolver o seu sistema de interpretação. Não só Eleonora Duse, mas Tommaso Salvini, o grande ator italiano, também serviu de inspiração para esse novo sistema. Podemos concluir que o Stanislavski não criou o seu método a partir de uma simples invenção, ele apenas sistematizou o que já existia.

A parte técnica auxilia o ator a desenvolver o seu meio de expressão do modo mais seguro. Há inúmeras técnicas sobre as atitudes das personagens que aprendi nas aulas de *stage movement* na RADA. Quando há uma cena em que determinado ator tem que se ajoelhar, deve sempre inclinar a perna que está do lado do público, nunca o contrário. Se duas personagens estiverem sentadas num sofá e uma delas cruzar a perna que está próxima à outra, isso representa que a personagem autora desse ato é contra a outra. Trata-se de uma atitude contrária. Agora, se ela cruzar a outra perna em relação à amiga, ela está aberta, é amiga. A técnica funciona sempre em virtude da circunstância. Nós aprendíamos também como ficar em pé com uma posição relaxada e bonita. Ao formalizarmos essa parte do movimento verificamos que ele reflete todo o comportamento. Desde um delicado manusear de mãos, um sentar, ou um abanar com o leque. Aliás, existem inúmeras maneiras de usar o leque e conforme ele era movimentado representava alguma coisa, é assim que as moças mandavam recados para os seus pretendentes nas festas.

161

É muito importante que o ator saiba como se adequar ao figurino que ele está usando e respeitando a época também. Eu me lembro de um comentário sobre a Cacilda Becker de que

parecia que ela tinha engolido uma régua para interpretar a *Mary Stuart*, de Schiller. Mas não é nada disso. Acontece que naquela época as mulheres tinham que usar espartilhos que eram regulados com tiras de ferro. Se a mulher se curvasse, imediatamente seria espetada. Dessa maneira, essa mulher teve de se acostumar com determinada postura que a roupa ditava. À noite, quando essas senhoras tiravam a roupa para colocar as camisolas, mantinham a mesma posição de tão habituadas que estavam. Isso, óbvio, as damas, as fidalgas, as senhoras ligadas à nobreza. Quanto aos plebeus, a postura era outra, pois estavam acostumados a usar roupas mais folgadas, leves. As mulheres campestinas usavam saias e corpetes, ou seja, o movimento era mais livre.

Quando eu encenei *Tartufo* de Molière algumas pessoas caçoavam porque diziam que os rapazes estavam afeminados em cena. Mas não era nada disso. Nos séculos XVII e XVIII era moda aqueles punhos de renda babados, perucas, e os homens usavam roupas com essas características. O movimento delas é que provocavam os gestos, que não era nada afeminado, mas adequado àquele tipo de figurino. É importante também saber usar uma casaca, começando por não sentar nela.



Cenas de O Tartufo



Haydeé com o elenco de O Tartufo



Cenas de O Tartufo

Infelizmente, esse conhecimento de estilo que caracteriza uma época está completamente esquecido. As pessoas não valorizam mais esses detalhes e não há mais professores de estilo nas escolas de teatro do Brasil. O que eu acho uma lástima. Certa vez eu assisti a uma peça no Rio de Janeiro, *Assim é, se lhe parece*, do Pirandello. O prefeito, sem tirar o chapéu, entrou em cena e ficou na presença de damas. Ora, todos sabem que um cavalheiro jamais permaneceria de chapéu na presença de senhoras. Era tradição nas casas de família haver um porta-chapéus na entrada. E, outro detalhe, um homem jamais permanece sentado enquanto as mulheres estão em pé. A Tônia Carrero me contou que na novela *Sangue do meu Sangue*, do SBT, ela teve que ensinar as pessoas a como usar uma casaca, pois elas sentavam em cima. Não havia profissionais qualificados para orientá-las. Eu acho que uma novela de época só pode ser montada se houver bons diretores de cena capacitados para isso. O desconhecimento da época só prejudica a interpretação. Eu tenho visto muitas novelas e peças de época que cometem erros gravíssimos.

Eu assisti a uma peça com um amigo meu no Teatro Augusta. Ele interpretava um militar. Eu me recordo que a personagem estava numa festa, mais precisamente num coquetel, mas ele

permanecia em guarda como se estivesse numa parada. A postura dele estava completamente equivocada, sendo que numa festa ele teria que estar mais relaxado, mais livre, pois ele não estava exercendo a sua função militar naquele instante. É claro que ele teria que preservar uma postura ereta, disciplinada, mas de uma maneira mais sutil por estar num ambiente familiar.

Quando assistimos a uma apresentação de balé parece fácilimo executar os passos, mas, para quem entende, sabe muito bem o esforço que eles devem fazer, o treino rígido a que estão submetidos. A mesma coisa tem que ser o trabalho do ator, não deve mostrar a técnica, mas escondê-la com naturalidade. O ator também deve saber trabalhar a sua técnica de maneira que pareça espontânea. No caso da dicção, devemos pronunciar as palavras perfeitamente, mas nem por isso devemos mostrar que estamos fazendo ginástica vocal. Hoje em dia o ator tem essa facilidade de ter microfones à sua disposição, então usa de recursos que não poderíamos recorrer naquela época, que era muito mais difícil de projetar. Projetar no Teatro Municipal é diferente de estar no Teatro de Arena. São técnicas completamente distintas. É preciso aumentar, expandir os seus gestos, a sua expressão num palco grande como o do Teatro Municipal.

No Teatro de Arena não tem essa necessidade, o do Zé Renato tinha um palco pequeno com quatro ou cinco fileiras. Por isso a Maria José dizia aos alunos que não estavam rendendo em sua disciplina de voz que eles iriam parar no Teatro de Arena, pois lá eles não teriam todo um trabalho vocal de projeção.

168 Eu acho fascinante a capacidade que o ator tem de se transformar, de se desenvolver e não parar no tempo. Acho que um dos problemas dos nossos atores é se aprisionar dentro de uma técnica. Eu vi grandes atores que realmente enquistaram. Eles são ótimos, mas não se transformam, não evoluem. Parece que eles não conseguem ser a personagem. A meu ver, o Sérgio Cardoso foi o nosso maior ator, transformava-se totalmente em cena, tinha um domínio técnico e artístico que era comovente. Ele conseguia se despir de Sérgio para ser Esopo, para ser Hamlet. Ele tinha uma vibração incrível no seu Hamlet. Eu acho que uma das melhores interpretações dele foi na peça *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Pirandello. Ele estava fabuloso, e o mais incrível é que ele não tinha um físico alto, forte, era o seu talento que impressionava. Cacilda Becker também era uma atriz especial, mas às vezes ela não se despia de si mesma. Há duas interpretações dela que eu julgo as melhores,

uma é a Alma Winnimiller, de *Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams; e outra é o menino que ela representou em *Pega Fogo*, de Jules Renard. Ela tinha uma força muito grande, era mesmo a *fúria santa*.

O Paulo Autran era um ator que nunca deixou de ser Paulo em cena, com apenas uma exceção, na peça *Visitando Mr. Green*, direção do Elias Andreato. A Fernanda Montenegro é uma atriz esplêndida, mas não possui veia trágica. Nos outros gêneros ela é imbatível, principalmente nas comédias. A Cleyde Yáconis é uma atriz que sempre se despiu de si mesma para viver as personagens. A Nathália Timberg é uma atriz esplêndida. Acho uma pena ela ainda não ter tido a oportunidade de fazer uma tragédia porque ela tem estofo para isso.

Capítulo XV

Teatro Universitário

Eu lecionava na EAD quando recebi o convite do Sábato Magaldi para ser a nova diretora do Teatro Universitário (T.U.) da Universidade Federal de Belo Horizonte. O Sábato disse que o teatro universitário estava passando por uns problemas sérios por causa do seu antigo diretor, Giustino Marzano, e que a minha direção poderia contribuir para o panorama teatral mineiro. Os motivos que o levaram a apostar no meu trabalho foram justamente a minha formação teatral inglesa e por acompanhar o trabalho que eu desenvolvia na Escola de Arte Dramática do Alfredo Mesquita.

171

Depois, eu conheci muitas universidades, escolas de teatro na Europa e nos Estados Unidos, o que me possibilitou conhecer muitos sistemas, processos de trabalhos dos mais importantes diretores e companhias do teatro universal.

Pensei bastante e resolvi aceitar o convite que me pareceu interessante e, além disso, mamãe e tia Nenê poderiam me visitar frequentemente, a essa altura papai já havia falecido.

Fui apresentada ao reitor Orlando de Carvalho, tivemos uma conversa deveras agradável, gostamos logo de cara um do outro. Apresentei todas

as minhas propostas de trabalho, estabeleci quais eram os critérios essenciais e indispensáveis para o desenvolvimento de um teatro/escola. No final dessa conversa ele disse: *Faça o que achar importante para elevar o nosso teatro. Concedeu-me autonomia total, o que possibilitou a realização do meu trabalho. Naquele instante eu tive a certeza de que eu estava diante de um aliado, de um homem sério e que, acima de tudo, também reconhecia a importância das artes. Ele era muito atento e compreensivo. Posso dizer que foi um grande colaborador em tudo o que realizei em Belo Horizonte. o Jota D'Angelo e o João Etienne Filho também estavam presentes nessa reunião e foram, desde aquele momento, incentivadores fundamentais do meu trabalho.*

Eu ficaria apenas três anos à frente do Teatro Universitário para conseguir estruturá-lo da melhor maneira, mas a paixão por esse trabalho e pelas pessoas com as quais eu estava envolvida foi tão grande, tão intensa, que a minha permanência estendeu-se por 25 anos.

Quando cheguei ao local, onde o T.U. estava instalado, me deparei com um palco muito bom para realizar os ensaios. Esse palco devia ter uns seis metros. Nesse aspecto o ex-diretor contribuiu bastante, pois deixou tudo armado, assim pude aproveitar para iniciar os trabalhos. Ele ainda deixou umas quatro ou cinco arquibancadas e

um rapaz contratado para executar os cenários numa oficina que ficava do outro lado da rua. Eu achei ótimo! Eu soube que ele havia dirigido um ótimo espetáculo, *Crime na Catedral*, de T.S. Eliot.

Os professores ficaram surpresos ao saber que a direção seria entregue às mãos de uma mulher, e ainda mais com as minhas propostas. Eu tinha um trabalho muito longo pela frente, aliás, nós tínhamos, pois eu não conseguiria fazer nada sem a contribuição dos meus colegas professores. E o teatro sempre foi um trabalho coletivo. O meu objetivo era fazer um curso que abrangesse todas as áreas do conhecimento teatral e transmitir técnicas importantes aos futuros profissionais de teatro. Achávamos que era importante para o aluno saber interpretar um texto, falar bem, ter domínio pleno de seu movimento, mas era também preciso conhecer a fundo a história do teatro brasileiro e universal, teoria e estética.

173

Tratava-se, pois, de um ensino apaixonado e rigoroso ao mesmo tempo. O grupo de professores era constituído por Francisco Pontes de Paula Lima (História do Teatro Universal), João Etienne Filho (História do Teatro Brasileiro Português, Literatura), Klauss e Angel Vianna (Movimento), Otávio Cardoso (Interpretação), Geraldo Maia (Impostação de voz) e Jota D'Angelo (Improvisação e interpretação). Eu lecionava Interpretação, Dicção e Maquiagem. Depois vieram outros professores:

Esmeralda Castro, que era especialista em educação física, passou a dar aulas de ginástica e movimento. Ela entendia muito de teatro, várias vezes foi convidada para participar como atriz em espetáculos. Ela era uma moça muito bonita, achava-a com cara da Nefertite, à bela rainha do Egito. Depois anexamos o curso de Maquiagem, contei inclusive com um bom profissional que era maquiador da TV Itacolomi (onde eu dirigi algumas peças, como *O Noviço*, de Martins Pena), João Amaral. Mas tive de registrá-lo como empalhador, pois não dispúnhamos de verbas para contratá-lo legalmente em outra função. Havia um problema muito grande, as escolas de teatro no início não tinham autonomia, precisávamos lutar muito para conquistar o nosso espaço. O João Amaral foi fundamental para o nosso trabalho. Naquela época era difícil conseguir uma pessoa de idade para fazer determinados papéis. Então a maquiagem ajudava nesse sentido. Ela tem a função de vetar a verdade.

O Carlos Leite era mestre de balé, lecionava movimento e corpo. O Jota D'Angelo também era professor de Anatomia do curso de Medicina; mais tarde ele deixou o T.U. para dedicar-se ao seu Grupo de Teatro Experimental. O Klauss e a Angel ficaram pouco tempo conosco, o que foi uma pena, pois eram ótimos profissionais. Eles foram dar aula na Universidade de Teatro da Bahia. Hoje em dia a Angel tem uma Faculdade de Dança no Rio de Janeiro. Ela trabalhou capoeira com os atores no

segundo espetáculo que dirigi no T.U., *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes. Foi um trabalho marcante. O motivo inicial que me levou a encenar esse texto foi a alta qualidade da peça, que oferece múltiplas possibilidades de representação, não só no campo profissional como também para uma escola de teatro. Procuramos também, com a criação de temporadas estáveis, atrair o público que desejava ver teatro e sabia apreciá-lo devidamente. Foi um trabalho marcante. O choque de ideias entre Zé do Burro e Padre Olavo dá início a esta comovente tragédia moderna que lembra a *Antígona* de Sófocles e a *Santa Joana* de Shaw. Escolhendo o seu próprio destino trágico, Zé também paga com a vida o preço da fidelidade à sua palavra e ao seu ideal. George Devine, ator e diretor inglês, na época diretor artístico do Teatro Royal Court de Londres, estava no Brasil, fora convidado pelo Conselho Britânico. Ele foi ao T.U. proferir uma conferência cujo tema era *Renascimento da Dramaturgia Britânica*, e assistir ao nosso espetáculo. Após a apresentação ele colocou: *Vi o trabalho de cinco escolas dramáticas no Brasil e acho que este é o melhor, porque neste espetáculo só atuam alunos, não é uma encenação da qual participam professores ou profissionais que roubam ao estudante as possibilidades de interpretação de papéis difíceis, como observei em outras escolas. Acho que essa oportunidade para o aluno consolida a confiança em si mesmo, além de contribuir para o seu desenvolvimento técnico*



Cenas de O Pagador de Promessas, Teatro Universitário de UFMG, 1962





Cenas de O Pagador de Promessas, Teatro Universitário de UFMG, 1962

O Dias Gomes e a sua esposa viriam à estreia, mas, exatamente quando eles iam embarcar, souberam que um Boeing da Varig havia caído no Peru. A sua esposa estava grávida e ficou muito assustada. Ele tentou comprar passagens de ônibus, mas, infelizmente, não conseguiu. Depois ele mandou uma carta pedindo mil desculpas, na qual ele se mostrou bastante curioso para saber a opinião do Devine. Mas os jornalistas não perderam a oportunidade e no dia seguinte saiu nas manchetes: *Dias Gomes tem medo de avião*.



Desde o início eu via a importância que o teatro tomava para a criação de um público em Belo Horizonte, porque até então o panorama teatral mineiro praticamente não existia, e fiz de mim uma mártir do profissionalismo. O Teatro Universitário (TU) era como um conservatório, uma extensão de apresentação e aprendizado. Por isso o ator tinha que fazer teatro de todas as épocas e de todos os gêneros. A nossa proposta não era formar diretores, que é muito mais difícil, porque ao ensinar direção você não pode impor uma visão, pontos de vista, técnicas, processos. Não devemos influenciá-los, mas desenvolver o necessário conhecimento para ajudá-los no futuro.

O meu ideal era criar uma companhia universitária de teatro com qualidade artística, assim como existia na Inglaterra, na Polônia. E nós experimentávamos também. Havia muitas pessoas que escreviam, e quando o texto era razoável levava-o para a sala de aula, fazíamos um círculo com as cadeiras e discutíamos com os alunos. Eu procurava mostrar as possibilidades da direção quanto ao texto, ainda que tivesse certa deficiência.

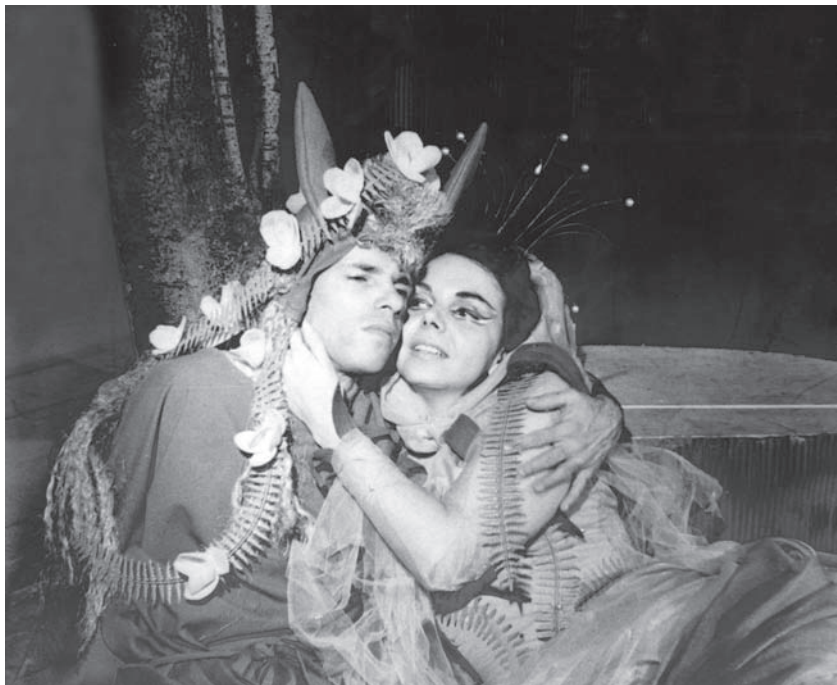
Os exames de admissão eram muito concorridos na minha época. Eram aprovadas 25, 30

peessoas. Belo Horizonte já contava com atores excelentes, a maioria formada por intermédio da TV Itacolomi.

Todas as nossas temporadas duravam cerca de um mês em cartaz, com apresentações de terça a domingo. E isso não se limitava à cidade de Belo Horizonte, nós conseguíamos expandir o território para outras localidades do interior e até para outros Estados. O nosso maior sucesso foi, sem dúvida, *Sonho de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare. Era a comemoração do quarto centenário do Bardo. Eu dirigi a peça sem nenhum intervalo, o espetáculo durava duas horas e dez minutos. O figurinista e cenógrafo dessa montagem foi o Napoleão Muniz Freire.

181

Inicialmente eu pedi ao Paula Lima que fizesse a tradução do texto, mas ele me disse que havia uma belíssima da Maria da Saudade Cortesão, encomendada pelo Martim Gonçalves, integrante do Curso de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Eu consegui que ele me enviasse a tradução. A Maria da Saudade é uma grande poetisa; ela tem essa qualidade de não deixar o clima da peça remoto. Ela conseguiu captar toda leveza, graça e poesia do texto de Shakespeare.



Cena de Sonho de uma Noite de Verão, Teatro Leopoldo Fróes, São Paulo, maio de 1965



Napoleão Muniz Freire, cenógrafo da peça



Cena de Sonho de uma Noite de Verão, Teatro Leopoldo Fróes, São Paulo, maio de 1965

Shakespeare evidencia todos os traços do homem, e nesse caso o amor é abordado em suas questões profundas. Existe o amor teórico e pomposo de Teseu e Hipólita; o amor poético de Oberon e Titânia; o amor conflitado dos jovens; e o de Píramo e Tisbe, que de tão profundo chega a ser grotesco. O elemento fantástico inspira-se no folclore e nas antigas histórias de fadas. Puck *That merry wanderer of de night* (o alegre noctâmbulo) vem das canções de Robin Goodfellow, mas deve-se a Shakespeare a sua imortalidade; Botton (Bobina) e as Fadas surgem de elementos híbridos encontrados nos romances medievais e lendas tradicionais da região de Warwickshire, onde o poeta nasceu. Oberon, rei das Fadas, é mencionado pela primeira vez, como Auberon, em *Huon de Bordeaux*, figura de um romance francês do ciclo de Carlos Magno, mas Endimion, de John Lyly, James IV de Robert Greene, e *The Wife's Tale* e *The Merchant's Tale* (*Conto da Esposa e Conto do Mercador*), de Chaucer, também podem ter sido fontes de inspiração, assim como personagens já imaginados em outras composições suas. A unificação desses elementos é uma típica realização shakespeariana.





Cenas de Sonho de uma Noite de Verão, Teatro Leopoldo Fróes, São Paulo, maio de 1965

Quando o Ziraldo assistiu à nossa montagem ele subiu ao palco, vibrou com os atores e principalmente com o Napoleão Muniz Freire. Mas ao chegar ao Rio de Janeiro, um amigo dele, o Fernando Pessoa Ferreira, publicou em sua coluna, no *Diário Carioca*, a opinião do Ziraldo sobre o nosso espetáculo: ... *vi os bicharocas do Teatro Universitário rebolando no palco*. Todos nós ficamos horrorizados com essa definição. Lembro-me de que várias pessoas do Estado de Minas se mobilizaram contra essa atitude. Eu fui à televisão falar em defesa do espetáculo, porque eu sabia muito bem o que eu estava dirigindo. Aceito críticas muito bem fundamentadas, mas não foi esse o caso do Ziraldo. Logo depois ele me enviou uma carta na qual dizia não ser o responsável pela difamação, mas isso não me convenceu.

Em compensação, durante os preparativos para a montagem, em 1964, recebemos a visita do diretor de teatro inglês Norman Marshall, especialista em Shakespeare. Marshall acompanhou os ensaios e disse que achou muito interessante a minha direção e o trabalho dos atores. Apreciou o trabalho que desenvolvíamos no TU e isso foi estimulante para todos nós.



Cena de Sonho de uma Noite de Verão, Teatro Leopoldo Fróes, São Paulo, maio de 1965



Cena de Sonho de uma Noite de Verão, Teatro Leopoldo Fróes, São Paulo, maio de 1965

Outro dia encontrei o ator Umberto Magnani no teatro, e foi engraçado porque ele se lembrou desse espetáculo e disse: *Que saudades do seu Sonho, Haydée!* É muito gratificante saber que as pessoas ainda se lembram dos nossos espetáculos, apesar da passagem do tempo.

Mais tarde eu fiz uma nova versão de *Sonho de Uma Noite de Verão*, mas desta vez a cenografia era do Pernambuco de Oliveira. Ele sugeriu fazer um cenário shakespeariano, mas eu não aceitei. Eu disse a ele que a minha intenção era tornar a encenação a mais espacial possível e se ele me trouxesse ao palco uma fachada de teatro elisabetano iria me limitar. O cenário de *Sonho* era espacial, praticamente não existia, era composto por um praticado oval e um toco, apesar da passagem, onde Oberon às vezes subia e ficava mais alto, em outro espaço. O cenário é importante, mas a ação que se concentra nele é muito mais. Eu consegui nesse último uma marcação muito mais leve, aérea, do que a anterior que contou com um cenário belíssimo do Napoleão Muniz Freire.

Houve um período sombrio, durante os preparativos da peça *As Feiticeiras de Salém*, de Arthur Miller. Nós tivemos alguns problemas. Uma das atrizes principais morreu, e um ator adoeceu

repentinamente. Ainda aconteceu um incêndio às vésperas da estreia do espetáculo. Eu me lembro que na época eu até consultei uma mãe de santo para saber o que estava acontecendo, mas tudo acabou bem.



Cenas de As Feiticeiras de Salém





Cenários de As Feiticeiras de Salém

Chegou um momento em que eu achei importante explorar o teatro de vanguarda, para que as pessoas entendessem mais sobre essa linguagem. Eu acho que nunca fui tão xingada na minha vida como quando apresentei ao público as peças *Jacques, ou a Submissão* e *O Futuro Está nos Ovos*, de Ionesco. Eu uni os dois textos. Abordei o espetáculo realisticamente, porque nesse teatro as atitudes são irreais, mas o que acontece é real. Na sociedade burguesa estudamos, nos formamos, trabalhamos e permanecemos com a nossa vida tal como ela nos foi apresentada. Jacques vai até certo ponto de resistência, mas chega um momento em que ele vai casar, então ele estabelece um critério: só aceita se casar com uma noiva com dois narizes. E essa sua exigência é atendida, aparece a tal noiva de dois narizes. Mas ele muda de ideia, diz que só se casaria com uma moça de três narizes, e esta também aparece e o seduz. Jacques é colocado numa estufa e a noiva produz os ovos para ele chocar. As pessoas não entendiam, ficavam chocadas porque levavam muito a sério o que acontecia no palco. Saíam dizendo que aquilo era horrível, que eu estava louca. Mas é uma experiência válida, o Ionesco também passou por isso. Na época em que eu levei os textos eles já existiam há uns 20 anos. Já havia estreado em Paris. Quando eu

estava montando o texto, soube que o Ionesco estava em São Paulo, então eu fui assistir à sua palestra. Ele disse: *...o absurdo tem base da realidade*. O que ele quis dizer é que o texto trata da realidade, o que faz o absurdo é justamente a contraposição do real. As pessoas em geral interpretam o seu teatro de maneira errônea.



Cenas de Jacques, ou A Submissão

Eu me lembro da época em que o Living Theatre estava em Minas Gerais. Eles foram uma grande novidade daquele momento no Brasil, não apenas no que diz respeito ao teatro, mas também a uma nova conduta social. Para quem não conhece a história desse grupo experimental, ele foi fundado pela atriz e diretora Judith Malina e pelo poeta e diretor Julian Beck, e pertencia a uma companhia de teatro *Off Broadway* norte-americana. Uma das realizações cênicas que eles praticavam era o rompimento da quarta parede e a propagação da liberdade da cena, isto é, a relação entre ator e o público, sendo este último um participante efetivo da criação artística. No que diz respeito à questão social, o grupo se impulsionava contra a participação norte-americana na Guerra do Vietnã. Desnecessário dizer que se tratava também de um movimento hippie. O Zé Celso Martinez Correia ficou tão fascinado com as ideias desse grupo que os convidou, através do Teatro Oficina, para vir ao Brasil palestrar sobre a sua concepção teatral revolucionária, isso na década de 1970.

Nessa passagem pelo Brasil, eles estiveram em Ouro Preto, durante o Festival de Inverno. Mas os integrantes do grupo foram presos por porte de maconha. Esse episódio causou muita polêmica. Vivíamos aquele período sombrio dos anos de repressão. Muitos artistas, escritores e políticos do exterior se revoltaram contra essa prisão, enviaram um manifesto com 120 assinaturas, inclusive com a



Cena de Jacques, ou A Submissão

adesão de Marlon Brando, Jane Fonda, Tennessee Williams, John Lennon, entre outros, para o então presidente Garrastazu Médici solicitando a libertação do Living Theatre. Foi uma confusão total. Eu me lembro que fui até a cadeia levar alguns legumes para eles, e aproveitei também para manifestar a minha indignação. A Ruth Escobar também levou todo o seu apoio. No final, eles acabaram sendo soltos, mas expulsos do Brasil. O presidente declarou que eles estavam denegrindo a imagem do país. Eu achei que foi uma enorme injustiça.

Outra montagem que marcou bastante foi *Bodas de Sangue*, de García Lorca. Sempre depois do espetáculo eu subia ao palco para ir aos camarins para elogiar ou fazer alguma observação a respeito do desempenho dos atores. Quando eu estava passando pela coxia, naquele escuro, eu dei de cara com um homem e me assustei. Ele se apresentou como professor e diretor de teatro em Buenos Aires, e gostou bastante do espetáculo. Achou muito interessante a cena em que as meninas, que representavam a corrente sanguínea, ficavam passando as fitas vermelhas entre elas. Na cena final do monólogo da Mãe, em que ela amaldiçoa o punhal por ser um objeto de destruição e tragédia, entra uma das meninas e entrega o punhal a ela. Era uma cena muito forte. Ele disse que gostou dessa sugestão de colocar um elemento físico em cena, materializar o punhal, pois reforçava o clima, ou seja, isso causava grande impacto no público.



Cenas de Bodas de Sangue

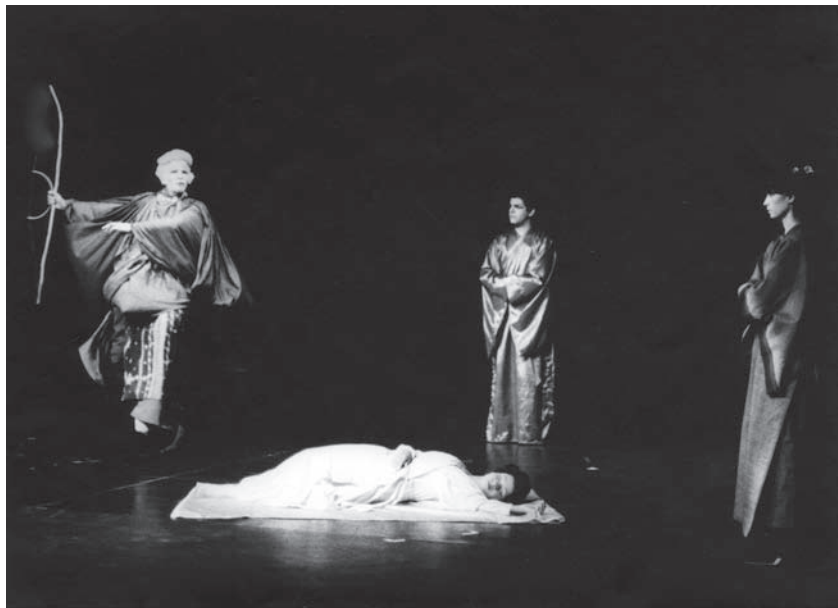




Cena de Bodas de Sangue



Cena de A Vida é Sonho

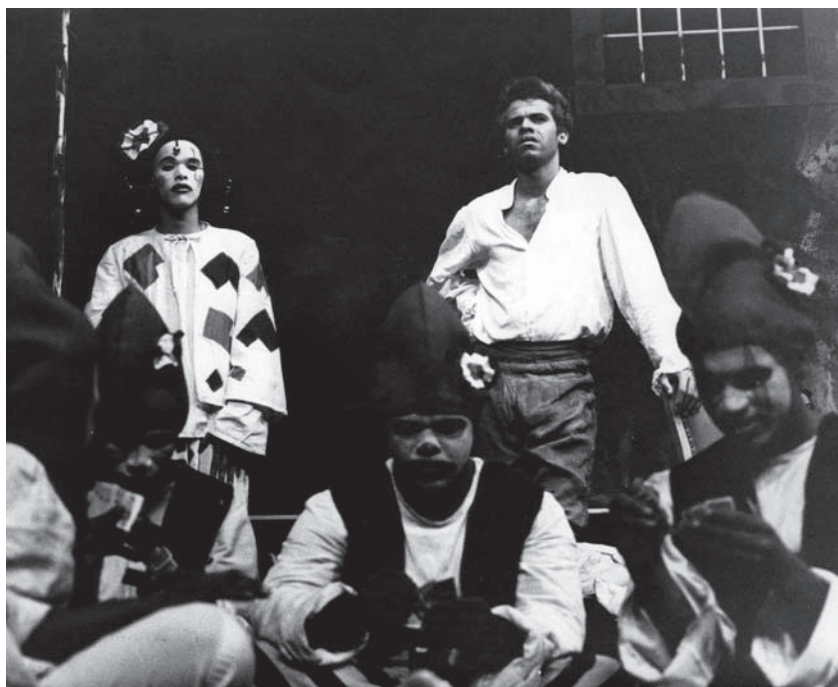


Cenas de A Vida é Sonho



Ao encenar *A Vida é Sonho*, de cinco autores japoneses, a minha proposta era oferecer ao público as características essenciais e as formas originais de apresentação do teatro japonês. No entanto, eu resolvi ocidentalizar as obras e transpô-las no palco de maneira a sugerir o ambiente e o povo japonês. Encenar essas peças tal qual no Japão seria impraticável para nós, considerando-se, de início, que se estaria levando um texto já alterado pela tradução e cuja simbologia escaparia totalmente aos nossos espectadores.

206 Quando eu dirigi *Marat Sade*, de Peter Weiss, me vali parcialmente de uma tradução já publicada, mas como havia muitos erros eu resolvi trabalhar em cima. Pedi a colaboração de uma amiga que era do Instituto Goethe e que dominava a língua alemã. A prolixidade de uma tradução pode atrapalhar. É preciso ter em mente que teatro é síntese. O nosso espetáculo foi levado no Palácio das Artes num teatro enorme. O espetáculo ficou durante uma semana em cartaz. Mas o público adorou. Eu já havia assistido à montagem desse texto em Nova York, em 1966, direção de Peter Brook. Era um trabalho magistral.



Cena de Marat Sade



Cenas de Marat Sade





Cenas de Rei Seleuco





Cena de Rei Seleuco

El Rei Seleuco, de Camões, foi uma experiência marcante e perigosa. Fiz sem alterar nada, em português seiscentista. O Jota D'Ângelo detestou, disse que faria diferente, uma adaptação, quer dizer, modernizaria, porque do modo que fiz ninguém iria entender. Mas eu disse a ele: *A universidade tem a obrigação de fazer esse tipo de trabalho, e nós temos que preparar atores para fazer tudo*. E assim foi feito. A peça fez o maior sucesso quando foi levada em cena. Sucesso em termos de Belo Horizonte, filas para assistir, crianças assistindo nas matinês. Até o Edmar Pereira, que era crítico de arte de *O Estado de S. Paulo*, veio me perguntar: *Haydée, qual o segredo do sucesso?* Eu respondi: *Nós temos uma estrela de 400 anos*. Claro que recebemos críticas negativas de pessoas que diziam não entender nada; as piores foram as dos professores de português. Pois eles tinham a obrigação de saber o português do século XVI, mas não sabiam, e isso os irritava profundamente.

213

Lembro-me que durante essa peça foi a única vez que tive de telefonar para um censor. Queriam censura para maiores de 16 anos. Telefonei para o Ministério da Educação e falei com o coronel, pedi censura livre. Ele pediu que eu telefonasse meia hora depois. Eu retornei e disse que não era uma peça política, mas uma comédia portuguesa do

TEATRO UNIVERSITÁRIO DA UFMG

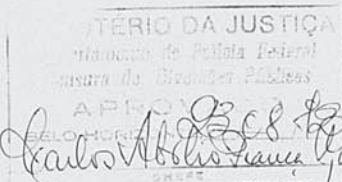
TEXTO PARA DIVULGAÇÃO : RADIO E TELEVISÃO

1 (até 30 de agosto)

EL REI SELEUCO ; COMÉDIA DE CAMÕES ;
PAIXÃO ; ROMANCE ; UMA LINDA HISTÓRIA DE AMOR ;
MARAVILHOSA MONTAGEM DO TEATRO UNIVERSITÁRIO ;
A PARTIR DE 31 de AGOSTO ;
TEATRO IMPRENSA OFICIAL
DIREÇÃO DE HAYDÉE BITTENCOURT
EL REI SELEUCO ;

2 (de 31 de agosto a 10 de setembro)

EL REI SELEUCO ; COMÉDIA DE CAMÕES ;
PAIXÃO ; ROMANCE ; UMA LINDA HISTÓRIA DE AMOR ;
MARAVILHOSA MONTAGEM DO TEATRO UNIVERSITÁRIO ;
DIARIAMENTE ÀS 21 horas
TEATRO IMPRENSA OFICIAL
DIREÇÃO DE HAYDÉE BITTENCOURT
MATINHAS AOS SÁBADOS E DOMINGOS ÀS 17 horas
EL REI SELEUCO ;



DELEGACIA REGIONAL M/T
Diretoria de Censura de Espectáculos Públicos

CENSURA FEDERAL

século XVI, e que seria importante todo público ter contato. Ele disse para eu telefonar uma hora depois porque ele falaria com o censor e explicaria a minha situação. Quando retornei ele disse: *Eu vou dar censura livre para a senhora. Parabéns pelo seu trabalho!* Eu sempre procurei resolver os problemas através do diálogo, sem criar atritos. É verdade que os censores eram bem empedrados, limitados. Certa vez um diretor resolveu encenar um texto do Gil Vicente. Os censores interromperam o ensaio, queriam falar com esse *tal Gil Vicente*. O diretor respondeu: *Olha, eu acho um pouco difícil, teremos que ir a um centro espírita porque o autor morreu há séculos.*

As Três Irmãs, de Tchekhov, também foi uma montagem que nos rendeu muita satisfação. O elenco era muito bom, lembro-me da Macha que a Maria Olívia representava, era muito linda! Eu sempre fui muito detalhista em minhas direções. A minha proposta era trazer aquele clima da Rússia e a frustração das três irmãs que permeia toda a obra. Houve um tempo em que os censores queriam assistir ao ensaio completo de *As Três Irmãs*; eles tinham receio que houvesse alguma faixa política no cenário ou alguma forma de resistência à ditadura. Muitas vezes a polícia aparecia no TU para examinar as pastas dos alunos. Eu dizia: *... pois não, está às ordens*. Eu sempre disse aos alunos que não seria permitido

se envolver com política dentro da escola. Todos tinham o direito de se rebelar, mas fora. Eu acho que não é com tiros e canhões que resolvemos os nossos problemas. Eu sou absolutamente contra a violência. Com isso não quero dizer que sou colaboracionista. Mas sou a favor da paz! Eu me lembro que a Maria Olívia e um dos alunos que era comunista me pediram autorização para participar de uma passeata contra a ditadura. Eu disse que respeitava a decisão deles, mas que não contassem comigo. Bom, eles arriscaram, a Maria Olívia foi agredida pela polícia.





Cenas de Três Irmãs



Cenas de Três Irmãs



Dirigi também as peças *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, e o *Auto de Vicente Anes Joeira*, de um autor anônimo do século XVI. Esse último foi descoberto na Biblioteca Nacional de Madri, por Dom Ramón Menendez Pidal. Foi tema de estudo da Cleonice Berardinelli. Acho a peça interessantíssima, inclusive como ela trata os personagens socialmente. Eu acho interessante a importância da mulher do século XV e início do XVI, a força que ela tem, ela é desbravadora. Outra montagem importante foi *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Eu usava as luzes para indicar os sentimentos: a branca para a realidade, que ficava permanente na sala de cirurgia; para a memória a luz era amarela; e para a alucinação era vermelha. Eu nem precisava explicar, as pessoas já entendiam. O Nelson Rodrigues foi assistir com a sua esposa; no final ele me disse que eu transformei a peça dele em cinema. Ele ficou muito entusiasmado com o resultado. No dia em que ele assistiria à montagem eu tive um problema. Eu estava voltando para casa quando um dos atores do elenco veio me avisar: *Haydée, estamos com problemas, eu soube que dois dos nossos atores sofreram um acidente*. Isso me foi comunicado às 13 horas. Eu disse: *Ai, meu Deus! E agora?!* Daí eu me lembrei de um rapaz que assistiu aos vários ensaios da peça; ele estava estudando medicina, mas eu no-



Cena de Auto de Vicente Anes Joeira



Cena de Auto de Vicente Anes Joeira

tei que ele tinha boa memória. Então telefonei para ele e pedi que comparecesse no teatro às 14 horas para ele entrar em cena. Ele aceitou. Felizmente conseguiu decorar as falas durante a tarde. Não houve problema nenhum, ele fez muito bem o papel.

Depois nós tivemos que abandonar o local onde estava o Teatro Universitário. Passamos para outro edifício que era mais limitado, com poucas salas, mas isso não atrapalhou o bom rendimento que todos nós, os envolvidos, empreendíamos com muito afinco.

Passado algum tempo, conquistamos um pouco mais de espaço em relação ao que tínhamos, mas ainda não era o ideal. Na verdade, o Teatro Universitário sempre foi uma excrescência dentro da UFMG. *Onde é que vamos colocar o Teatro Universitário?* Ninguém tinha ideia. Resolveram nos colocar no Conselho de Extensão. Os reitores sempre procuraram dar um apoio, mas, legalmente, dentro da estrutura universitária isso praticamente não existia.

Por fim, conseguimos um espaço num edifício muito importante no Centro de Belo Horizonte, era a metade de um andar para fazermos a secretaria, as salas de aula e a biblioteca. Os reitores sempre concederam uma verba para a biblioteca,

cujo acervo auxiliou muitas pessoas em pesquisas de mestrado e doutorado. Nós dispúnhamos de livros raríssimos que o Paula Lima doou. Ele foi um ótimo professor de História do Teatro, inclusive tradutor do Stanislavski. No seu curso eu me lembro que ele adorava dar aula de Teatro Grego. O problema é que ele não queria mais sair da Grécia, então eu tive que conversar com ele para que desse ênfase aos demais períodos. Mas nós tínhamos, além de tudo, uma linda amizade.



Cena de Vestido de Noiva

Tudo isso acrescentou valores para que a universidade nos apoiasse mais ainda. E quando apoiaram Artes Cênicas, que já era curso superior nessa época, nos encaixaram na Faculdade de Belas Artes, onde politicamente o curso de Cinema também garantiu o seu espaço. Mas é importante deixar claro que o T.U. não possuía nenhum vínculo com o curso superior de teatro, apenas foi o seu precursor.



Vestido de Noiva com Aziz Bajar e Neuza Rocha

Às vezes me pergunto como nós conseguíamos realizar tanto com pouco subsídio. Certa vez o diretor de compras me disse que não seria possível liberar a verba com antecedência. Praticamente a aprovação do empenho era dada na véspera das estreias dos espetáculos. Mas as costureiras não podiam esperar para costurar os figurinos na véspera, era muito trabalho para ser feito. Então eu tive que ir à loja de tecidos de um amigo e deixava o meu próprio cheque, me responsabilizando por tudo. Muitas vezes o preço era alto. Mas eu corria o risco sozinha, era a única alternativa, senão não poderíamos realizar as montagens.

226

Eu só deixei o T.U. quando tive de me aposentar compulsoriamente. Porque quando chegamos a certa idade somos automaticamente aposentados. O que lamento, porque estava em condições de continuar o meu trabalho, se bem que o meu sucessor era muito competente para assumir a diretoria do Teatro Universitário. Foram anos de ouro de luta pelo teatro.

Eu tenho muito a agradecer aos reitores, a todas as pessoas que trabalharam comigo, muitas vezes sem cachê, mas por puro amor ao teatro. Agradeço especialmente ao reitor Gerson Boson, grande incentivador. Certa vez ele foi acusado, injustamente, de colaboracionista do golpe de

1964. Por essa razão foi demitido de seu cargo. Mas isso era uma conspiração que partiu de pessoas que almejavam sua posição. Ele sempre apoiou nosso teatro-escola. As suas intenções sempre foram as melhores. Mas chegou o dia em que fizeram uma homenagem para mim no Teatro Universitário; perguntaram-me quem eu escolheria como padrinho; eu disse: *Gerson Boson*. Várias pessoas ficaram espantadas com a minha indicação, mas eu disse que a minha decisão estava tomada e se não estivessem satisfeitos que me demitissem. Somente as pessoas sensatas me entenderam; aquelas que tinham consciência da pessoa humana e dedicada que ele sempre foi. Contudo, depois todos vieram me cumprimentar pela escolha, até mesmo os que me criticaram dizendo que era muita ostentação.

227

Para mim, o Teatro Universitário foi um semeador de talentos, fonte inesgotável de formação artística indispensável ao nosso País. Não posso citar apenas alguns nomes dos que participaram ativamente para a sua construção; porém, devo dizer que tive muitos alunos especiais e que hoje são motivos de orgulho na classe teatral. Tenho consciência de quanto trabalhamos, e tenho certeza que, se preciso fosse, faríamos tudo novamente.

Epílogo

Panorâmicos do Teatro Mineiro – Companhia Rosely Mendes

Seria oportuno destacar o trabalho desenvolvido por Haydée Bittencourt simultaneamente à sua direção artística no Teatro Universitário da UFMG. Durante esse período, fora convidada por Rosely Mendes, atriz e visionária do teatro, discípula de Itália Fausta, a dirigir especialmente para sua companhia o espetáculo *Panorama Visto da Ponte*, de Arthur Miller. A Companhia Teatral Rosely Mendes – a primeira profissional de Minas Gerais – era conduzida pelo ideal de preparar o público para um repertório teatral constante e reivindicar a construção de um teatro adequado às reais necessidades dos realizadores. Posto que o único espaço disponível era o Teatro Francisco Nunes, entretanto, os recursos precários, tais como acústica, jogo de luz deficiente e poltronas desconfortáveis impossibilitavam uma apresentação satisfatória.

Esses mesmos ideais encontraram ressonância em Haydée Bittencourt, cujo combate por uma organização teatral estabelecida em todos os níveis, seja no plano de formação de atores e público, construção de casas de espetáculos, seja, ainda no respeito por parte das autoridades, garantiria

o seu espaço. Essa aliança Haydée Bittencourt-Rosely Mendes preconizava um papel decisivo ao teatro mineiro, consolidando dessa maneira um alento semeador que garantiria bons frutos para a posteridade.

230

O espetáculo Panorama Visto da Ponte, de Arthur Miller, estreou no dia 10 de janeiro de 1963, no palco do Instituto de Educação de Belo Horizonte, e depois seguiu sua temporada no Teatro Francisco Nunes. O resultado causou um grande impacto na cidade mineira, conferindo ao trabalho o prêmio de *melhor espetáculo do ano*. O drama psicológico de Miller, escolhido por Rosely Mendes, levava ao palco o conflito de uma família italiana, cuja simbologia colocava em xeque um dos dilemas tidos como morais, que certamente abalaria as estruturas convencionais da época. Não obstante, a produtora e atriz não se importava com as possíveis consequências desfavoráveis. Declarara que *a peça é forte, justamente por causa de suas cenas muito vivas (há uma cena em que dois homens se beijam na boca!), mas não é imoral. Não temo a censura, nem o público*. Rosely Mendes sustentava a ideia de que a cidade já estava preparada para apreciar e compreender uma peça de Arthur Miller. E assim inaugurou sua companhia. Anos antes, em São Paulo, em 1958, o mesmo texto era re-

presentado pelo Teatro Brasileiro de Comédia – TBC – sob a direção de Alberto D’Aversa. O elenco era composto por Leonardo Villar, Nathália Timberg, Sergio Britto, Fernando Torres, Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, entre outros. O elenco mineiro era constituído por Adilson Lacorte, Geraldo Souza, René Almeida, Otávio Cardoso, Lenice de Almeida, Rosely Mendes, Geraldo Magela, Lázaro Araújo, Orlando Pacheco, Joaquim Miguel, Edmundo Ottoni, Getúlio Sardinha, Libero Ernesto, Geraldo Angelo e Angelita Travessoni. Haydée Bittencourt, além de assinar a direção e os cenários do espetáculo, concretizava o seu permanente ofício de formar atores e preparar a plateia para um repertório teatral variado. Já havia incutido essa reforma em seus espetáculos anteriores que dirigira para o Teatro Universitário. E por tal dedicação, podemos justificar a segurança de Rosely Mendes ao apostar na abertura do público às novas concepções teatrais. Seguindo esse fio condutor, reproduzo parte da carta endereçada à diretora do espetáculo por Rosely Mendes: *No último dia, quase lotou a casa, com exceção de alguns lugares...A verdade, Haydée, é que realmente plantamos uma semente, e o futuro é promissor; pois a repercussão é imensa. Todas as noites, o palco e o camarim eram invadidos pelos espectadores, não somente colegas, mas o público mesmo.*

Isso nos deixou imensamente compensados, espiritualmente, é claro, pois agora todo mundo quer ajudar e trabalhar com a gente. Haydée ainda dirigiu o espetáculo *À Margem da Vida*, de Tennessee Williams para o Teatro Moderno de Arte, com apresentações em Belo Horizonte e Brasília, e *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Pirandello para a Sociedade Amigas da Cultura.

232

Depois de algumas apresentações de espetáculos, a Companhia Rosely Mendes, por falta de recursos, teve que fechar suas portas. O único grupo oficial da cidade que permaneceu, mesmo com muitas dificuldades, foi, como o leitor pôde constatar ao ler este livro, o Teatro Universitário. Muitos grupos se seguiram depois, aproveitando a grande conquista deixada por Haydée Bittencourt. Os panorâmicos do teatro mineiro certamente diriam com as palavras de João Etinne Filho: *Haydée Bittencourt, esta diretora que Minas teve o prazer de roubar de São Paulo*. Todos nós somos devedores de sua essencial contribuição.

Gabriel Federicci



Acompanhando ensaio de As Três Irmãs com os assistentes de direção e parte do elenco

Depoimentos

É mais que raro encontrarmos alguém tão totalmente dedicada ao teatro quanto Haydée Bittencourt; mais raro ainda é alguém que, como esse raro exemplo, ponha essa dedicação à frente de tudo, deixando de lado uma busca mais regular pela carreira que seu talento de atriz com certeza acabaria por coroar de sucesso, para se entregar de corpo e alma ao ensino e ao estímulo de novos talentos. Esse virtual apostolado de Haydée teve sempre um perfil nítido, do qual ela jamais se afastou: só mereceram sua dedicação aqueles que se mostravam dispostos a tratar o teatro com o respeito, a disciplina, a humildade e a perseverança de aprendizado que à mestra pareciam condições essenciais, básicas, para o teatro que ela sempre amou.

235

Essas exigências jamais fizeram de Haydée uma escrava de qualquer gênero ou época; tanto os clássicos quanto os experimentais – e todas as incontáveis gradações entre uns e outros – merecem a seu ver a mesma e implacável dedicação, já que levam todos o nome de teatro e ela, melhor do que ninguém, sabe que ser ator é uma coisa, e repertório apenas um leque de opções para as quais o ator precisa sempre a mesma coisa: o domínio de seu corpo como seu instrumento, e a aplicação do que sabe às exigências do caminho que escolher.

Pascoa 1971.

Teatro
DUSE

RUA HERMENEGILDO
DE BARROS 101 - 05
fundador
PASCHOAL CARLOS
MAGNO
presidente
ORLANDA CARLOS
MAGNO

Haydée,
em me lembro do V. - da
sua mãe e da sua Tia - da
sua luta leída e fatigante
ob seguir o teatro - neste
momento da Pascoa.
E mandob-lhe um abraço.

Paschoal

Haydée trabalhou em silêncio e serviu o teatro com paixão. Mas confesso que foi um imenso prazer vê-la dar mostras de que ela sempre soube fazer muito bem o que ensinava, na recente minissérie Som e Fúria. Ficaram todos sabendo que ela só ensinou o que fazia muito bem.

Barbara Heliodora

crítica de teatro e pesquisadora

Haydée reformulou completamente a estrutura pedagógica do Teatro Universitário, deu-lhe projeção e méritos de um curso profissionalizante respeitado e digno de elogios. Vinda de uma escola inglesa, Haydée tinha obsessão pela perfeição. Diretora exigente, de postura disciplinar indispensável às artes cênicas, detalhista, não se limitava ao ofício de aprimorar a interpretação dos atores: conduzia o espetáculo como um todo, muitas vezes criando também os cenários e figurinos com a mesma competência com que dirigia atores e ditava o ritmo da encenação. À frente do TU desenvolveu um trabalho brilhante, formando gerações de atores e atrizes, muitos deles trabalhando hoje em centros como Rio e São Paulo, além de Belo Horizonte. A história do teatro em Minas não poderá ser contada sem uma referência especial a Haydée Bittencourt.

237

Jota D'Ângelo

ator, diretor e ex-professor do Teatro Universitário

Teatro
DUSE

RUA HERMENEGILDO
DE BARROS 101 - GB
UNIDADE
PASCHOAL CARLOS
MAGNO
PRESIDENTE
ORLANDA CARLOS
MAGNO

Hey deiz,

Fui pessoalmente a
Bel Horizonte pra vê-la,
ouvi-la... e apalpe-la mental-
mente. Errei, sua mãe e Nenem,
badeleu-se em S. Paulo.
Era pedem que o T.U. part
cipasse do 6º Festival.
É que deu conta o 6º Festival
v. desse uma aula de direção e
interpretação.

20 fev recebi na
Assembleia o título de Cidadão
Benemerito de Juazeiro do Norte

Benemerito de Juazeiro do Norte
Dia 27 eu me
despedi pra Recife onde
e 29 me encontrei em
obrelia do Norte e Nordeste.
A 30, eu voltei. E vou até
ai. Você me escreva logo!

DIT Jim
DA



de 1970

OSCAR
PASCHOAL

Haydée Bittencourt foi minha professora na Escola de Arte Dramática e responsável direta pela minha profissionalização.

No exame público que seria apresentado no Teatro Maria Della Costa, já com a presença de espectadores, Haydée escolheu como peça de prova a tragédia Frei Luiz de Souza, de Almeida Garrett, respaldada pelo amplo conhecimento da matéria, já que estudara em Londres, na Royal Academy of Dramatic Art (RADA), se tornando conhecida especialista em Shakespeare.

Para nós que fazíamos parte do elenco foi uma verdadeira pós-graduação em interpretação e tragédia. Aracy Balabanian fazia Madalena de Vilhena e eu Dom Manoel, seu segundo marido. De repente, durante um dos mais emocionantes diálogos entre Manoel e Madalena, fui tomado de uma emoção que jamais sentira antes. Naquele exato momento, sentindo lágrimas espontâneas saídas das entranhas de D. Manuel, tive consciência absoluta, pela primeira vez, de que sim, eu poderia ser um ator de teatro e atuar profissionalmente. Foi o momento mais emocionante de toda minha vida de ator. E isso eu devo eternamente a Haydée Bittencourt. Nunca lhe disse isso, é a primeira vez que falo sobre aquele momento único. Devo-lhe a minha preparação como D. Manoel, seus ensinamentos, sua visão excepcional de diretora e atriz que sabia falar à alma do seu comandado e lhe adestrar tecnicamente sobre o tablado.

Haydeé, em P. Grande, sem seu endereço 2
meu, sem conseguir encontrá-lo na h. Telefô-
nica, só agora, de volta a S. Paulo, posso
enviar os meus cumprimentos pelo sua indica-

~~ADEMAR CARLOS GUERRA~~

ção como membro da C. Municipal de Teatro. Contem-
tíssimo por uma escolha tão acertada e brilhante
por parte dos responsáveis em eleger os nossos
melhores valores, envio o meu grande abraço, que
embora ataxado, vai cheio de respeito e admiração.

Ademar

S. Paulo. 20-VIII-50

Bilhete de Ademar Guerra

Ainda hoje tenho por ela enorme admiração e a considero uma diretora de enorme talento e sensibilidade.

Haydée Bittencourt é responsável pela formação técnica e profissional de todos os atores e atrizes, que, como eu, tiveram o privilégio de seus ensinamentos de atriz exemplar e grande diretora. É uma rara vocação, apaixonada pelo palco, que, sem dúvida, significa a sua própria vida.

Juca de Oliveira

ator e diretor

Com a Haydée aprendi a ter disciplina. Lembrome da peça Frei Luiz de Souza, de Almeida Garret. Os nossos gestos eram milimetricamente marcados, a minha mão direita devia ficar a um palmo abaixo da esquerda. Para um ator jovem de hoje isso pode parecer engraçado, mas funcionava! O mais impressionante é que fazíamos com toda a verdade do nosso coração. Quando a cortina abria nós sentíamos aquela força! Haydée nos ensinou que na vida as coisas previamente planejadas podem ser formalmente perfeitas. Todo o rigor que ela incutiu em nós eu carrego até hoje comigo. Ela também nos ensinou a marcar o texto com flechinhas, indicando as intenções do autor e as pausas. Haydée era a nossa referência britânica. Foi uma grande mestra.

Aracy Balabanian

atriz

Quanto a V.
tomar um avião e
vir resolver ~~o~~ tudo,
talvez eu passe um
tempo em teleflama. Ainda há
esperança, o.k.?

Rio, 6 de Abril de 1959

Minha Cara Haydée.

As saudades são muitoas. V. é talvez uma das duas ou
três pessoas que me fazem lembrar São Paulo.

A nossa amizade que começou realmente no dia
em que principiamos os ensaios de "O céu está
a revida" é do tipo que dura sempre. Eu acho
que nós nos entendemos mesmo. Já li
muito de sua carta e sinto não poder respon-
der a última com uma "epistola" contando
tudo, tudo mesmo.

Tanto ao "Piquelão", o melhor que V. faz é
levar sua tradução com o nome de Miroel, pois
de outra maneira, nós teriamos que pagar novo
"avalon" (esta palavra me chera real. Seria
assim mesmo?). De maneira qualquer, envia-
me sua cópia e eu vou conversar melhor com
o Djálma da SBAT, para ver se eu a levo
no Grande Teatro com o seu nome na tradução

e assim v. se pagará um pouco do trabalho.

Estou escrevendo este bilhete diante
um ensaio do "grande teatro". Temos trabalhado
muito na TV e nos preparativos da nossa
futura esperadíssima companhia, promessa
da instalação de uma verdadeira Old Vic
brasileira.

Na TV temos levado coisas "geniais" tais como
"Os Dez Negritos" da Agatha Christie (nosso maior
sucesso até hoje), "A Corda" de Patrick Hamilton,
"Pais e Filhos", "Filiom" de Malraux (além foi muito
bom), "O Pão da Vida" de Mauriac (obra de Aldo
como adaptador. Ele se saiu bem,) etc, etc.

Envie-me rápido "Biquelão". Estou curioso de
ver como se resolve o problema e esboçado de
que o possamos fazer no "grande teatro".

Preencha, pelo amor de Deus, este recibo e
envie-me (gostei?) logo, logo. A prestação do
imposto se fará até o dia 30 deste mês.

Escreva também. Beijis e abraços do Papão

Quando abriram as cortinas foi uma ovação total! Refiro-me à montagem de As Três Irmãs, de Tchekhov. Num dos últimos ensaios, a Haydée me disse que não estava satisfeita com a minha Macha, mas que confiava em mim. Bastou aquela palavra confiar para que eu assumisse uma responsabilidade muito grande. Esforcei-me o bastante e aquela personagem que eu estava racionalizando foi liberada pela emoção no último ensaio. Foi inesquecível! O nosso espetáculo foi um enorme sucesso!

244

Eu ganhei um prêmio internacional cobiçado por muitas atrizes estrangeiras. E devo isso à direção de Haydée. Admiro-a por seu profissionalismo, por seu amor absoluto ao teatro, por sua dignidade, seu caráter, sua garra, sua cultura extraordinária. Como eu sinto falta de suas direções! Ela tinha o dom de descobrir autores perdidos nessa imensa literatura universal, e não me refiro somente aos autores teatrais. Nós fizemos uma leitura dramática de Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, que foi muito bem adaptado pela Renata Pollottini. Levamos para Ouro Preto e lá fomos aplaudidos em pé pelos jovens estudantes.

Belo Horizonte se movia para assistir aos seus espetáculos. Haydée descobriu grandes talentos e formou atores que engrandeceram as artes

cênicas de nosso Estado (Minas Gerais). Haydée é uma personagem brilhante da história do teatro!

Maria Olívia

atriz formada pelo Teatro Universitário da UFMG

Haydée é uma atriz muito especial, altamente disciplinada. Trabalhamos juntas no Grande Teatro Tupi, tenho o privilégio de ser sua amiga. Haydée é um ser humano escasso. Enquanto atriz, ela ultrapassava os limites do próprio texto, procurando enriquecê-lo com a sua interpretação. Ela jamais se importou em representar uma protagonista, pois ela sabia que isso não era o principal, mas sim entender qual é o significado da personagem dentro da obra.

245

Nathália Timberg

atriz

Fui chamado por Haydée para sua montagem de Sonho de uma Noite de Verão, de Shakespeare, como ator convidado, numa produção da Universidade Federal de Minas Gerais.

Haydée nos deu um exemplo de dedicação, seriedade e profissionalismo que, certamente, influenciou a carreira de todos os que vivenciaram esta experiência. Ela soube trabalhar com respeito à individualidade de cada ator, o que gerou uma montagem de alto nível.

Fui premiado como o melhor ator do ano por este trabalho e, certamente, grande parte deste prêmio é fruto de sua direção.

Trago na memória [e no coração] a encantadora convivência com Haydée, além da admiração por sua liderança apaixonada.

Jonas Bloch

ator

Haydée Bittencourt e a precisão milimétrica de um rigor britânico

Esta frase de minha autoria em artigo do catálogo EAD 48-68 publicado quando da realização da Noite Alfredo Mesquita (out. 1985) encontra eco nos depoimentos colhidos por Gabriel Federicci para este livro-homenagem de 2010.

Em 1959, cursando o 2º ano na EAD, tivemos o privilégio de tê-la como mestra. Já a conhecíamos pela “aura” de ter sido o Peter Pan inaugural de Júlio Gouveia. Já a admirávamos pelos resultados evidentes que sua metodologia inovadora – calçada na simbiose de tempo – movimento/ação – emoção – acrescentava ao desempenho dos atores alunos dos anos precedentes.

Quanto à disciplina estrita, imediatamente travamos conhecimento prático de sua aplicação ao toparmos com a porta da sala trancada quando chegamos minutos atrasados para a aula... Fa-

zendo eco aos gritos empostados do Diabo de Gil Vicente (“À barca! À barca!”) precipitando-se escada abaixo fazendo estremecer os lustres do teto da casa da Rua Maranhão, nosso tropel escada acima abandonando a sopa, o doce de leite e o cafezinho de praxe, garantiu-nos, daí em diante, a frequência pontualíssima às aulas. E que aulas! Um ciclone de informações teórico-práticas, englobando compreensão de textos, consciência do próprio corpo fisiológica e anatomicamente como instrumento de trabalho, emissão de voz controlada, respiração adequada, gestos cronometrados, movimentos calculados, em função não somente do sentido global da atuação mas também tendo em conta a situação física do corpo como integrante de um universo – o palco do teatro – regido por coordenadas imaginárias que a mestra presentificava nas marcações milimétricas do tablado, tão eficazes quanto as flechinhas nos textos marcando pausas, inflexões, respirações – timing, enfim... (Leia-se o depoimento de Juca de Oliveira como prova de que uma marcação determinada, desde que aliada a um movimento interno do personagem, estabelecendo a relação entre o tempo, o movimento e a palavra com pausas de sustentação exatas, propicia ao ator o grau de ebulição para que a técnica se transforme em arte). E haja trabalho intenso, atento ao mínimo detalhe, exigente, de uma professora e diretora

e atriz e intelectual que mereceu de Barbara Heliodora a constatação de que Haydée sempre ensina a fazer o que sabe fazer muito bem ao assistir à fulgurante interpretação de Haydée em Som e Fúria de Fernando Meirelles...

Urge situar Haydée no contexto da EAD no seu 10º ano de vida – 1958. As vigas mestras dessa construção chamada EAD espelhavam a personalidade de seu fundador; alicerçada em dedicação, seriedade e fé ilimitada. Tendo como vetor principal a paixão pelo teatro, Alfredo Mesquita galvanizava a todos tornando o recinto da Escola um terreno imantado de pura magia. Nesse terreno pululavam mestres duendes iluminados, entre os quais a mestra egressa da RADA londrina. Daquela escola podemos, consultando seus relatórios e atentando para o imenso rol de realizações, ter uma ideia da importância de sua história nos primeiros 20 anos (1948-1968), e que se prolonga até hoje. Impressionante a relação de colaboradores (98 exatamente) pela representatividade dos nomes relacionados provenientes das mais renomadas instituições patricias e estrangeiras, matrizes do conhecimento que os professores transmitiam com entusiasmo e generosidade.

A práxis especialíssima adotada no trato com os alunos introjetava neles, inevitavelmente, uma ética em relação à profissão, alicerçada também na crença do teatro como arte maior. Era patente

o esforço e a dedicação de mão dupla na relação professor-aluno. O aprendiz vivia o privilégio de ser alvo de uma “torcida” constante e sentia-se espicaçado pelo dever autoimposto de corresponder às expectativas.

Em 1961, Minas roubou-nos Haydée que lá foi iluminar o curso de teatro da Universidade Federal. Em flagrante indelevelmente impresso nas minhas retinas, vejo-a ao lado de Paula Lima, Alfredo Mesquita, Francisco Iglesias e Jota D’Angelo descendo uma ladeira em direção ao Teatro Francisco Nunes, onde representaríamos Bodas de Sangue, direção de Alberto D’Aversa, numa noite estrelada, com centenas de estudantes de todo o País na plateia alvoroçada. Era o X Festival Universitário de Arte e a EAD fora convidada para inaugurá-lo.

Como a Noiva do drama lorquiano, participei da representação ao lado de Sérgio Mamberti, Miriam Muniz, Yvonete Vieira, Ricardo de Lucca, Hedy Toledo, Aracy Balabanian, Alice Barini, César Romanelli, Therezinha Naked, Ademir Rocha, Edgard Gurgel Aranha, Aldemir Sobreira, Ruy Nogueira, Mônica Pacheco e Chaves, Sylvio Zilber e Silnei Siqueira, tendo na plateia os ilustres andarilhos da ladeira de paralelepípedos; vejo-os ainda hoje como um todo paradigmático – grupo monolítico esculpido na memória como um dos brilhantes marcos da história de nosso teatro.

Englobo-os na declaração de Ruggero Jacobbi à Folha da Noite, em 1953: Cabe à EAD a função de memento mori, a função do Outro dialético, a função do advogado do diabo. Sua existência é o nosso estímulo e a nossa imunização. É a garantia de que continuaremos a ser moços até o fim; gente de cultura e não, apenas, profissionais de teatro; revolucionários e não conservadores; cosmopolitas e não provincianos.

Inteligência sagaz, senso de humor, discrição, profissionalismo, delicadeza, elegância, firmeza, lealdade, aplomb marcam a atitude de Haydée Bittencourt na arte e na vida. É um privilégio tê-la como estrela guia e amiga por muito mais de meio século.

250

Ilka Marinho Zanotto

EAD – FFLCH/USP – Crítica de teatro e pesquisadora

É um grande prazer poder participar dessa homenagem à Haydée Bittencourt. Eu a dirigi na peça A Herdeira, de Ruth e Augusto Goetz. A Haydée possuía todas as qualidades para representar a personagem Mrs. Montgomery. Ela é uma atriz que vai direto ao assunto, às conveniências do papel. Lembro-me da sua sobriedade em cena, da maneira como ela defendia a personagem. Ela trazia ao palco a delicadeza da mulher do século XIX. Havia uma cena em que ela impressionava de tal maneira que durante o ensaio todos nós

parávamos para admirar a sua interpretação. Foi uma enorme satisfação poder dirigi-la e constatar que ela sempre correspondeu à altura de seu talento. Tenho por ela uma grande admiração.

Bibi Ferreira

Atriz e diretora

Acho louvável essa homenagem à Haydée Bitencourt. Eu estudei no Teatro Universitário e posso dizer que foi muito importante ser dirigido por uma mulher tão responsável e convicta de suas ideias. Ela nos colocou em contato com os melhores dramaturgos, nos conduzia com extremo cuidado e disciplina. Participei de alguns espetáculos como ator, principalmente do tão comentado Sonho de Uma Noite de Verão, de Shakespeare. Há um episódio muito engraçado durante uma das apresentações do espetáculo Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues. Eu interpretava o papel do Pedro, eu devia dizer o seguinte: Sou marido dessa mulher que está sendo operada, mas na hora eu me perdi completamente e disse: Sou marido dessa mulher que está sendo atropelada. A Haydée ficou brava, mas depois achou engraçado. Ela era extremamente rigorosa. Lembro-me de sua disponibilidade, da atenção total que ela nos dedicava. Tive a oportunidade de dirigir a

peça Maria Minhoca, de Maria Clara Machado. Mais tarde tornei-me dramaturgo e devo toda a minha formação à Haydée Bittencourt.

Aziz Bajur

Dramaturgo – Formado pelo T.U. da UFMG

Fui aluno e posteriormente tornei-me professor do Teatro Universitário. Tive a honra de ser aluno da Haydée Bittencourt. Ela certamente mudou o panorama teatral de Belo Horizonte, conferindo a ele uma consciência de profissionalismo. É inegável dizer que Haydée conferiu aos espetáculos uma qualidade rara, privilegiando a dramaturgia nacional. Através dela conhecemos a arte na sua acepção maior.

252

Sempre que foi preciso ela lutou por verba junto à reitoria da UFMG. As suas reivindicações não se limitavam a esse aspecto, ela ia além, exigindo atenção da própria prefeitura e até mesmo do Estado de Minas.

A alta disciplina que ela nos exigia era aplicada desde o abrir da cortina até o mais simples arranjo de um objeto de cena. Nunca vou me esquecer da minha experiência como cortineiro – a única da minha vida – foi um desastre. Quando era para eu abrir a cortina, eu abri rapidamente. A Haydée ficou muito brava, disse que eu devia ser mais cuidadoso, que a cortina devia ser aberta

devagar. Haydée nos ensinou inúmeras lições, as quais eu carrego até hoje comigo.

Zé Antônio de Souza

Formado pelo T.U. da UFMG

Haydée era e é uma das pessoas que mais marcaram a minha vida, a minha formação artística. Eu morava em Porto Alegre, mas resolvi me mudar para Belo Horizonte. Quando eu soube da existência do Teatro Universitário eu me candidatei a uma vaga no curso de formação de atores. A primeira entrevista com ela foi decisiva. Fui aprovado. Haydée tem essa capacidade de reconhecer as pessoas através da sensibilidade, da experiência e da intuição. Haydée sempre defendeu suas ideias com muita garra, sem ser agressiva, mas com muita veemência. Lembro-me do seu humor inglês. Aliás, uma das coisas inesquecíveis dela é a sua risada contagiante. Haydée confiou a mim, logo no início, os figurinos das peças Farsa de Inês Pereira, de Gil Vicente e Auto de Vicente Anes Joeira, de um autor anônimo do século XIV. Eu fiquei muito feliz com essa confiança e fiz de tudo para corresponder à altura. Mais tarde fiz os figurinos para as peças Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, Bodas de Sangue, de Garcia Lorca, e Seis personagens à procura de um autor, de Pirandello. Esse último foi dirigido por ela para As Amigas da Cultura.

Era uma montagem belíssima, por sinal. Também tive a experiência de trabalhar como ator em algumas dessas montagens. Nunca me esqueço do Paula Lima e do Etienne Filho descendo a escada, comovidos, elogiando o meu desempenho na peça Vestido de Noiva. Eu respondi a eles que todos nós devíamos o sucesso à Haydée. Em todas as montagens dirigidas por ela o público aplaudia em cena aberta. Ela sempre foi uma diretora esplêndida, muito clara nas suas propostas. Quando ela montava um espetáculo, ela sabia exatamente o que queria e o que estava falando. Ela é uma das pessoas mais competentes que já conheci. Tirou leite de pedra, literalmente. Sob sua direção mesmo os atores menos talentosos alcançavam grande destaque. Tenho a certeza de que as suas montagens fariam sucesso em qualquer país. Nós que participamos daquela época podemos dizer o quanto o seu trabalho faz falta, o quanto ele é importante.

Costumo dizer que o teatro mineiro pode ser dividido em antes e depois de Haydée Bittencourt. Ela é, sem sombra de dúvida, um marco no teatro brasileiro. Eu tenho muito orgulho de dizer que a minha formação foi haydeetiana.

Herton Roitman

Artista Plástico e figurinista.

Formado pelo Teatro Universitário da UFMG)

Eu comecei a fazer teatro no Teatro Universitário, e começar com a Haydée foi uma sorte! É um dado do qual não abro mão de colocar no meu currículo: comecei a estudar teatro com a Haydée Bittencourt! Para mim ela é a referência do que eu entendo por teatro.

Quando eu descobri que havia um vestibular para uma escola de teatro, eu resolvi prestar o exame. Era a Haydée que estava assumindo a direção do Teatro Universitário, que tinha passado por outras direções. Mas ela veio com um ideal absolutamente transformador, criou um corpo docente muito consistente.

A impressão que ficou é a de que podemos aprender teatro na escola. Uma escola pode fazer teatro com um ímpeto inovador. Não é o olhar acadêmico, castrador, ela nunca teve essa visão sobre o papel do ensino, mas a de uma escola que ofereça instrumentos para a criação, que habilite criadores. Com todas essas realizações ela imprimiu a marca dela no TU, isso fez com que as pessoas que faziam teatro se interessassem pela escola e lá encontrassem o que não possuíam. Adquiriram uma formação constante, um estudo regular tanto da prática, da interpretação quanto da teoria, da História do Teatro Brasileiro e Universal.

Quando começamos a trabalhar com poesia, ela nos deu um soneto de Camões para aprender-

mos a usar a palavra como veículo de expressão. Depois ela nos apresentou a outros poemas. Eu me lembro que escolhi O romanceiro da inconfidência, da Cecília Meirelles. E depois fizemos uma cena baseada no poema. Fizemos a peça Leonor de Mendonça, de Gonçalves Dias, eu me recordo que havia uma marcação em que eu teria que me ajoelhar e dizer: Senhor, é de joelhos que vos lhe peço. Mas eu fiquei tão nervosa que acabei me ajoelhando antes da hora e disse: Senhor, é de joelhos que vos lhe estou pedindo. No mesmo momento eu percebi a minha falta. Fiquei arrasada, saí do palco tão mal, tão infeliz, me sentindo o último dos bandidos. Pensei que não passaria no exame. Mas a Haydée foi tão legal: Gabriela, você estava linda, maravilhosa! Ela deu um grande suporte porque na sequência entrava um outro aluno. A Haydée reconheceu que apesar do erro, eu representei o meu papel. Isso foi muito marcante!

Ela sempre foi muito generosa e ao mesmo tempo exigente naquilo que nós tínhamos que apresentar como resultado. Tínhamos que entender o teatro como um trabalho sério, compreender que quanto mais informados teríamos mais condições de entender a personagem. Mas isso não é tudo, nós temos que entendê-la também pelo coração. Todas essas noções básicas que me norteiam até hoje foram incutidas pela

Haydée. Nós aprendemos como usar roupas de época, como nos comportar em cena, a lidar com a elegância da fala mais literária, mas isso não implicava uma falta de organicidade para emití-la. Tudo era muito orgânico. Acredito que a Haydée tem essa ligação do texto/palavra, do texto/sentido. As dicas que ela nos dava eram preciosas. E para quem era inexperiente como eu, as coisas eram aceitas sem nenhuma resistência. Ela é uma fonte de conhecimento. Nos sugeria filmes, livros. Éramos pessoas muito diferentes umas das outras, como todo grupo. Nós éramos tão valorizados! Ela tinha uma dedicação tão grande que nós percebíamos o seu amor ao trabalho, isso é fundamental para um mestre. Esse lugar de primeiro mestre ficou preservado, ela ainda é a minha referência de mestre, ela é o meu mestre.

257

Gabriela Rabelo

Atriz e dramaturga

São Paulo, 15 de novembro de 1952

*Sei de longa data que a Srt^a Haydée Bittencourt interessa-se muitíssimo pelo teatro, tendo tomado parte em vários dos melhores espetáculos de amadores realizados nestes últimos anos em São Paulo. Sua atuação em tais espetáculos, especialmente em *Peter Pan*, foi salientada e elogiada*

por toda crítica paulista. Lembro também que a Srt^a Bittencourt esteve presente à Livraria Jaraguá, de minha propriedade, na noite em que ali se fundou o Grupo Experimental de Teatro, que dirigi durante vários anos.

Inteligente, culta, raramente dinâmica, como prova o seu currículo, creio que a Srt^a Bittencourt aproveitará imensamente uma estada nos Estados Unidos, onde pretende estudar não só a arte de representar, como direção teatral.

A necessidade de um estágio junto a professores e diretores estrangeiros faz-se de fato sentir num país como o Brasil, onde infelizmente, até bem pouco tempo não havia teatro. Estou mesmo certo de que na volta de sua viagem de estudos a Srt^a Bittencourt poderá contribuir eficientemente para o desenvolvimento do incipiente teatro nacional.

258

Alfredo Mesquita

Diretor da EAD

São Paulo, 6 de dezembro de 1950

Conheço o interesse da Srt^a Haydée Bittencourt pelo teatro desde o ano de 1944 quando no Grupo Universitário de Teatro, conjunto oficialmente ligado à Universidade de São Paulo, tive-a como atriz, sob minha direção, na peça Amapá, de Carlos Lacerda. Mais tarde, exercen-

do as funções de crítico, vi-a encenar a Farsa de Inês Pereira, de Gil Vicente e tomar parte em duas representações: Peter Pan, em que fez o protagonista, e O calcanhar de Aquiles, de Raymundo Magalhães Júnior, na qual desempenhou um dos principais papéis femininos. De todas essas ocasiões ficou-me a impressão de uma pessoa devotada ao teatro, empreendedora, entusiasta, dispondo de grande versatilidade de interpretação, com excelente capacidade de trabalho e cujo progresso, como atriz, depende no momento sobretudo de mais prática e contato com mestres e encenadores estrangeiros, como é o caso dos nossos melhores artistas amadores e mesmo no que se refere ao segundo item, dos nossos profissionais.

259

Quanto às minhas qualificações para fazer esta declaração, cumpre-me declarar que além de ter sido diretor e encenador do Grupo Universitário de Teatro, a que já me referi, de 1943 até 1948, colaborei na fundação do Teatro Brasileiro de Comédia, organização profissional permanente, para onde passaram alguns atores daquele conjunto. Fui um dos diretores da revista Clima, que se publicou de 1941 até 1944, sendo ainda responsável por sua seção de Teatro. Exerço atualmente as funções de crítico teatral no jornal O Estado de S. Paulo, desde 1946 e de professor de História do Teatro na Escola de Arte Dramática

de São Paulo, desde a sua fundação em 1948. Fora do Brasil eu tive a oportunidade de ver teatro nos Estados Unidos, na França e na Inglaterra, embora neste último país, infelizmente, apenas pelo espaço de uma semana.

Décio de Almeida Prado

Agradecimentos

260

Angel Vianna, Aracy Balabanian, Aziz Bajur, Barbara Heliodora, Berta Zemel, Bibi Ferreira, Carlos Cyrne, Carlos Eugênio Moura, Celso Henrique Freire Doin, Edla Van Steen, Fernando Limoeiro, Gabriela Rabelo, Hertton Roitman, Ilka Marinho Zanotto, Jonas Bloch, Jota Dângelo, Juca de Oliveira, Júlio Varella, Marcelo Pestana, Maria Clara Lemos, Maria Olívia, Maria Thereza Vargas, Mauro Sérvulo, Nathália Timberg, Nydia Lícia, Neusa Rocha, Roberto Koln, Sábado Magaldi, Sérgio Britto, Sérgio Mamberti, Tatiana Belinki e Zé Antônio de Souza.



DIPLOMA DA INSÍGNIA DA INCONFIDÊNCIA

(CRIADA PELA LEI N.º 882, DE 28 DE JULHO DE 1952)

O Governador do Estado de Minas Gerais, tendo em vista o disposto na Lei n.º 882, de 28 de julho de 1952, e de acordo com a proposta do Conselho da Medalha da Inconfidência, confere a Insignia da Inconfidência à

Professora
Kaydée Bittencourt

por *Méritos Serviços*
ao Estado de Minas Gerais.

Belo Horizonte, *21* de *abril* de 1981

Carvalho
Governador do Estado

Jose Fontaine
Presidente do Conselho

Min Fontaine
Secretário



Croquis dos cenários de O Patinho Torto, Um Panorama Visto da Ponte e O Telescópio

Cronologia

Formação Profissional: Royal Academy of Dramatic Art (RADA). Curso para atores profissionais (Acting). 3 trimestres. Londres. 1954 - 1955.

Teatro

Trabalhos como atriz:

1941

• *Richard of Bordeaux*, de Gordon Daviot.
Drama do Último Quartel do Século XIV

Personagens:

Pajem Louro – Doris Loewenberg

Pajem Moreno – Egie Refinetti

Richard, Rei da Inglaterra – Peter da Silva Prado

Ann de Boêmia, Rainha da Inglaterra – Jaqueline Zufferey

Thomas of Woodstock, Duke of Gloucester, tio do rei – Nelson Barcelos

John of Gaunt, Duke of Lancaster, tio do rei – Gilberto de Andrada e Silva

Michael de La Pole, Chanceler do Reino – Manuel Osório de Mello

Sir Simon Burley, Tutor e Amigo do rei – Nelson de Toledo

Edmund of Langley, Duke of York, tio do rei – Peter Bruck



Maquetes dos cenários de Três Irmãs, Véspera de Reis na Bahia e Bodas de Sangue

Richard, Conde de Arundel – Jorge de Campos Mesquita

Thomas Arundel, Archchbishop of Canterbury – Max Friedlander

Robert de Vere, Conde de Oxford – José Eduardo Fernandes

Mary, Condessa de Derby – Haydée Bittencourt

Agnes Launcecron, Camareira da Rainha – Almira Gonçalves

Henry, Conde de Derby, primo do rei – Gert Croner

Thomas Mowbray, Conde de Nottingham – Cornélio Procópio

Maudelyn, Secretário do Rei – Egly Refinetti

Sir John Montague – Francisco de Almeida Prado

Edward, Conde de Rutland – Werner Sonnenfeld

265

Uma Camareira – Haydée Bittencourt

O Médico – José Eduardo Fernandes

Um Pajem – Doris Loewenberg

Outro Pajem – Haydée Bittencourt

Pajem do Conde de Derby – Almira Gonçalves

Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa

Direção: Irene Smallbones

Diretor de Palco: Mr. Gerald Stevens

Teatro Municipal

1945

Grupo Universitário de Teatro – (GUT)

• *Farsa de Inês Pereira e do Escudeiro*, de Gil Vicente

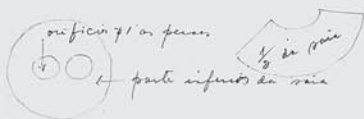
Peteca

OPA BOCAS!
Croqui



Bonequinha

Croqui



Gatinho

Croqui



Falcao

Croqui



Aparício – Caio Caiuby
Ordonho – Delmiro Gonçalves
Brás da Mata – José A. de Sousa
Mãe – Maria José de Carvalho
Inês Pereira – Cacilda Becker
Leonor Vaz – Miriam Lifchtz
Pero Marques – Paulo de Tarso
Judeus casamenteiros:
Latão – Carlos Falbo
Vidal – José Seatena
Arauto – Haydée Bittencourt

Direção e adaptação: Décio de Almeida Prado

• ***Amapá***, de Carlos Lacerda
(Peça em três quadros e um balé, escrita especialmente para o Grupo Universitário de Teatro)

267

Quadro I – Bar

Mack – José Seatena
Bill – José A. de Sousa
John – Delmiro Gonçalves
Jack – Caio Caiuby
Zeca – Paulo de Tarso

Quadro II – Alojamento do Mack

Mack – José Seatena
Jack – Caio Caiuby

Balé:

Locutor – José Salles
Noiva Loira – Miriam Lifchtiz

Menino de Capote de Lã – Uschi Hohenstein
Estre, a Glamourosa – Lily Kopenhagen
Nazi-Capone – Luiz Sergio
Ovos com Presunto – Felício Mello

Quadro III – Telheiro do Cigano

Leonor – Maria José de Carvalho
Maria – Haydée Bittencourt
Cigano – Luciano Centofant
Ciganinho – Paulo de Alcântara
Mãe – Haifa Coury
Zita – Miriam Lifchitz
Dick – Marigildo Braga
Joe – Gastão Gorenstein

268 Teatro Municipal

Balé dirigido por Chinita Ullman
Cenários e figurinos: O. de Andrade Filho e Helio
Bichels.
Direção: Décio de Almeida Prado

1946

• *Pequenos Serviços em Casa de Casal*, de Mário
Neme
Autor – Teixeira Cavalcanti
José – José A. de Sousa
Alzira – Miriam Lifchitz
Roberto – José Scatena
D. Filomena – Ligia Corrêa
D. Marrocas – Maria José de Carvalho

D. Zeni – Haydée Bittencourt
Empregada – Haydée Bittencourt

Teatro Boa Vista

Direção e adaptação: Décio de Almeida Prado

- ***Auto da Barca do Inferno***, de Gil Vicente
- Anjo – José A. de Sousa
- Diabo – Ralfo Aguiar
- Companheiro do Diabo – Roberto Azambuja
- Fidalgo – Maurício Pimentel
- Companheiro do Fidalgo – Ruy Afonso Machado
- Onzeneiro – Luciano Centofant
- Parvo – Carlos Augusto
- Sapateiro – Floriano Parreira Filho
- Frade – Carlos Falbo
- Florença – Haydée Bittencourt
- Corregedor – Gastão Gorenstein
- Brísida Vaz – Maria José de Carvalho
- 1º Cavalheiro – Delmiro Gonçalves
- 2º Cavalheiro – Ruy Afonso Machado
- 3º Cavalheiro – Antonio Carlos Cardoso

Teatro Boa Vista

Direção: Décio de Almeida Prado

1948

Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa

- ***The Miracle Merchant***, by “Saki” (H.H. Munro)
- Mrs. Beauwhistle – Maria Antonieta Celani
- Louis Courcet, her neptew – Adam Polakiewicz

Jane Martley – Haydée Bittencourt
Sturridge, Mrs. Beauwhistle's boiler – O. Calvo
Maid – Lotte Hanna Herzberg

Produção: Richard Godfree

1950

Teatro Escola de São Paulo (Tesp)

• ***Peter Pan***, Peça em três atos baseada nas personagens de J.M. Barrie

Mamãe – Eny Autran Garcia Ribeiro

Joãozinho – Sergio Rosemberg

Vanda – Wilma Bueno de Camargo

Papai – Clóvis Garcia

270

Fada Sininho – Ela mesma

Peter Pan – Haydée Bittencourt

Quasetudo – Nelson Schor

Banguela – Alberto Guzik

Pele Vermelha – Nilton Schor

Mão Furada – Jacyr Pasternak

Lamparina – Ricardo Gouveia

Martim Pescador – Douglas Gorodetzki

Capitão Gancho – Benjamin Belinky

Gorila – Aldo Lazzerini

Beijudo – Raymundo Victor Duprat

Zarolho – Roberto Zambelli

Capenga – Milton Cesar Pestana

Risadinha – Dom Maizel

O Jacaré – O próprio

Direção e adaptação: Júlio de Gouveia
Maquiagem: Haydée Bittencourt
Cenário e luz: Ruggero Jacobbi
Cenário: Léo Rosetti
Teatro Municipal

• ***O Calcanhar de Aquiles***, de Raymundo Magalhães Júnior

Laurita – Maria Cecília Carvalho

Dona Isolina – Haydée Bittencourt

Maria – Leny de Carlo

Regina – Sonia Vaz

Albertina – Lucia Lambertini

Taveira – David Garófalo

Laranjeira – Paulo Basco/ Ítalo Rossi

Janjão – Rubens Molino

Teteco – Jorge Feldman

Speaker – Agostinho Ismael Manchon

Calouros – José Roberto Pinto de Almeida,

Roberto Zambeli, Hélio Vanucci, Raymundo Duprat, Aldo Lazzerini Filho

Direção: Júlio de Gouveia

Assistente de direção e maquiagem: Haydée Bittencourt

Teatro Municipal

1951

• ***A Corda***, (Festim Diabólico), de Patrick Hamilton
Brandon – Clóvis Garcia



Com o elenco de Corda (Festim Diabólico)



Em cena de Corda (Festim Diabólico)

Granillo – Raymundo Duprat
Sabot – Werner Piorkowsky
Kenneth Raglan – Rubens F. Costa
Leila Arden – Haydée Bittencourt
Sir Johnstone – Arnaldo Mindlin
Mrs. Debenham – Alcina Coulicoff
Ruppert Cadell – Ítalo Rossi

Direção e adaptação: Evaristo Ribeiro
Teatro Cultura Artística

Cenário: Haydée Bittencourt, executado por
Antonio Galdi

Sonoplastia: Eteocles Carlos Lourindo

Diretor de Cena: Adelina Cerqueira Leite

- 274 • **Ora Bolas!** – Sketch, de Adelina Cerqueira Leite
Formigas – Ida Clara de Oliveira, Alberta Giovannini, Liliam Carvalho Rochlitz, Maria Tereza Vergueiro, Maria Regina Melchior, Wilma Branco Catapano, Marcia Marques Berni, Cleide Musetti, Maria Cecília Hippolito, Lourdes Pereira Leitão.
Abelhas – Neide Weingrill, Elide Pinheiro, Vera Lucia Amendola, Felipe Lozacco Neto, Yara Pinheiro Machado Nogueira, Rui Lagôa Junior, Lilia Ancona Lopes, Regina Helena França, Miriam Ethel Niski, Sergio Elcio Niski, Beatriz Maria Pelliciar, Gustavo Alberto Lichstenberg, Monserrat Pinsirole, Maria Lucia Alves Ferreira, Gonçalo Alves.
Zezinho – Haydée Bittencourt.

Curso Infantil – Primeiro Semestre
Conservatório Dramático e Musical de São Paulo
Cenários e costumes: Haydée Bittencourt

1952

Teatro Escola de São Paulo (TESP)

Fábulas Animadas

• ***A Cigarra e a Formiga***, de Julio Gouveia

A Cigarra – Lúcia Lambertini

A Formiga – Haydée Bittencourt

Direção: Julio Gouveia

Maquiagem: Barry

Guarda-roupa: Tatiana Belinky

1954

Teatro das Segundas Feiras

Sociedade dos Artistas Amadores

• ***Hands Across The Sea***, (Amigos D'Além Mar),
de Noël Coward

Jacqueline – Haydée Bittencourt

Lady Maureen Gelem (Piggie – Mary Rees

Commander Peter Gilpin R. N. (Seu marido – Rex
Davies

Lieut. Comdr. Alastair Corbett. R. N – Michael Smith

Colonel Gosling (Bogey) (Royal Marines-Retirade
– Alec Wellington

Mr. Wadhurst – Philip Donovan

Mrs. Wadhurst – Doris Maison

Mr. Burnham – Peter Maison

Teatro Brasileiro de Comédia
Direção de Alec Wellington
Cenários de Máuro Francini, executados por
Archimedes Ribeiro
Direção de cena: Pedro Petersen

1956

Teatro Paulista de Câmara

• *A Herdeira*, de Ruth e Augusto Goetz

Mary – Rosanne Bueno

Austin Sloper – Bernardo Blay Netto

Lavínia Pennermann – Adelina Cerqueira Leite

Isabel Sloper – Sophie Rhosenhaus

Elizabeth Almond – Vera Souza

276

Henri Gilbert – Caio Caiuby

Steven Gilbert – Homero Cozac

Mrs. Montgomery – Haydée Bittencourt

Teatro de Arena

Direção: Antunes Filho

Figurinos: Dorothea Merenholz

Direção de cena: Mariano Gaccione

1957

Cia. Fernando de Barros

• *Hora da Fantasia*, de Ana Bonnaci

Senhora Sedley – Odete Lara

Bute – Sidneia Rossi

Jane – Arlette Louve

Sedley – Edmundo Lopes

Senhorita Briggs – Marina Freire
Rockett – João Pontes
Taylor, o Burgomestre – Milton Ribeiro
Geraldine – Ana Maria Nabuco
Senhora Gerome – Maysie Lynn
Ronald, o Inspetor – Victor Merinov
Sally – Haydée Bittencourt

Teatro Maria Della Costa
Direção e cenários: A. Hamza
Assistente de direção: Maurício Nabuco
Figurinos: Marie Hamza-Lehel

1958

Pequeno Teatro de Comédia

• *O Diário de Anne Frank*, de Goodrich e Hackett 277

Otto Frank – Felipe Carone
Miep – Haydée Bittencourt
Senhora Van Daan – Dina Lisboa
Senhor Van Daan – Walter Avancini
Kraler – Raul Cortez
Margot Frank – Maria Dilnah
Senhora Frank – Esther Mindlin Guimarães
Anne Frank – Dalia Palma
Dussel – Luiz Eugênio Barcellos

Teatro Maria Della Costa
Direção: Antunes Filho
Figurinos de Malgary Costa, executados por
Helena Santini
Direção de cena: Rubens Silva

Televisão

1957

TV Tupi – Grande Teatro da TV Tupi de São Paulo.

1958

TV Tupi – Grande Teatro das Segundas-feiras.
Rio de Janeiro

2005

TV Cultura – Os Ossos do Barão, de Jorge Andrade – Senta que lá Vem Comédia – direção: Willian Pereira

2009

TV Globo – Som e Fúria – direção: Fernando Meirelles

278

2010

• *A Musa Impassível* – Longa Metragem – direção: Marcelo Lordy – Produção: C.F. Knoll

Rádio

1954/1955

British Broadcasting Corporation (BBC), Londres.

Direções

1949

• *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente
Grupo Dramático da Sociedade Brasileira de
Cultura Inglesa

Teatros da Escola Graduada de São Paulo e SESI
– Brás – São Paulo.

1959

• *Pigmalião*, de George Bernard Shaw

D. Julia Cintra Nogueira (Mrs. Eynsford Hill –
Jandira Villa Real

Clara Cintra Nogueira (Clara Eynsford Hill) – Ana
Maria Gonçalves

Espectador Pernambucano (Bystander) – Raul
Pepilasco

Cel. Alberto Mendes Novais (Coronel Pickering)
– Silveira Santos

José Luiz Cintra Nogueira (Fred Eynsford Hill) –
Luiz C. Puglieli

Eliza Mazella (Eliza Dolittle) – Eleyde Ciappina
Prof. Henrique Almeida Queiroz (Henry Higgins)
– Silvestre Villa Real

Espectador Irônico (a Sarcastic Bystander) – An-
tonio C. de Souza

D. Cotinha (Mrs. Pearce) – Clara Brilman

Antonio Mazella (Alfred Dolittle) – Paulo Corrêa
de Oliveira

D. Marina Almeida de Queiroz (Mrs. Higgins) –
Christina Andery

Criada (Palour Maid) – Heloisa de Oliveira

Direção, tradução, adaptação, cenários e figuri-
nos: Haydée Bittencourt

Grupo Permanente de Teatro de Londrina (GPT),
em Londrina (Paraná).

• ***Mulheres do Crepúsculo***, de Silvia Rayman

Helen Allistair – Dina Lisboa

Christiane Ralston – Maria Dilnah

Jessie – Floramy Pinheiro

Rosie – Ana Maria Nabuco

Laura – Vera Ferraz

Viviane – Dalia Palma

Verônica – Elizabeth Henreid

Olga – Rosamaria Murtinho

Sally – Jandira Telles

Enfermeira – Aparecida Baxter

Companhia Brasileira de Comédia

Direção: Haydée Bittencourt

Cenário: Oswaldo Sampaio

280 Teatro Cultura Artística (SP) e Independência
(Santos – SP)

Por essa direção recebe o Prêmio e Diploma de
Revelação de Diretor Profissional de 1959, confe-
rido pela Associação Paulista de Críticos Teatrais.

• ***Diálogo das Carmelitas (Dialogues des Carme-
lites)***, de Georges Bernanos

Marquês de La Force – Carlos Eugênio

Cavaleiro de La Force – Laerte Morrone

Blanche de La Force – Vera Souza

Mme. de Croissy, a Priora – Leila Coury

Irmã Constance – Clara Maltic

Irmã Anne da Cruz – Yvone Toscano

Irmã Mathilde – Edith Mondego

Madre Marie – Carme Zingra
Mme. de Croyssi, a Piora – Giuliana Barabani
Irmã Gertrude – Ofélia Corrêa
Irmã Martha – Yola Maia
Irmã Valentine – Suzana Barreto
Comissário – Euclides Sandoval
Homenzinho – Josué Corrêa
Um Soldado – Carlos Eugênio

Grupo dos Jovens Independentes
Direção e tradução: Haydée Bittencourt
Teatro da Igreja de Santa Terezinha de São Paulo
e Franca (SP).

1960 – 1961

• **Frei Luiz de Souza**, de Almeida Garret
D. Madalena de Vilhena – Aracy Balabanian
Telmo Pais – Edgard Gurgel Aranha
D. Maria de Noronha – Mônica Pacheco Chaves
Alice Barini
Frei Jorge Coutinho – Aldemir Sobreira
Manuel de Souza Coutinho – José de Oliveira
Santos
Miranda – Ademir Rocha
Ricardo de Lucca
Romeiro – Ricardo de Lucca
Dorothea – Clara Segal
Prior de Benfica – Nilson Demange
Irmão Converso – Paulo de Castro



Cenas de Frei Luís de Souza com Aracy Balabanian e Juca de Oliveira





Cena de Frei Luís de Souza

Outro Irmão – Antonio Carlos Foz
Uma Irmã – Therezinha Naked

Escola de Arte Dramática de São Paulo

Direção: Haydée Bittencourt

Teatros João Caetano, Maria Della Costa (SP),
Bauru, Santo André (SP) e Francisco Nunes (BH).

• **As Noivas**, de Paulo Gonçalves

Angélica – Ana Leda Santili Dias

Teresa – Maria Amélia Kobal

Cecília – Maria José Zollner

Silvestre – Profº José Ferreira Carrato

Oscar – Antônio Dimas de Moraes

Janu – João de Deus Giannasi

Lucas – Izer A. da Silva

e Paulo Amaral

Júlio – Alberto Erne

Teatro do Estudante da Faculdade de Letras de
Assis – Tefla

Direção, cenários e figurinos: Haydée Bittencourt

Teatro da Faculdade, Assis (SP).

• **Leonor de Mendonça**, de Gonçalves Dias
(Algumas cenas)

• **O Noviço**, de Martins Pena

José – Ildeu Araújo

Ambrósio – Pedro Miranda Ferreira

Florência – Neuza Rocha



As Noivas com Neusa Rocha – T.U.



Cena de As Noivas



Elenco de As Noivas



Cena de Leonor de Mendonça



Cenas de Leonor de Mendonça



Emília – Gabriela Rabello
Juca – Nelson Leão
Carlos – Ezequiel Neves
Rosa – Maria José de Almeida
Padre Mestre de Noviços – Raimundo Farinelli
1º Meirinho – Necésio Rodrigues
2º Meirinho – Edmar Pereira
3º Meirinho – Joni Faria
Jorge – Helly de Oliveira
1º Amigo – Júlio Varella
2º Amigo – Aziz Bajur
Joaquim Aguiar Soares

Teatro Universitário da UFMG

Direção: Haydée Bittencourt

292 Cenários e figurinos: Napoleão Muniz Freire
Teatro do Instituto de Educação, Francisco Nunes
(BH),
Casa de Itália (Juiz de Fora – MG) Escola Parque
(Brasília) –1962/1963. Em Brasília, o espetáculo
foi levado sob o patrocínio do Conselho Nacional
de Cultura.

• ***O Pagador de Promessas***, de Dias Gomes

Zé do Burro – José Antônio de Souza

Rosa – Maria José de Almeida

Marli – Jacqueline de Paula

Bonitão – Pedro Miranda Ferreira

Padre Olavo – Helvécio Ferreira

Sacristão – Necésio Rodrigues



Cena de O Pagador de Promessas, Teatro Universitário de UFMG, 1962

Guarda – Mozart Minucci
Beata – Helena Vidigal
Galego – Raymundo Farinelli
Minha Tia – Neuza Rocha
Repórter – Ezequiel Neves
Fotógrafo – Nelson Leão Júnior
Um Jornaleiro – Nelson Leão Júnior
Dedé Cospe Rima – Altamirando Passos
Secreta – Neville Duarte
Delegado – Edmar Pereira
Mestre Coca – Joaquim Soares
Um Mendigo – José Ulysses de Oliveira
Um Membro do Coro – José Ulysses de Oliveira
Monsenhor – Hugo Bouissou
Manoelzinho Sua Mãe – Jony Faria
Mestre do Coro – Brasil Winston
Outro Membro do Coro – Ildeu Araújo
Uma Menina – Gabriela Rabelo
Um Garoto – Gabriela Rabelo
Um Turista – Júlio Varella

Teatro Universitário da UFMG
Direção: Haydée Bittencourt
Cenário: Ari Caetano
Teatro Francisco Nunes (BH).

1963

• ***Panorama Visto da Ponte (A View From the Bridge)***, de Arthur Miller
Louis – Adilson Lacorte

Mike – Geraldo Souza
Alfieri – René Almeida
Eddie Carbone – Otávio Cardoso
Catarina – Lenice de Almeida
Beatriz – Rosely Mendes
Tony Borelli – Geraldo Magela
Marco – Lázaro Araújo
Rodolfo – Orlando Pacheco
1º Agente – Joaquim Miguel
2º Agente – Edmundo Ottoni
1º Submarino – Getúlio Sardinha
2º Submarino – Libero Ernesto
Família Lipari – Geraldo Ângelo e
Angelita Travessoni

Companhia Rosely Mendes
Direção e cenário: Haydée Bittencourt
Teatro do Instituto de Educação e Francisco Nunes. Belo Horizonte.

295

• ***O Telescópio***, de Jorge Andrade
Francisco – Edmar Pereira
Pedro Miranda Ferreira
Rita – Watfa Tannus
Leila – Maria José de Almeida
Bié – Ildeu de Araújo
Antonio Domingos Franco
Ada – Neuza Rocha
Geni – Gabriela Rabelo
Luís – Aziz Bajur



Cenas de Um Panorama Visto da Ponte – Companhia Teatral Rosely Mendes



CIA. TEATRAL ROSELY MENDES

APRESENTA

UM PANORAMA VISTO DA PONTE



DE 10 A 20 DE JANEIRO

Auditório do Instituto de Educação -:- às 20,45 horas

Ingressos: Livraria Itatiaia -:- Rua da Bahia, 916

Cartaz de Um Panorama Visto da Ponte

Joaquim Soares
Antenor – Helvécio Ferreira
José Antônio de Souza
Alzira – Helena Vidigal
Sebastião – José Ulysses de Oliveira
Ezequiel Neves

Teatro Universitário da UFMG
Direção e cenário: Haydée Bittencourt
Teatro do Instituto de Educação e Francisco Nunes. Belo Horizonte.

1964

• ***A Humanidade Completa a Paixão de Cristo***, de autor anônimo
Espetáculo ao ar livre nas escadarias da Igreja São José e Av. Afonso Pena, para as comemorações da Semana Santa da Prefeitura Municipal de BH. Belo Horizonte.

• ***Vestido de Noiva***, de Nelson Rodrigues
Redator do Diário – Edmar Pereira
Redator do Globo – Basílio Borges Jr.
Repórter do Globo – Hely Batista
Repórter do Diário – José Antônio de Souza
Primeira Mulher – Suely Olympia de Souza
Segunda Mulher – Cecília Bittencourt de Almeida
Terceira Mulher – Eliana de Abreu Argemiro
Alaíde (participação especial) – Lenice de Almeida

Limpador,
Homem,
Homem de Capa,
Pedro e
Namorado – Aziz Bajur
Madame Clessi – Neuza Rocha
Pai – Pedro Miranda Ferreira
Mãe,
Mãe do Namorado e
Mãe de Scarlett – Iris Tecles
Primeiro Médico – Alberto de Oliveira Meneses
Segundo Médico – Raimundo Farinelli
Terceiro Médico – Joaquim Soares
Enfermeiros – Basílio Borges Júnior e
Edvar Rezende de Carvalho
Enfermeiras – Selsa Rosa e Eliana Argemiro Abreu
Primeiro Jornaleiro – Júlio Luiz Quirino
Segundo Jornaleiro – Wagner Affonso Assunção
Terceiro Jornaleiro – Edvar Rezende de Carvalho
Dona Laura – Elizabeth Briscio
Mulher de Véu e Lúcia – Terezinha Laranjo
Homem de Barba – Helvécio Ferreira
Mulher Inatural – Selsa Rosa (G.T Sesi)
Jovem Romântico – Basílio Borges Jr.

Teatro Universitário da UFMG

Direção, cenários e figurinos: Haydée Bittencourt
Teatros Marília e Francisco Nunes. Belo Horizonte.

1964 – 1965

• ***Sonho de Uma Noite de Verão (A Midsummer Night's Dream)***, de William Shakespeare

Teseu – Helly de Oliveira

Hipólita – Cecília Bittencourt

Filóstrato – Eid Ribeiro

Egeu – Edmar Pereira

Hérnia – Joselice Olympia

Demétrio – Joaquim Soares

Lisandro – Aziz Bajur

Helena – Neusa Rocha

Pedro Pinho e Pai de Tisbe – Helvécio Ferreira

Bobina e Píramo – José Antônio de Souza

Chico Flauta e Tisbe – Wagner Assunção

Esgalgado e Muro – Pedro Miranda

Caldeira e Lua/Edivar Rezende

Esmerado e Leão – Júlio Quirino

Puck – Ezequiel Neves

Fada – Suely Olympia

Titânia – Jacqueline de Paula e Terezinha Laranjo

Flor de Ervilha – Eliana Abreu Argemiro

Teia de Aranha – Ulli Patleich

Falena – Patrícia Vivácqua

Semente de Mostarda – Elizabeth Brício

Oberon – Jonas Bloch

Elfos – Roberto George

João Marcos

Teatro Universitário da UFMG

Direção: Haydée Bittencourt

Cenários e Figurinos: Napoleão Muniz Freire
Teatros Francisco Nunes (BH) e Leopoldo Fróes
(SP).

1965

• ***Farsa de Inês Pereira***, de Gil Vicente

Inês Pereira – Joselice Olímpia

Mãe de Inês – Ilma Brandi

Lianor Vaz – Arleide Guerra

Pero Marques – José Ulisses

Latam, judeu casamenteiro – Moacir Santiago

Vidal – João Marcos

Braz da Mata, escudeiro – Eid Ribeiro

Fernando, moço – Júlio Quirino

Luzia – Patrícia Vivacqua

Payo – Alisson Vaz

Hermitam – José Maria Mendes

Teatro Universitário da UFMG

Direção e Cenários: Haydée Bittencourt

Figurinos: Herton Roitman

Teatro Marília, Sesi – Cidade Industrial, Auditório
da Reitoria da UFMG (BH) e Seminário Redentorista
(Congonhas – MG).

1965 – 1967

• ***Auto de Vicente Anes Joeira***, de autor anônimo
do século XVI

Regateyra – Romilda Leão

Filha, Madanela – Suelly Olímpia

Comadre, Inês de Sã – Lourdes Mourão

Vilão, Afonso Gonçalo – Edvar Resende
Vicenteanes Joeira (Ratinho – João Marcos
Clérico, Braz Picanço – Paulo Maia
Escudeiro, Pedro Camões – Thadeu Ventura
Negro, Mestre Tomé – Luiz Gonzaga
Gonçalo (Ratinho) – Wagner Assumpção

Teatro Universitário da UFMG
Direção e cenários: Haydée Bittencourt
Figurinos: Herton Roitman
Teatro Marília (BH), Seminário Redentorista
(Congonhas) e Municipal (Ouro Preto).

1966

• ***As Noivas***, de Paulo Gonçalves
Teatro Universitário da UFMG
Teatro Marília (BH) e Sanatório Júlia Kubitschek
(Barreiro). Belo Horizonte.

• ***Bodas de Sangue***, de García Lorca
Mãe – Romilda Leão
Noivo – João Marcos
Vizinha – Joselice Olímpia
Sogra – Maria de Lourdes Mourão
Mulher – Patrícia Vivacqua
Leonardo – Eid Ribeiro
Menina – Suelly Olímpia
Criada – Elza Lanza
Ajudante – Raquel Maria
Pai da Noiva – José Maria Mendes
Noiva – Joice Azevedo



Cenas de Bodas de Sangue



1ª Rapariga – Genoveva de Oliveira Gil
2ª Rapariga – Solange Deslandes
3ª Rapariga – Irene Corrêa
4ª Rapariga – Maria Olívia
1º Rapaz – Clércio Coelho
2º Rapaz – Edivar Resende
Convidado – Antônio Eustáquio
1º Lenhador – Júlio Quirino
2º Lenhador – José Ulisses
3º Lenhador – Paulo Cassini
Lua – Wagner Affonso
Morte (Como Mendiga) – Luiz Gonzaga

Teatro Universitário da UFMG
Direção e cenários: Haydée Bittencourt
Figurinos: Herton Roitman
Teatro Francisco Nunes (BH).

1967

• ***À Margem da Vida (The Glass Menagerie)***, de Tennessee Williams
Tom Wingfield – Coracy Raposos
Amanda Wingfield – Nilda de Almeida
Laura Wingfield – Wilma Henriques
Jim D. O'Connor – Orlando Pacheco

Teatro Moderno de Arte
Direção: Haydée Bittencourt
Cenário: Pernambuco de Oliveira
Figurinos: Joaquim Costa
Teatro Marília (BH) e Teatro Martins Pena (Brasília).



Figurinos para Bodas de Sangue

1967 – 1968

• *As Três Irmãs (Tri Sestri)*, de Anton Tchekhov
Olga Sergueievna Prozorov (Olia – Irene dos Reis
Irina – Patricia Vivacqua

Macha – Maria Olívia

Barão Nikolai Ilvovich Tusenbach (Tenente) –
João Marcos

Ivan Romanovich Chebutikin (Médico do Exército) – Luiz Gonzaga

Vassili Vassilievich Solene (Capitão) – Herton
Roitman

Anfioxá (velha ama) – Elza Lanza

Ferapont (servente do Rural Board) – Julio Quirino

308 Tenente-coronel Alexandre Ignatievich Vershinin
– Antonio Eustáquio

Fedor Ilich Kuligin – José Maria Mendes

Andrei Sergheievich Prozorov – Edivar Resende
Natália Ivanovna (Noiva de Andrei e depois sua
esposa)

Natasha) – Romilda Leão

Alexei Petrovich Fedotik (Primeiro-tenente) –
Moacir Salviano

Vladimir Karlovich Rode – Paulo Cassini
Arrumadeira – Solange Deslandes

Direção e cenários: Haydée Bittencourt

Figurinos: Herton Roitman

Teatro Universitário da UFMG

Teatro Marília (BH) e Teatro João Caetano (RJ).



Cena de Três Irmãs



Cena de Três Irmãs

1967

• ***Seis Personagens à Procura de um Autor (Sei Personagi in cerca d'Autore)***, de Pirandello
Sociedade Amigos da Cultura
Teatro Marília (BH).

1968

• ***Véspera de Reis***, de Arthur Azevedo
José – Wagner Affonso
Alberto – Antônio Eustáquio
Emília – Maria Olívia
Reis – Moacyr Salviano
Bermudes – Paulo Cassini
Francisca – Elza Lanza
Vizinha – Áurea Cintra
Mestra – Irene Corrêa
Pastorinhas – Dinorah Carmo,
Elida Maria, Eni Mendes, Helena Antípova,
Lucy Cunha, Majô Martins, Maria José Resende,
Maria de Lourdes Oliveira, Marilene Nezário,
Lizabeth
Emmermacher
Pastores – Carlos Ronei,
Pedro Sebastião, José Elias (Clarineta), João
Carlos
Gabrich (participação especial)
Vaqueiro – Virgílio Pena
Boi – Joel Paiva
Médico – Newton Zimmerer
Padre – Washington Lasmar



Cenas de Véspera de Reis na Bahia



Feiticeira – Tito Guimarães – Luiz Carlos Eiras
Velha – Joel Paiva
Filha – João Bosco Alves
Bicho Turuna – Walden Carvalho
Adomadô – Humberto Marques

Direção, cenário e figurinos: Haydée Bittencourt
Teatro Universitário da UFMG
Teatros Municipal (Ouro Preto), Francisco Nunes,
Automóvel Clube (BH) e Colégio Municipal (Rio
Piracicaba).

1969

• **Tartufo**, de Molière

Dorina – Maria José Resende
Flipota – Marilene Nasário
Lourenço – Carlos Ronei
Sra. Pernelle – Aurea Cintra
Elmira – Irene Corrêa
Dami – Elias Martins
Mariane – Elena Antípova
Cleanto – Washington Lasmar
Orgon – Newton Zimmerer
Valério – Arimatéa Cunha
Tartufo – João Bosco Alves
Senhor Leal – Orlando Soares
Oficial – Ademar Rodrigues

Direção, cenário e figurinos: Haydée Bittencourt
Teatro Universitário da UFMG
Teatro Municipal de Ouro Preto, Auditório da

Reitoria da UFMG, Salão da Fundação Mendes Pimentel, Teatro Imprensa Oficial (BH e Teatro Anchieta (SP).

1970 – 1971

• ***Jacques, ou a Submissão***, de Ionesco

Jacques – Washington Lasmar

Mãe Jacques – Lourdes Xavier

Pai Jacques (participação especial) – Edel Mascarenhas

Jacqueline Jacques – Dinorah Carmo

Avó Jacques – Marilene Nasário

Avô Jacques – Elias Martins

Roberta I (participação especial) – Áurea Cintra

Roberta II – Áurea Cintra

Sogra (participação especial) – Maria José Resende

Sogro – Carlos Roney

Teatro Universitário da UFMG

Direção e figurinos: Haydée Bittencourt

Cenários e adereços: George Helt

Teatro Municipal (Ouro Preto), Imprensa Oficial (BH), Aldeia de Arcozelo da Fundação João Píneiro (RJ).

1970

• ***O Futuro Está nos Ovos (L' Avenir est dans les Oeufs)***, de Ionesco

Teatro Universitário da UFMG

Teatro Imprensa Oficial (BH).



Cena de Jacques, ou A Submissão

1971

• ***O Patinho Torto***, de Coelho Netto
Bibi Lameira – Alberto Machado
Custódia Arrobas – Ducarmo Perdigão
Clemente Lameira – Ademar Rodrigues
Donaria – (atriz convidada).. Marilene Nasário
Eufêmia – Loureiro Júnior
Iracema – atriz convidada)..Dinorah Carmo
Dr. Patureba – (ator convidado)..Zemaria Mendes
D. Augusta – (atriz convidada)..Lygia Lira
São Batista – (ator convidado)..Washington
Lasmar

Direção, cenários e figurinos: Haydée Bittencourt
Teatro Universitário da UFMG
Teatro Municipal (Ouro Preto), Colônia de Férias
Sylla Velloso (Venda Nova), Imprensa Oficial e
ICBEU (BH).

1972

• ***El Rei Seleuco***, de Camões,
Laçarote (Moço) – Carlos Soares (TU)
Estácio da Fonsema (Mordomo) – Cláudio Salomé
(Convidado)
Martim Chinchorro – Moacyr Silviano (participação especial)
Representador (Prólogo) – Wagner Afonso Assunção
Rainha Estratônica – Maria Olívia (participação especial)

TEATRO IMPRENSA OFICIAL

O PATINHO TORTO

CIMA COMÉDIA IMPRÓPRIA... PARA MENORES DE 14 ANOS!

DE COELHO NETTO

DIREÇÃO: HAYDÉE BITTENCOURT

T.U. DA U.F.M.G. - 18 A 29 DE AGOSTO



Cartaz de O Patinho Torto



Cena de O Patinho Torto



Cena de O Patinho Torto



Com a maquete do cenário de O Patinho Torto

Rei Seleuco – Sérgio Amaral (TU)
Príncipe Antíoco – Loureiro Júnior (convidado)
Leocádio (Pajem) – Athos Thadeu (convidado)
Camareira – Eliane Maris (TU)
Porteiro – José Francisco Gabrich (participação especial)
Alexandre (Músico) – Guilherme de Resende (convidado)
Frolalta (Aia da Rainha) – Judith de Alencar (TU)
Alcione Bonhomme
Maria Leilla
Físico (Médico espanhol) – Wagner Afonso Assunção
Sancho (Moço) – Fabiano Vianna

322 Teatro Universitário da UFMG
Direção, figurinos e cenário: Haydée Bittencourt
Teatros Municipal (Ouro Preto) e Imprensa Oficial (BH).
VII Festival de Inverno.

1973 – 1974

• ***O Contratador de Diamantes***, de Afonso Arinos,
Dona Branca de Almeida Lara – Maria Olívia (formada pelo TU/1968)
Ouvidor, José Pinto de Moraes Bacellar – Joaquim Costa (ator convidado)
Sebastião Caldeira Brandt – Airton Araújo
Belchior Isidoro Barreto – João Bosco Alves



Cena de O Contratador de Diamantes



Cena de O Contratador de Diamantes

Conrado Caldeira Brandt – Ruy Magalhães
Mestre de Dança e Política, Diego Suarez – Ronaldo Boschi (ator convidado)
Dona Pulquéria Dias – Nélia Vinhas
Cotinha Caldeira – Lúcia Alexandre
Mestre Vicente, professor de Latim – Geraldo Blanco
Capitão dos Dragões Reais, Simão da Cunha – Geraldo Fischer
Escrivão Sebastião Sampaio – Miguel Ângelo Cardoso
Luiz Camacho – Belizário Barros
O Intendente, Pancho de Andrade Castro e Lanções – Helvécio Ferreira (formado pelo TU/1964)
O Contratador, Felisberto Caldeira Brandt – Celso Perrone
Josefina – Nelcy Fialho
Lacaio – Marcos Queiroz
1º Soldado dos Dragões – Rubens Furtado
D. Verônica – Conceição Rodrigues
Capitão de Mato – Alvimar Pio
Garimpeiro – Júlio Quirino (formado pelo TU/1967)
Administrador – Lucas Diniz
Rainha do Congado – Cléa Prado
1ª Beata – Maria Socorro Barreira
2ª Beata – Argentina Gomes
Um retardário – Érico Santiago
Irmã do retardário – Lúcia Capanema

Padre Cambria – Eduardo Senna
2º Soldado dos Dragões – Alex Rocha
Pajem – Orlando Soares
Pregoeiro – Atajaí Fassi
Rancheiro – Júlio Quirino
Bento – Maria Socorro Barreira
Negros do Congado – Participação especial do Grupo Folclórico do Negro, Odum Orixás, dirigido por Celsa Rosa – direção nesta peça, Profº Paulo César Valle: Raymundo Silva, Jandira da Luz, Nefertete Leôncio, Rui Lemos, Carlos Alberto, Francisco de Assis, Milton Fialho, Jorge Gomes, Jairo Antônio.

326 Teatro Universitário da UFMG
Direção e figurinos: Haydée Bittencourt
Teatro Francisco Nunes (BH). A temporada de 1974 teve o patrocínio do Plano de Ação Cultural – DAC – MEC.

1974

• *As Feiticeiras de Salém (The Crucible)*, de Arthur Miller
Reverendo Parris – Airton Araújo
Betty Parris – Júlia Gomes
Tituba – Klea Prado
Abigail Williams – Miriam Chrystus (atriz convidada)
Susana Walcott – Lúcia Capanema
Ann Putnam – Lúcia Alexandre



Cena de As Feiticeiras de Salém

Thomas Putnam – Eduardo de Senna
Mercy Lewis – Maria Inês de Oliveira
Mary Warren – Inês Santos
John Proctor – Ruy Nogueira (ator convidado)
Rebecca Nurse – Tina Argen
Giles Corey – Vicente Amaral
Reverendo John Hale – Lúcia Freitas
Elizabeth Proctor – Neuza Rocha (formada pelo
TU 1964)
Martha Corey – Nelcy Fialho
Francis Nurse – Érico Santiago
Ezequiel Cheever – Inácio Muzzi
Delegado Herrick – Herodes Pio
Vice-Governador Danforth – Celso Perrone
Juiz Hathorde – Wenceslau Caminha
Sarah Good – Nelcy Fialho
Hopkins – Antônio Raimundo
Teatro Universitário da UFMG
Direção e figurinos: Haydée Bittencourt
Cenários: Raul Belém
Teatros Marília (BH) e Municipal (Ouro Preto).

1975

• *Sonho de uma Noite de Verão*, de Shakespeare,
Teatro Municipal (Ouro Preto). IX Festival de
Inverno 1975.

1975 – 1976

• *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade
Joaquim – Vicente Amaral

Dolor – Regina Andrade
Manuel – Lúcio Freitas
Ana – Melina Joyce
Geraldo – Marcos Araújo
Onofre (formado pelo TU em 1975) – Geraldo Fischer
Artuliana – Júlia Gomes
Durvalina (formada pelo TU em 1975) – Tina Argen
Conceição – Klea Prado
Germana – Conceição Rodrigues
Pedro (formado pelo TU em 1975) – Orlando Soares
Adyr d'Assumpção
Daluz – Rosa Lyna
1ª Mulher – Augusta Marins
2ª Mulher – Rosa Lyna
Jovina – Erika Brandi
Eva – Cristina Brandi
1º Homem – Atenágonas Gandra
2º Homem – Juarez de Oliveira
3º Homem – Aderi Costa
4º Homem – Wenceslau Caminha
5º Homem – Luiz Carlos Freitas
6º Homem – Adyr D'Ávila
7º Homem – Adyr D'Ávila
8º Homem – Bené Rocha
9ª Homem – Leonardo Fiorentino
Soldados – Luiz Carlos Freitas



Cenas de Vereda da Salvação





Cena de Vereda da Salvação

Geraldo Fischer
Orlando Soares
Bené Rocha

Teatro Universitário da UFMG
Direção e figurinos: Haydée Bittencourt
Cenário: Raul Belém
Teatros Marília (BH) e Francisco Nunes (BH).
1975 – 1976. Estas duas temporadas tiveram o patrocínio do Serviço Nacional de Teatro – DAC-PAC-MEC.

1976 – 1977

• ***Sonho de uma Noite de Verão***, de Shakespeare
Teatro Universitário da UFMG
Direção: Haydée
Cenários: Pernambuco de Oliveira
Teatro Marília (BH). 1976. Esta temporada e a próxima de 1977 têm o patrocínio do Serviço Nacional de Teatro – DAC-Funarte-MEC.

333

1977

• ***Os Irmãos Dagobé***, de João Guimarães Rosa
Direção: Haydée Bittencourt
Teatro Universitário da UFMG

1978

• ***A Escada***, de Jorge Andrade
Zilda – Lilia Pinheiro
Antenor – Gilson Borba

Amélia – Zínia Queiroz
Omar – Pastor Gonçalves
Juca – Airam
Noêmia – Sônia Lobato
Ricardo – Gardeno Matoso
Maria Clara – Cacilda Lambertucci
Lourdes – Alcina Rocha
Izabel – Mara Portinari
Vicente – Luís Barreto
Sérgio – Zacharias Goulart
Helena – Sônia Ramires
Francisco – Edilson Botelho
Industrial – Jeovah Ramos
Vendeiro – Roberto O'Hara
Marlene – Ângela Andrade
Oficial – José Braga
Soraia – Susy

334

Teatro Universitário da UFMG
Direção: Haydée Bittencourt
Cenário: Raul Belém

1979

• ***Ifigênia de Ouro Preto***, de Stella Leonardos
Teatro Universitário da UFMG

1980

• ***A Invasão***, de Dias Gomes
Teatro Universitário da UFMG
Direção: Haydée Bittencourt
Teatro Universitário da UFMG



Cena de Ifigênia de Ouro Preto



Cena de Ifigênia de Ouro Preto



Cena de A Invasão



Cena de A Invasão

1981

• ***As Casadas Solteiras***, de Martins Penna

Teatro Universitário da UFMG

Direção: Haydée Bittencourt

• ***A Vida é Sonho***, (Cinco autores japoneses)

Rio Sumida (Nô),

de Juro Motamasa

Barqueiro – Rogério Lin ou Reynaldo Menezes

Viajante – Tônio Santos

Mãe – Regina Maia ou Selma Henriques

Fantasma de uma criança – Rosana Caetano

Coro – Marly Sette

• ***A Vida é Sonho (Nô)***, de Zeami Motokiyo

Estalajadeira – Edina Lobão (formada pelo TU em 1980)

Rosei – Antônio Edson (formado pelo TU em 1980)

Mensageiro – Selma Henriques ou Regina Maia

Cortezão – Rogério Lin ou Reynaldo Menezes

Coro – Margareth Maciel (formada pelo TU em 1980)

• ***A Dama Mascarada (Kyogen)***, de autor desconhecido

Senhor – Hastor Gonçalves

Taro, Criado – Aldo Gardini

Amante – Edna Lobão



Cenas de Casadas, Solteiras



• ***O Jogo do Bastão (Kyogen)***, de autor desconhecido

Patrão – Tônio Santos

Taro, Criado – Aldo Gardini (Formado pelo TU em 1980)

Jiro, Criado – Antônio Edson (Formado pelo TU em 1980)

• ***Aoi No Uye (Nô)***, de autor desconhecido

Aoi – Marly Sette

Cortesão – Rogério Lin

Feiticeira – Hastor Gonçalves

Princesa Rokujo – Gladys del Rio ou Nelma França

Mensageiro – Reynaldo Menezes

342 Santo de Yokawa – Tônio Santos

Coro – Rosana Caetano

Teatro Universitário da UFMG

Direção: Haydée Bittencourt

Figurinos: Nelma França

1982

• ***Vereda da Salvação***,

de Jorge Andrade

Teatro Universitário da UFMG

Direção: Haydée Bittencourt

1983

• ***Marat-Sade***, de Peter Weiss

Coulmier – Paulo Borba

Madame Coulmier – Maria Oneida
Anunciador – Ronan Duvalle
Cucurucu – Ismael Silva
Polpoch – Geraldo Luciano
Kokol – Sebastião Crispim
Rossignol – Aruana Zambi
Endemoninhada – Mirtes Maria
e Aila Vanessa
Pacientes – Irani Rodrigues
Luciana Martinez
Márcia Elza
Freiras – Vanessa Brito
Hamilton de Oliveira
Enfermeiros – Amilcar Tostes
Paulo Aluísio
Roux – Aulo Abreu
Charlotte Corday – Zula Assis
Duperret – Carlos Magno
Marat – Márcio Tulio
Simonne – Diva Vieira
Sade – Martinho Fortunato
Representante da Igreja – Ruy Maia
Mestre Escola – Sidnei Pedroso Fó
Mãe – Ivete Rodrigues
Pai – Adair Arcádio
Representante do Militarismo – Ronaldo Drummond
Nova Rica – Danuza Lima
Voltaire – Tonio Santos

Lavoisier – Amilcar Almeida

Músicos – Amaury Costa

Ricardo Ortiz

Maurício Garcia

Teatro Universitário da UFMG

Direção e figurinos: Haydée Bittencourt

Cenário: Décio Noviello

1984

• *O Café*, de Mário de Andrade

Teatro Universitário da UFMG

Direção: Haydée Bittencourt

1985

• *Rasto Atrás*, de Jorge Andrade

Teatro Universitário da UFMG

Direção: Haydée Bittencourt

344

Leituras Dramáticas

1956 a 1958

Play Reading Group (Grupo de Leitura de peças Teatrais em Inglês), para a Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa de São Paulo, realizadas em sua sede. Direção: Haydée Bittencourt.

1996

Véspera de Reis, de Arthur Azevedo, para o TU da UFMG. Direção: Haydée Bittencourt.



Cena de O Café, Teatro Universitário de UFMG



Cena de O Café, Teatro Universitário de UFMG

1967

A Moratória, de Jorge Andrade, para o TU da UFMG. Direção: Haydée Bittencourt.

1967

Café, de Mário de Andrade, adaptação: Haydée Bittencourt. TU.

1968

Farsa de Inês Pereira, de Gil Vicente, realizada no Colégio de Aplicação da UFMG.

1971, 1972, 1973, 1975

Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, adaptação: Renata Pallottini. Leitura realizada no TU da UFMG, Faculdade de Letras da UFMG, Academia Municipalista de Letras, Colégio Técnico da UFMG, Faculdade das Ciências Econômicas da UFMG, Jornada da Serra da UFMG (Pedro Leopoldo), VII e IX Festivais de Inverno (Ouro Preto).

347

1972

Camões: O Homem e a Obra, adaptação: Haydée Bittencourt. Leitura dramática das cartas e poemas do autor. Leitura realizada na Faculdade de Letras da UFMG para a Semana de Estudos Camonianos do VII Festival de Inverno.

1988

As Preciosas Ridículas, de Molière. Casa de Cultura Mazaroppi



Leitura dramática de Grande Sertão: Veredas, 1971





Leitura dramática de Grande Sertão: Veredas, 1971

1988

O Dia em que o Violino Chorou, de Reinaldo A. de Barros.

1988

Rei do Congo – Rogério Alvarenga. Casa de Cultura Mazaroppi.

1989

Rasga Coração , de Oduvaldo Vianna Filho. Casa de Cultura Mazaroppi.

Convites Oficiais

Visita a convite do conselho americano e britânico para conhecer os mais importantes centros de ensino e aperfeiçoamento de profissionais de teatro:

351

Estados Unidos

1965-1966

State Department. Intenatioanal Exchange Program.

– Catholic University e Howard University. Washington DC.

– Carnegie Institute of Technology e Pittsburgh University. Pittsburgh.

– Northwestern University. Evanston.

– Institute of Art. Goodman Theatre Scholl. Chicago.

- Tyronne Guthrie Theatre. Minneapolis.
- University of Washington. Theatre Department . Seattle.
- Anne Halprin’s Experimental Dance Studio. San Francisco.
- Berkeley University e Educational Radio KPFA. Berkeley.
- Stanford University. Palo Alto.
- Los Angeles University. Los Angeles.
- Pasadena Theatre School. Pasadena.
- Trinity University. San Antonio.
- Dallas Theatre Center. Dallas.
- Houston University. Houston.
- Tulane University. New Orleans.
- Yale University. New Haven.

352

Nova York

American National Theatre and Academy (ANTA). New York University.

Studios:

Actor’s, Stella Adler, Theodor Meisner’s, Tamara Daykharnova, Uta-Hagen and Herbert Berghof.

Polakov (arquitetura teatral e cenografia)

The Jacob Moreno Institute of Psicodrama.

The Lincoln Center (teatro, museu, biblioteca).

Inglaterra

British Council. International Visitors Program

Londres

London Academy of Music and Dramatic Art (Lamda).

Central School of Speech and Drama.

The Guildhall School of Music and Drama.

Arts Educational School.

Drame Centre.

Royal Academy of Dramatic Art (RADA).

The National Theatre (arquitetura e funcionamento administrativo e artístico).

Theatre Exhibition (maquetes de cenários e trajes de encenações britânicas recentes). Riverside Studio.

Bristol University. Drama Department (escola, teatro e biblioteca). Bristol.

East 15 Acting School. Essex.

Rose Bruford College of Speech and Drama. Kent.

Victoria and Albert Museum. Ala de Exposição de Trajes (organização e conservação). Janeiro de 1979.

353

França

Ministère des Affaires Étrangères.

Conservatoire National d'Art Dramatique e Musée Du Costume. Paris.

Antoine Vitez Atelier Théâtral. Ivry.

Teatro do Museu de Versailles (etapas e processos de restauração). Versailles.

Centre d'Est – École Supérieure d'Art Dramatique. Strasbourg. Fevereiro 1979.



Haydée Bittencourt

Apêndice

Instantâneos de George Bernard Shaw

(Artigo escrito para a revista Prisma nº 3 – Agosto 1958)

Na madrugada do dia de finados de 1950, falecia calmamente em sua residência em Hertfordshire, Inglaterra, George Bernard Shaw, o veterano dramaturgo e literato.

Que personagem estranha e invulnerável era essa que durante quase 70 anos influenciou de tal maneira no espírito dos intelectuais do mundo inteiro? Ninguém melhor do que ele para explicar-se a si próprio. No prefácio de *Man and Superman* encontramos uma das suas inúmeras explicações pessoais: *Deveis aceitar-me como eu sou, razoável, paciente, consistente, laborioso, com o temperamento de um professor e a mentalidade de um conselheiro* e acrescenta: *Sem dúvida este meu talento literário que tanto diverte o público britânico desvia a sua atenção do meu verdadeiro caráter, mas o caráter aí está, tão sólido como uma rocha.* E ainda: *Tenho uma consciência e a consciência é sempre explicativa. Minha consciência é um púlpito e eu insisto em fazer com que as pessoas pensem, a fim de que tenham consciência de seus erros.*

Para a Inglaterra vitoriana, Shaw era um fenômeno único, escandaloso. Tendo assimilado as doutrinas de Karl Marx e Henri George, antecipado Ibsen e Nietzsche e apreciado Oscar Wilde, ele se colocava na vanguarda de uma revolução social.

Creio descender de Macduff, disse uma vez Shaw a um de seus biógrafos, e *embora não esteja ligado a sentimentos feudais agrada-me saber que um de meus antepassados tenha sido o personagem de uma peça de Shakespeare*. Seu pai, George Carr Shaw, inteligente e boêmio, descendia de uma família que havia pisado pela primeira vez a Irlanda lá pelos fins do século XVII. Era uma família que se considerava ilustre, pois contava muitas figuras nobres entre seus antepassados. Sua mãe, Lucinda Elizabeth Curly, quase vinte anos mais nova que seu marido, era uma mulher de espírito raro para a época. Extraordinariamente independente e autossuficiente, possuía uma imaginação fértil e uma estranha espiritualidade, qualidades essas que legou ao filho, George Bernard, que nascera a 26 de Julho de 1856 em Upper Synge Street, nº 3, sua residência em Dublin.

O crescimento de Shaw no lar deu-se num ambiente livre de qualquer disciplina. Shaw tinha duas irmãs mais velhas, Agnes e Lucy, com as quais pouco conviveu. Viviam todos numa casa

onde se descidia o ódio, o amor, o medo e o respeito, onde imperava a personalidade. Aliás, os Shaws eram de poucas demonstrações afetivas, vivendo num ambiente perfeito de anárquica independência.

A infância de Shaw fora do lar se dividiu entre a escola e a igreja que frequentava contra a vontade dos pais. No entanto, nem a indiferença religiosa de seu pai, nem a determinação de sua mãe de poupar aos filhos os piedosos rigores de sua própria educação religiosa impediram que Shaw se tornasse mais tarde um puritano independente.

Sua educação escolar foi igualmente desorientada. Aprendeu as primeiras letras com uma governante mais desordenada do que qualquer membro dos Shaw. E confessa ele: *Ela me deixava intrigado com os esforços que fazia para me ensinar a ler, pois eu não encontrava a menor dificuldade na tarefa, o que o levava a acreditar ser letrado de nascença e negar ser um produto da educação. Aqui temos um exemplo: Não me lembro de que algum dia me tenham ensinado a ler e a escrever. Conheço tão bem o vocabulário da língua inglesa, desde Shakespeare à última edição da Enciclopédia Britânica, que só muito raramente preciso consultar o dicionário e mesmo assim apenas quando necessito de sinônimo.*

Muito pequeno ainda, já desprezava os livros infantis. Devorou as obras completas de Shakespeare e de Alexandre Dumas, e foi nelas que aprendeu a história da Inglaterra e da França. *Aos 10 anos, declara ele, já estava saturado da Bíblia e de Shakespeare.*

358

A profundidade e a variedade da sua leitura estimularam a sua imaginação. Criou então um mundo seu, povoado de acontecimentos fantásticos e burlescos, onde ele próprio representava todos os incidentes, duelando, comandando batalhas, amando rainhas. Sempre vitorioso, irresistível, era o Super-homem. Entretanto, na vida real, era extremamente sensível, desconfiado e tímido, facilmente levado às lágrimas. O contraste entre sua existência imaginária e a real era doloroso, criando-lhe conflitos constantes. Tais mortificações eram profundamente deprimentes e a vítima ainda se lembrava delas aos 40 anos, falando pela boca de um de seus personagens; John Tanner em *Man and Superman: As humilhações de uma criança sensível podem ser muito divertidas para os adultos, mas para a própria criança são tão pungentes, tão vergonhosas que ela se sente incapaz de confessá-las.* Aos 10 anos entrou para a Wesleyan Connexional Scholl em Dublin, colégio que frequentou durante algum tempo. Como estudante, Shaw foi sempre uma

verdadeira *negação* em todas as matérias. Em literatura e composição colocava-se, entretanto, num plano de superioridade. A explicação desse desinteresse por outras matérias veio mais tarde: *Não posso aprender nada que não me interesse. Não tenho espírito de competição nem desejo prêmios e distinções, conseqüentemente, não tenho interesse pelos exames. Se eu ganhasse, o desapontamento dos meus colegas me entristeceria em lugar de me deixar contente; se perdesse, meu amor próprio sofreria. Além disso, tenho em grande conta o sentido de minha própria importância para sentir que poderá ser influenciada por um título, uma medalha ou outra qualquer coisa.* Shaw frequentou ainda mais três escolas e acabou concluindo que elas existiam para o benefício de todos, menos das próprias crianças. E um dia, muito mais tarde, quando lhe perguntaram o que pensava de sua infância, respondeu: *Foi um inferno.*

359

As atividades musicais de sua família influíram enormemente na educação de Shaw. A associação artística de sua mãe com George Vanderleur Lee, o famoso regente, teve um efeito marcante na sua vida. Óperas e concertos eram constantemente ensaiados em sua casa. Antes dos 15 anos já sabia de cor muitas das obras dos grandes mestres da música e dentre todos eles

preferia Mozart, cuja ópera *Don Giovanni* lhe havia ensinado a escrever coisas sérias de maneira agradável. Essa obra foi a grande inspiradora da cena *Don Juan* de *Man and Superman*.

360 É natural que Shaw, vivendo num tal ambiente, tivesse sido levado à ópera numa idade em que a maioria dos meninos só conhecia as pantomimas de Natal. Apaixonou-se pelas óperas. Nem mesmo os piratas e salteadores o fascinavam tanto quanto os tenores e os sopranos. E penetrou num mundo diferente e inexplorado, um novo mundo de sonho e aventura: o teatro. *As lutas de Richard III, Macbeth e Hamlet atraíam um espectador juvenil como eu*, diz ele. E se naquela época alguém tivesse profetizado que Shaw seria um grande dramaturgo, ele não teria acreditado. Nunca lhe tinha ocorrido que o dom de dramatizar fatos da vida era algo de extraordinário. Escrever e contar histórias era tão natural para ele quanto respirar.

Como acontece com quase todos os meninos, a sua ambição vocacional não parou em seus desejos de ser pirata, salteador, vilão, cantor, e chegou um dia em que queria ser nada mais nada menos que um segundo Michelangelo. Daí por diante passou a frequentar a Galeria Nacional da Irlanda. *Foi aí*, diz ele, *que aprendi a reconhecer as obras dos grandes mestres*. Es-

tudou desenho e pintura e acabou concluindo que como nunca poderia chegar a ser um gênio como Michelangelo ou Rembrandt, tinha que desistir. A família empobrecia dia a dia, enquanto o velho Shaw se empenhava numa luta sem tréguas para se defender da ruína. Decidiu-se que George Bernard, o varão da família, que contava nessa época 13 anos, deveria começar a trabalhar para ajudar nas despesas. Entretanto, só dois anos mais tarde conseguiu arranjar lugar numa firma de corretores de imóveis, tornando-se mais um dos muitos escravos *do pecado contra a natureza*, pois assim se referia ele ao trabalho, que o limitava e aborrecia.

Sua mãe deixara o lar com suas duas irmãs, para trabalhar em Londres. Shaw ficou com o pai em Dublin vivendo modestamente e com sacrifício. Era muito pouco o que Dublin podia lhe oferecer: *Detesto a pobreza e a obscuridade, assim como o ostracismo e o desprezo que a elas estão sujeitos*, confessa ele. Um dia decidiu-se: partiu abruptamente num barco que rumava para a Inglaterra, sem despedidas, sem remorsos de abandonar o pai.

E numa manhã de primavera Shaw desceu de um trem na estação de Euston. Londres se lhe apresentava sob o seu melhor aspecto e Shaw não podia deixar de se sentir impressionado pela

cidade que se propunha conquistar. Entretanto, não tinha a menor noção de como começar essa campanha de conquista. Não tinha um programa, um plano, nada definido. Sem fé, nem esperança, começou a escrever. Cinco romances completos, que representam o imenso esforço do seu aprendizado e um grande desapontamento: a recusa dos editores. *Immaturity*, seu primeiro romance, retrata um jovem, Smith, naturalmente criado à sua própria imagem. Esse fracasso literário não foi causado pela falta de talento do escritor, mas, sim, como conclui Shaw mais tarde, devido ao *antagonismo levantado pela sua hostilidade ao pensamento e à sociedade vitoriana*. Este incidente não desanimou o jovem Shaw. Teimoso como qualquer outro irlandês, continuou determinado a preencher diariamente as suas cinco folhas de papel em branco.

Em Londres, Shaw passou a viver com sua mãe e irmãs, que lutavam com grandes dificuldades financeiras. A partida de Lucinda Shaw para Londres tendo em vista o aproveitamento dos seus dons artísticos tinha sido uma miragem, e ela ganhava modestamente a vida dando lições de canto, o que lhe permitia sustentar o filho com sacrifício próprio. John Tanner em *Man and Superman* volta a falar por Shaw: *O verdadeiro artista deixará antes sua mulher morrer de fome,*

seus filhos descalços, sua mãe lutar pela vida aos 70 anos a trabalhar por alguma coisa que não seja a sua arte. Foi isso que Shaw fez. Eu era um rapaz saudável de corpo e espírito, diz ele, e a minha família, que passava por momentos de aflição financeira, necessitava do meu auxílio com urgência. Que eu tenha escolhido ser um peso para elas, era, de acordo com todas as convenções sociais e familiares, monstruoso. Pois bem, sem me envergonhar, preferi a monstruosidade. Não lutei pela vida, deixei que minha mãe o fizesse. Continuei a escrever as minhas cinco páginas diárias com persistência, e fiz de mim um homem, não um escravo.

De 1876 a 1885, Shaw não saiu de Londres, e como passava por dias difíceis, suas principais distrações eram as visitas à Galeria Nacional de Pintura e ao palácio de Hampton Court. Fez da sala de leitura do Museu Britânico o seu estúdio.

A biblioteca fornecia-lhe não somente tudo o que ele podia desejar como leitura, além de um amplo material humano de frequentadores que ele mais tarde explorou em suas obras. Talvez não haja lugar no mundo que consiga reunir a maior coleção de tipos curiosos do que esta sala. Foi aí que conheceu William Archer, que seria mais tarde o famoso crítico de teatro e tradutor autorizado das peças de Ibsen. Aí foi apresenta-

do a Eleanor Marx, filha mais nova de Karl Marx, e que seria mais tarde uma das inspiradoras da sua *Dark Lady of the Sonnets*. Insinuante e muito inteligente Eleanor despertou em Shaw, que contava então 20 anos, um sentimento bastante profundo que não foi correspondido. Algum tempo depois de conhecê-lo, Eleanor unia-se a um companheiro do partido. Talvez tenha sido esse primeiro desencanto amoroso o motivo da indiferença que Shaw votava às mulheres. Foi com Eleanor que pela primeira e única vez tomou parte num espetáculo como ator. Isso se deu por ocasião da estreia de *Casa de Bonecas* de Ibsen na Inglaterra. A peça foi encenada particularmente no primeiro andar de uma residência no bairro de Bloomburry (Londres), contando com vários atores, entre os quais figuravam alguns amadores, Eleanor interpretando Nora e Shaw, Krogstadt.

Até essa época Shaw só se apaixonara espiritualmente pelas mulheres. A música, a literatura, a pintura e o teatro enchiam sua vida. Tornara-se tão sofisticado que julgava nada haver de mais prosaico do que uma mulher real. Talvez encontremos neste trecho de uma de suas peças algo que nos possa esclarecer. Diz um personagem (certamente Shaw): *Você se lembra de uma moça de olhos escuros que se chamava Rachel*

Rosetree? Foi minha namorada. Encontramo-nos uma noite no jardim e passeamos abraçados de maneira bastante desajeitada. Beijamo-nos à despedida. Estávamos conscientemente românticos. Se esse namoro tivesse continuado eu teria me cansado dela.

O fato de que as mulheres não tenham tido uma importância vital na sua vida é contrabalançado por ele ter feito delas o motivo principal da sua arte, o que explicava claramente o poder de imaginação de Shaw. Era o aspecto pitoresco do amor que o atraía. *O amor epistolar é o amor ideal*, diz ele. A sua correspondência com Ellen Terry, a grande atriz inglesa, foi um dos seus maiores casos amorosos desse tipo, pois só encontrou Ellen em pessoa depois de uma fiel troca de cartas por longos anos. Não quis complicar um caso de amor tão original, e dá suas razões: *Ellen cansou-se de cinco maridos, nunca se cansou de mim*. E foi verdade.

A atriz Stella Patrick-Campbell foi outra das suas grandes paixões... reais, mas rápidas. Dedicou a ela 35 horas do seu precioso tempo e várias heroínas de suas peças, entre as quais Eliza Doolittle de *Pygmalion*. Casou-se misticamente com a filha do escritor William Morris, a suave May, que ao cabo de algum tempo quebrou o seu compromisso com ele, casando-se com um

dos melhores amigos de Shaw, Henry Sparling. Outra das suas vítimas mais notáveis durante a sua fase política foi Annie Besant, a mais inteligente oradora da sua geração. Como os outros casos, este também não durou muito. Queixava-se Shaw de que as mulheres, quando se apaixonavam por ele, faziam cenas e o atormentavam com seus ciúmes. Isso o aborrecia profundamente. Suas conquistas foram numerosas e não raras vezes ele produzia um efeito devastador sobre as mulheres fascinadas pela sua personalidade. Mrs. Sidney Webb, esposa de um grande amigo seu, falando a seu respeito disse acertadamente: *Não se pode amar um fogo-fátuo em questões de amor, não é um homem real.* Mrs. Webb considerava-se uma das poucas mulheres que haviam resistido aos seus encantos. Era a esposa de um de seus maiores amigos.

É estranho que Shaw pudesse algum dia chegar a pensar em se prender a alguém. Mas esse dia chegou, e em 1986, num fim de semana, em casa dos Webb, encontrou pela primeira vez Miss Charlotte Payne-Townsend por quem começou a sentir afeição. Charlotte era realmente uma mulher interessante. Muito inteligente, rica, de sangue irlandês, nascera também com uma consciência socialista. Valorizava enormemente a sua situação independente, não se tinha ainda

apaixonado por Shaw, e não tinha intenção de se casar, o que já era bem uma razão para que ele quisesse prendê-la. Terminava nessa época a sua peça *You Never Can Tell*.

A compreensão entre Shaw e Charlotte crescia cada vez mais; nessa época foram publicadas as suas *Plays Pleasant* e *Plays Unpleasant*. Um ano depois, Charlotte começava a trabalhar como sua secretária, e quando Shaw teve de ficar acamado devido a um abscesso num pé, serviu-lhe também de enfermeira. Charlotte passava a maior parte do tempo ajudando-o nos seus artigos e cuidando dele. Ia, pouco a pouco, se tornando indispensável e a única solução era mesmo casamento.

367

A sua lua de mel foi catastrófica, como ele próprio o descreve numa carta a um amigo: *Minha esposa está passando uma lua de mel realmente deliciosa: meu pé doente necessitava de frequentes curativos e, anteontem, justamente quando estava quase curado, caí da escada e quebrei o braço*. Este acidente o impediu de trabalhar algum tempo e a publicação de *The Perfect Wagnerie* teve que ser adiada. Mostrando o pé sinais de cicatrização, o médico deu alta ao paciente e mandou-o para uma temporada na praia. Alguns dias depois, estava o casal instalado num hotel na ilha de Wight, onde Shaw iniciou sua nova

peça *Caesar and Cleopatra*, cujos papéis principais seriam encenados por dois grandes atores – Forbes-Robertson e Mrs. Patrick Campbell. Foi a única peça de Shaw que influenciou na literatura do seu tempo, iniciando um tratamento natural e humorístico de temas históricos. Além disso, é um autêntico autorretrato de Shaw.

368

Na primavera de 1899 começa a escrever *Captain Brassbound's Conversion*, cujo personagem principal, Lady Cicely, inspira-se em Ellen Terry e desenhado sobre a longa correspondência que ambos tinham trocado durante tantos anos. Levada à cena no Strand Theatre de Londres, não foi estreada por Ellen Terry como havia desejado Shaw, mas por Janet Achurch. Foi após uma das apresentações desta peça que Ellen e Shaw se encontraram pela primeira vez. Quatro anos mais tarde ela faria o papel no Royal Court, de Londres, e Shaw começou a dirigir suas próprias peças. Entre as suas peças de maior sucesso aí representadas conta-se *John Bull's Other Island*. Relata-se que foi tão grande o sucesso que o rei Eduardo VII foi assisti-la.

Durante muitos anos tinha pensado Shaw em escrever uma peça sobre um profeta. O santo militante era um tipo simpático à sua natureza. Maomé era a única figura que o havia realmente impressionado e que correspondia exatamente

às suas exigências. Em 1913, tentou escrever uma peça sobre esse tema, mas não levou a ideia adiante com receio de ferir as susceptibilidades da Embaixada da Turquia e provocar complicações diplomáticas. Mesmo assim, a imagem do profeta está gravada em *Back to Methuselah*, descrita pelo *Old Gentleman* como *um homem sábio que havia fundado uma religião sem igreja*. A insistência sobre o tema não podia parar aí. Shaw não era homem de abandonar suas ideias por empecilhos dessa natureza. Foi então que Charlotte lhe sugeriu escrever *Saint Joan*. Por ser uma dramatização dos documentos originais, *Saint Joan* foi a peça que Shaw escreveu com maior facilidade. Desprovida de romance, a história aí se repete com toda a sua fiel simplicidade. Joan é o primeiro protestante em conflito com a tradição católica.

369

Como sempre acontecia com Shaw, ele escolhia os seus personagens tendo já em mente seus atores. Antes mesmo de iniciar *Saint Joan* escolhera Sybil Thornidike, que havia representado a sua *Cândida*, em 1920, para interpretar Joan. Ficou assim marcado um dia para a primeira leitura que se realizou em casa de Shaw, em Ayot St, Lawrence. E assim descreve Sybil Thornidike a leitura de Shaw: *Ele lia maravilhosamente bem. Era como se estivessemos ouvindo um grande*

executante que sabe intuitivamente como deve ser tocada cada nota. As palavras eram musicais, cada personagem um instrumento na orquestra que ele era capaz de dirigir com maestria. Ouvir essa sinfonia foi uma das maiores experiências da minha vida. Saint Joan estreou em 1924 em Londres no New Theatre, um ano após o seu sucesso, estrondoso, no Garrick de New York. Foi o recorde de bilheteria de Shaw e também o ponto culminante de sua carreira de dramaturgo. Passou a ser respeitado e admirado. Cada palavra sua era enviada por telegramas aos jornais do mundo inteiro e comentada por milhares de pessoas.

370 Em 1932 Shaw decide fazer uma grande viagem à volta do mundo. Embora já tivesse feito várias viagens: uma excursão ao redor do Mediterrâneo, uma visita à Alemanha, ao Líbano, e à França, onde tinha ido colher material para *Saint Joan* em Domremy e Orléans, Shaw não era um grande apaixonado por elas. Sozinho, nunca teria tomado a iniciativa, mas estava sempre disposto a seguir alguém que se desse ao trabalho de levá-lo, e sendo sua esposa a idealizadora do projeto, tudo se lhe apresentava de maneira mais atraente.

Nunca deixava de lado o trabalho. A bordo, conseguia trabalhar até mesmo num convés

cheio de gente, como o faria no mais calmo isolamento. Para conseguir isso, lançava mão de um estratagema muito inteligente para não ser molestado: *Tenho uma intuição extraordinária para reconhecer a senhora vaidosa que anseia por uma amizade com uma celebridade.* Tendo feito a minha escolha planto minha espreguiçadeira ao lado da senhora e pergunto-lhe se ela se incomoda que eu escreva a minha última peça ao lado dela ou prefere que eu converse. Ela naturalmente sente-se importante em poder servir-me de protetora, o que me evitará interrupções de todo e qualquer importuno, afastando todos que se aproximam com um gesto e dizendo em voz baixa, com orgulho: *Mr. Shaw está trabalhando numa nova peça.* Arranjo assim uma nova amiga e garanto uma paz perfeita durante toda a viagem. É nessa época que termina a sua *The Millionaires*.

371

Suas impressões de viagens são simples e podem talvez desapontar muita gente sofisticada. Um repórter pergunta-lhe:

Rep: *Diga-me, ficou muito impressionado por alguma coisa que tenha visto no decurso de suas viagens?*

Shaw: *Não, um lugar se parece sempre com outro.*

Rep: *Por alguém?*

Shaw: *Não, são todos seres humanos.*

Rep: *O senhor viu a grande muralha da China?*

Shaw: *Voei por cima dela de avião.*

Rep: *Achou interessante?*

Shaw: *Tão interessante quanto uma muralha pode ser.*

372

Shaw, aos 60 anos, atingiu o que ele próprio chamou de sua segunda infância. Deu-se uma mudança no seu temperamento: tornou-se aventureiro e irresponsável. Não há seguramente nenhum sinal de senilidade no que escreveu daí em diante. Juntamente com a sua longevidade conservou a sua maior característica – o seu penetrante senso de humor.

Tendo vivido numa época de transição social, impôs-se a corajosa tarefa de romper com os preconceitos e os costumes que, tendo pertencido a condições não mais existentes, impediam a expansão da vida social. Enquanto em outros setores o que interessava aos outros eram os problemas de controle da produção em massa, da assistência social, da organização das classes trabalhadoras, da emancipação da mulher, de

urbanismo, educação das classes desamparadas, Shaw focalizava sua atenção para a crítica das ideias morais que governavam a conduta de homens e mulheres que viviam nessa sociedade.

Muitos haviam sido os homens do século XIX que o haviam influenciado com suas doutrinas, mas ele foi o primeiro a dar a essas mesmas doutrinas, forma, cor e vida, impondo-se à atenção dos seus contemporâneos.

Dando a impressão de um homem que fazia tudo espontaneamente, confiando apenas em seus dotes naturais, não fazia nada ao acaso. Devotou 20 anos da sua vida para se tornar um mestre da sua profissão: nas bibliotecas como estudante, nas salas de conferências como orador, no dever e interesse humanitário como homem de estado, no teatro como crítico e dramaturgo. Era um escritor de estilo vigoroso, nervoso, que empregava uma linguagem pura e simples ao alcance de qualquer compreensão.

Aprendeu a conhecer os segredos do palco com precisão: o que era possível fazer com um cenário, como enriquecer o texto movendo os personagens dramaticamente, tirando partido dos efeitos que podiam produzir as entradas e saídas criando uma expectativa por efeitos inesperados.

Shaw não poderia ter deixado de representar tão importante papel na destruição da superstição social se não tivesse, ele próprio, se dedicado de corpo e alma a esses objetivos.

Entre os homens de letras da Inglaterra era o mais vivo, o mais brilhante, o mais generoso e um dos mais estimados.

Dissera uma vez, quarenta anos antes de morrer:

Life is a splendid torch which. I got hold for the moment to make it burn as brightly as possible before handing it on to future generations. E cumpriu com a palavra.

374

O Teatro Elisabetano

(Artigo escrito para o programa da peça *Sonho de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare – Teatro Universitário – 1964)

Desde o início do século XVI vários grupos de atores, patrocinados pelos nobres e pela corte, atuavam com grande sucesso em interlúdios e outros tipos de peça, nos salões das casas nobres, em palcos provisoriamente armados nos pátios das estalagens e na própria corte. Mas só em 1576 foi construído o primeiro teatro público permanente, o The Theatre.

Na década de 1570, o lorde prefeito e os vereadores da City de Londres entravam em constantes atritos com os atores que se exibiam nas estalagens sob sua jurisdição. Alegavam os perigos de dissimulação da peste, devido às aglomerações, e, também, puritanos que eram, investiam contra os espetáculos teatrais por considerá-los um incentivo à licenciosidade e à desordem. Apesar da proteção dos nobres e do Conselho Privado, a administração da City no subúrbio de Shoreditch. O sucesso do Theatre foi de tal ordem que em menos de um ano surgia, bem perto, um teatro rival, o Curtain, e, alguns anos depois (1587), Philip Henslowe construía o The Rose, na margem sul do Tâmis, perto da catedral de Southwark.

375

Portanto, os atores elisabetanos (Elisabete I subiu ao trono em 1558 e morreu em 1603) estavam habituados a atuar em vários tipos de palco: nos salões das casas nobres ou nos palácios da rainha, nos pátios das estalagens e no seu próprio teatro.

O teatro para o qual as peças de Shakespeare foram escritas era pequeno e íntimo. As dimensões externas do The Fortune, construído em 1600 para rivalizar com o Globe, não chegavam a 25 metros quadrados (80 pés quadrados). Por dentro o teatro media pouco menos de 18 metros quadrados. Esses teatros tinham geralmente

forma circular ou poligonal (de 8 a 16 lados). Três galerias ou balcões cobertos circundavam o pátio, o poço ou o chão (*yard, pit, ground*) que era descoberto. O palco avançava até o centro do pátio, de forma que os atores atuavam quase rodeados por uma boa parte do público. Sobre o palco havia um teto e, de cada lado, portas por onde entravam ou saíam as personagens. Ao fundo do palco havia um recesso, entre as duas portas, chamado *tiring house*, oculto por uma cortina que se abria quando era preciso mostrar uma cena passada, por exemplo, na caverna das bruxas (em *Macbeth*), na cela de Próspero (em *A Tempestade*) ou no túmulo de Julieta. Por cima desse recesso havia uma galeria, ou palco superior, que servia para as cenas em que o herói subia ao quarto da heroína, ou o rei falava ao povo, enfim, sempre que era preciso representar uma cena num plano superior.

Não havia cortina ocultando a parte principal do palco, por isso todas as cenas que aí se passavam tinham início com uma entrada e terminavam com uma saída geral. Nas tragédias, os mortos eram carregados. Não havia cenários e assim o número de cenas não era limitado pelas dificuldades da cenografia – o local era indicado no diálogo, ou por um simples objeto de cena ou peça de vestuário: um homem com botas de montar era um mensageiro, um rei de armadura

estava no campo de batalha, e assim por diante. Isso tinha a vantagem de não distrair com o cenário a atenção do público e, principalmente, a de permitir que a ação da peça se desenvolvesse com muita rapidez. Uma peça de 2,5 mil versos podia ser representada em duas horas. Além disso, como o ator estava tão perto do público, todas as sutilezas de voz ou de gesto eram facilmente apreciadas. Na companhia do Lorde Camarista (The Lord Chamberlain's Men), para a qual Shakespeare escreveu e representou, os atores eram sócios cotistas (shearers). Havia geralmente de dez a 15 sócios principais, com três ou quatro rapazes de menos de 16 anos, que interpretavam os papéis femininos e alguns atores adultos (hirelings) que recebiam salário e não participavam dos lucros da casa. O ator principal da companhia do Lord Chamberlain era Richard Burbage, filho de James Burbage, que edificara o The Theatre. Seu primeiro papel notável foi Ricardo III e foi para ele que Shakespeare escreveu *Lear*, *Otelo*, *Macbeth* e os grandes personagens trágicos das suas peças mais célebres. Em 1598, quando os atores do Lord Chamberlain atuaram numa comédia de Ben Jonson, *Every Man in His Humour*, os papéis principais foram feitos pelos seguintes atores: William Shakespeare, Augustine Philips, Henry Condell, Will Slye, Will Kempe (principal cômico do grupo), Richard Borzage e John Duke.



Atualmente, com seus troféus

Índice

No Passado Está a História do Futuro – Alberto Goldman	5
Coleção Aplauso – Hubert Alquéres	7
O Ofício do Teatro – Gabriel Federicci	13
Entre Montes e Vales	21
Minha Vida em São Paulo	31
Tarzaniana	39
Memórias do Palco	45
GUT – Grupo Universitário de Teatro	67
Royal Academy of Dramatic Art	69
A Escola de Arte Dramática	83
Pigmaleoa do GPT: Rigor Britânico Aplicado aos Amadores	99
Rumos do Teatro	107
Grande Teatro Tupi	111
TBC: Anos Áureos da Cena Paulista	125
Ziembinski e a Renovação do Teatro Moderno	135
A Encenação	139
A Interpretação	157
Teatro Universitário	171
Epílogo	229
Depoimentos	235
Cronologia	263

Crédito das Fotografias

Acervo CPD/TU – Teatro Universitário – UFMG: 145, 146, 147, 163, 164, 165, 182, 183, 184, 186, 187, 190, 192, 193, 194, 200, 201, 202, 207, 210, 211, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 224, 225, 233, 264, 286, 289, 290, 291, 296, 297, 304, 305, 309, 310, 312, 313, 321, 323, 324, 327, 330, 331, 335, 336, 348, 349, 350

Herton Roitman 307

Mauro Sérvulo 196, 198, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 316, 319, 320, 330, 331, 332, 340, 341, 345, 346

M.G. Produções 335, 336

Pepito Carrero / Mauro Sérvulo 176, 177, 178, 179, 293

Demais fotos pertencem ao acervo de Haydée Bittencourt

A despeito dos esforços de pesquisa empreendidos pela Editora para identificar a autoria das fotos expostas nesta obra, parte delas não é de autoria conhecida de seus organizadores.

Agradecemos o envio ou comunicação de toda informação relativa à autoria e/ou a outros dados que porventura estejam incompletos, para que sejam devidamente creditados.

Coleção Aplauso

Série Cinema Brasil

Alain Fresnot – Um Cineasta sem Alma

Alain Fresnot

Agostinho Martins Pereira – Um Idealista

Máximo Barro

Alfredo Sternheim – Um Insólito Destino

Alfredo Sternheim

O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias

Roteiro de Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert e Cao Hamburger

Anselmo Duarte – O Homem da Palma de Ouro

Luiz Carlos Merten

Antonio Carlos da Fontoura – Espelho da Alma

Rodrigo Murat

Ary Fernandes – Sua Fascinante História

Antônio Leão da Silva Neto

O Bandido da Luz Vermelha

Roteiro de Rogério Sganzerla

Batismo de Sangue

Roteiro de Dani Patarra e Helvécio Ratton

Bens Confiscados

Roteiro comentado pelos seus autores Daniel Chaia e Carlos Reichenbach

Braz Chediak – Fragmentos de uma Vida

Sérgio Rodrigo Reis

Cabra-Cega

Roteiro de Di Moretti, comentado por Toni Venturi e Ricardo Kauffman

O Caçador de Diamantes

Roteiro de Vittorio Capellaro, comentado por Máximo Barro

Carlos Coimbra – Um Homem Raro

Luiz Carlos Merten

Carlos Reichenbach – O Cinema Como Razão de Viver

Marcelo Lyra

A Cartomante

Roteiro comentado por seu autor Wagner de Assis

Casa de Meninas

Romance original e roteiro de Inácio Araújo

O Caso dos Irmãos Naves

Roteiro de Jean-Claude Bernardet e Luis Sérgio Person

O Céu de Suely

Roteiro de Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias

Chega de Saudade

Roteiro de Luiz Bolognesi

Cidade dos Homens

Roteiro de Elena Soárez

Como Fazer um Filme de Amor

Roteiro escrito e comentado por Luiz Moura e José Roberto Torero

O Contador de Histórias

Roteiro de Luiz Villaça, Mariana Veríssimo, Maurício Arruda e José Roberto Torero

Críticas de B.J. Duarte – Paixão, Polêmica e Generosidade

Luiz Antonio Souza Lima de Macedo

Críticas de Edmar Pereira – Razão e Sensibilidade

Org. Luiz Carlos Merten

***Críticas de Jairo Ferreira – Críticas de invenção:
Os Anos do São Paulo Shimbun***

Org. Alessandro Gamo

***Críticas de Luiz Geraldo de Miranda Leão –
Analisando Cinema: Críticas de LG***

Org. Aurora Miranda Leão

Críticas de Ruben Biáfara – A Coragem de Ser

Org. Carlos M. Motta e José Júlio Spiewak

De Passagem

Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias

Desmundo

Roteiro de Alain Fresnot, Anna Muylaert e Sabina Anzuategui

Djalma Limongi Batista – Livre Pensador

Marcel Nadale

Dogma Feijoada: O Cinema Negro Brasileiro

Jeferson De

Dois Córregos

Roteiro de Carlos Reichenbach

A Dona da História

Roteiro de João Falcão, João Emanuel Carneiro e Daniel Filho

Os 12 Trabalhos

Roteiro de Cláudio Yosida e Ricardo Elias

Estômago

Roteiro de Lusa Silvestre, Marcos Jorge e Cláudia da Natividade

Feliz Natal

Roteiro de Selton Mello e Marcelo Vindicatto

Fernando Meirelles – Biografia Prematura

Maria do Rosário Caetano

Fim da Linha

Roteiro de Gustavo Steinberg e Guilherme Werneck; Storyboards de Fábio Moon e Gabriel Bá

Fome de Bola – Cinema e Futebol no Brasil

Luiz Zanin Oricchio

Francisco Ramalho Jr. – Éramos Apenas Paulistas

Celso Sabadin

Geraldo Moraes – O Cineasta do Interior

Klecius Henrique

Guilherme de Almeida Prado – Um Cineasta Cinéfilo

Luiz Zanin Oricchio

Helvécio Ratton – O Cinema Além das Montanhas

Pablo Villaça

O Homem que Virou Suco

Roteiro de João Batista de Andrade, organização de Ariane Abdallah e Newton Cannito

Ivan Cardoso – O Mestre do Terrir

Remier

João Batista de Andrade – Alguma Solidão e Muitas Histórias

Maria do Rosário Caetano

Jorge Bodanzky – O Homem com a Câmera

Carlos Alberto Mattos

José Antonio Garcia – Em Busca da Alma Feminina

Marcel Nadale

José Carlos Burle – Drama na Chanchada

Máximo Barro

Liberdade de Imprensa – O Cinema de Intervenção

Renata Fortes e João Batista de Andrade

Luiz Carlos Lacerda – Prazer & Cinema

Alfredo Sternheim

Maurice Capovilla – A Imagem Crítica

Carlos Alberto Mattos

Mauro Alice – Um Operário do Filme

Sheila Schwarzman

Máximo Barro – Talento e Altruísmo

Alfredo Sternheim

Miguel Borges – Um Lobisomem Sai da Sombra

Antônio Leão da Silva Neto

Não por Acaso

Roteiro de Philippe Barcinski, Fabiana Werneck Barcinski
e Eugênio Puppó

Narradores de Javé

Roteiro de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu

Olhos Azuis

Argumento de José Joffily e Jorge Duran
Roteiro de Jorge Duran e Melanie Dimantas

Onde Andará Dulce Veiga

Roteiro de Guilherme de Almeida Prado

Orlando Senna – O Homem da Montanha

Hermes Leal

Pedro Jorge de Castro – O Calor da Tela

Rogério Menezes

Quanto Vale ou É por Quilo

Roteiro de Eduardo Benaim, Newton Cannito e Sergio Bianchi

Ricardo Pinto e Silva – Rir ou Chorar

Rodrigo Capella

Rodolfo Nanni – Um Realizador Persistente

Neusa Barbosa

Salve Geral

Roteiro de Sergio Rezende e Patrícia Andrade

O Signo da Cidade

Roteiro de Bruna Lombardi

Ugo Giorgetti – O Sonho Intacto

Rosane Pavam

Viva-Voz

Roteiro de Márcio Alemão

Vladimir Carvalho – Pedras na Lua e Pelejas no Planalto

Carlos Alberto Mattos

Vlado – 30 Anos Depois

Roteiro de João Batista de Andrade

Zuzu Angel

Roteiro de Marcos Bernstein e Sergio Rezende

Série Cinema

Bastidores – Um Outro Lado do Cinema

Elaine Guerini

Série Ciência & Tecnologia

Cinema Digital – Um Novo Começo?

Luiz Gonzaga Assis de Luca

A Hora do Cinema Digital – Democratização e Globalização do Audiovisual

Luiz Gonzaga Assis De Luca

Série Crônicas

Crônicas de Maria Lúcia Dahl – O Quebra-cabeças

Maria Lúcia Dahl

Série Dança

Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo – Dança Universal

Sérgio Rodrigo Reis

Série Música

Maestro Diogo Pacheco – Um Maestro para Todos

Alfredo Sternheim

Rogério Duprat – Ecletismo Musical

Máximo Barro

Sérgio Ricardo – Canto Vadio

Eliana Pace

Wagner Tiso – Som, Imagem, Ação

Beatriz Coelho Silva

Série Teatro Brasil

Alcides Nogueira – Alma de Cetim

Tuna Dwek

Antenor Pimenta – Circo e Poesia

Danielle Pimenta

Cia de Teatro Os Satyros – Um Palco Visceral

Alberto Guzik

Críticas de Clóvis Garcia – A Crítica Como Ofício

Org. Carmelinda Guimarães

Críticas de Maria Lucia Candeias – Duas Tábuas e Uma Paixão

Org. José Simões de Almeida Júnior

Federico Garcia Lorca – Pequeno Poema Infinito

Antonio Gilberto e José Mauro Brant

Ilo Krugli – Poesia Rasgada

Ieda de Abreu

João Bethencourt – O Locatário da Comédia

Rodrigo Murat

José Renato – Energia Eterna

Hersch Basbaum

Leilah Assumpção – A Consciência da Mulher

Eliana Pace

Luís Alberto de Abreu – Até a Última Sílabas

Adélia Nicolete

Maurice Vaneau – Artista Múltiplo

Leila Corrêa

Renata Palottini – Cumprimenta e Pede Passagem

Rita Ribeiro Guimarães

Teatro Brasileiro de Comédia – Eu Vivi o TBC

Nydia Licia

O Teatro de Abílio Pereira de Almeida

Abílio Pereira de Almeida

O Teatro de Aimar Labaki

Aimar Labaki

O Teatro de Alberto Guzik

Alberto Guzik

O Teatro de Antonio Rocco

Antonio Rocco

O Teatro de Cordel de Chico de Assis

Chico de Assis

O Teatro de Emílio Boechat

Emílio Boechat

O Teatro de Germano Pereira – Reescrevendo Clássicos

Germano Pereira

O Teatro de José Saffioti Filho

José Saffioti Filho

***O Teatro de Alcides Nogueira – Trilogia: Ópera
Joyce – Gertrude Stein, Alice Toklas & Pablo Picasso –
Pólvora e Poesia***

Alcides Nogueira

***O Teatro de Ivam Cabral – Quatro textos para um tea-
tro veloz: Faz de Conta que tem Sol lá Fora – Os Cantos
de Maldoror – De Profundis – A Herança do Teatro***

Ivam Cabral

***O Teatro de Noemi Marinho: Fulaninha e Dona
Coisa, Homeless, Cor de Chá, Plantonista Vilma***

Noemi Marinho

Teatro de Revista em São Paulo – De Pernas para o Ar

Neyde Veneziano

***O Teatro de Samir Yazbek: A Entrevista –
O Fingidor – A Terra Prometida***

Samir Yazbek

O Teatro de Sérgio Roveri

Sérgio Roveri

***Teresa Aguiar e o Grupo Rotunda – Quatro Décadas
em Cena***

Ariane Porto

Série Perfil

Analy Alvarez – De Corpo e Alma

Nicolau Radamés Creti

Aracy Balabanian – Nunca Fui Anjo

Tania Carvalho

Arlete Montenegro – Fé, Amor e Emoção

Alfredo Sternheim

Ary Fontoura – Entre Rios e Janeiros

Rogério Menezes

Berta Zemel – A Alma das Pedras

Rodrigo Antunes Corrêa

Bete Mendes – O Cão e a Rosa

Rogério Menezes

Betty Faria – Rebelde por Natureza

Tania Carvalho

Carla Camurati – Luz Natural

Carlos Alberto Mattos

Cecil Thiré – Mestre do seu Ofício

Tania Carvalho

Celso Nunes – Sem Amarras

Eliana Rocha

Cleyde Yaconis – Dama Discreta

Vilmar Ledesma

David Cardoso – Persistência e Paixão

Alfredo Sternheim

Débora Duarte – Filha da Televisão

Laura Malin

Denise Del Vecchio – Memórias da Lua

Tuna Dwek

Elisabeth Hartmann – A Sarah dos Pampas

Reinaldo Braga

Emiliano Queiroz – Na Sobremesa da Vida

Maria Leticia

Emilio Di Biasi – O Tempo e a Vida de um Aprendiz

Erika Riedel

Etty Fraser – Virada Pra Lua

Vilmar Ledesma

***Ewerton de Castro – Minha Vida na Arte:
Memória e Poética***

Reni Cardoso

Fernanda Montenegro – A Defesa do Mistério

Neusa Barbosa

Fernando Peixoto – Em Cena Aberta

Marília Balbi

Geórgia Gomide – Uma Atriz Brasileira

Eliana Pace

Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar

Sérgio Roveri

Glauco Mirko Laurelli – Um Artesão do Cinema

Maria Angela de Jesus

Ilka Soares – A Bela da Tela

Wagner de Assis

Irene Ravache – Caçadora de Emoções

Tania Carvalho

Irene Stefania – Arte e Psicoterapia

Germano Pereira

Isabel Ribeiro – Iluminada

Luis Sergio Lima e Silva

Isolda Cresta – Zozô Vulcão

Luis Sérgio Lima e Silva

Joana Fomm – Momento de Decisão

Vilmar Ledesma

John Herbert – Um Gentleman no Palco e na Vida

Neusa Barbosa

Jonas Bloch – O Ofício de uma Paixão

Nilu Lebert

Jorge Loredo – O Perigote do Brasil

Cláudio Fragata

José Dumont – Do Cordel às Telas

Klecius Henrique

Leonardo Villar – Garra e Paixão

Nydia Licia

Lília Cabral – Descobrimo Lília Cabral

Analu Ribeiro

Lolita Rodrigues – De Carne e Osso

Eliana Castro

Louise Cardoso – A Mulher do Barbosa

Vilmar Ledesma

Marcos Caruso – Um Obstinado

Eliana Rocha

Maria Adelaide Amaral – A Emoção Libertária

Tuna Dwek

Marisa Prado – A Estrela, O Mistério

Luiz Carlos Lisboa

Mauro Mendonça – Em Busca da Perfeição

Renato Sérgio

Miriam Mehler – Sensibilidade e Paixão

Vilmar Ledesma

Naum Alves de Souza: Imagem, Cena, Palavra

Alberto Guzik

Nicette Bruno e Paulo Goulart – Tudo em Família

Elaine Guerrini

Nívea Maria – Uma Atriz Real

Mauro Alencar e Eliana Pace

Niza de Castro Tank – Niza, Apesar das Outras

Sara Lopes

Paulo Betti – Na Carreira de um Sonhador

Teté Ribeiro

Paulo José – Memórias Substantivas

Tania Carvalho

Paulo Hesse – A Vida Fez de Mim um Livro e Eu Não Sei Ler

Eliana Pace

Pedro Paulo Rangel – O Samba e o Fado

Tania Carvalho

Regina Braga – Talento é um Aprendizado

Marta Góes

Reginaldo Faria – O Solo de Um Inquieto

Wagner de Assis

Renata Fronzi – Chorar de Rir

Wagner de Assis

Renato Borghi – Borghi em Revista

Élcio Nogueira Seixas

Renato Consorte – Contestador por Índole

Eliana Pace

Rolando Boldrin – Palco Brasil

Ieda de Abreu

Rosamaria Murtinho – Simples Magia

Tania Carvalho

Rubens de Falco – Um Internacional Ator Brasileiro

Nydia Licia

Ruth de Souza – Estrela Negra

Maria Ângela de Jesus

Sérgio Hingst – Um Ator de Cinema

Máximo Barro

Sérgio Viotti – O Cavaleiro das Artes

Nilu Lebert

Silnei Siqueira – A Palavra em Cena

Ieda de Abreu

Silvio de Abreu – Um Homem de Sorte

Vilmar Ledesma

Sônia Guedes – Chá das Cinco

Adélia Nicolete

Sonia Maria Dorce – A Queridinha do meu Bairro

Sonia Maria Dorce Armonia

Sonia Oiticica – Uma Atriz Rodriguiana?

Maria Thereza Vargas

Stênio Garcia – Força da Natureza

Wagner Assis

Suely Franco – A Alegria de Representar

Alfredo Sternheim

Tatiana Belinky – ... E Quem Quiser Que Conte Outra

Sérgio Roveri

Theresa Amayo – Ficção e Realidade

Theresa Amayo

Tony Ramos – No Tempo da Delicadeza

Tania Carvalho

Umberto Magnani – Um Rio de Memórias

Adélia Nicolete

Vera Holtz – O Gosto da Vera

Analu Ribeiro

Vera Nunes – Raro Talento

Eliana Pace

Walderez de Barros – Voz e Silêncios

Rogério Menezes

Walter George Durst – Doce Guerreiro

Nilu Lebert

Zezé Motta – Muito Prazer

Rodrigo Murat

Especial

Agildo Ribeiro – O Capitão do Riso

Wagner de Assis

Av. Paulista, 900 – a História da TV Gazeta

Elmo Francfort

Beatriz Segall – Além das Aparências

Nilu Lebert

Carlos Zara – Paixão em Quatro Atos

Tania Carvalho

Célia Helena – Uma Atriz Visceral

Nydia Licia

Charles Möeller e Claudio Botelho – Os Reis dos Musicais

Tania Carvalho

Cinema da Boca – Dicionário de Diretores

Alfredo Sternheim

Dina Sfat – Retratos de uma Guerreira

Antonio Gilberto

Eva Todor – O Teatro de Minha Vida

Maria Angela de Jesus

Eva Wilma – Arte e Vida

Edla van Steen

Gloria in Excelsior – Ascensão, Apogeu e Queda do Maior Sucesso da Televisão Brasileira

Álvaro Moya

Lembranças de Hollywood

Dulce Damasceno de Britto, organizado por Alfredo Sternheim

Maria Della Costa – Seu Teatro, Sua Vida

Warde Marx

Mazzaropi – Uma Antologia de Risos

Paulo Duarte

Ney Latorraca – Uma Celebração

Tania Carvalho

***Odorico Paraguaçu: O Bem-amado de Dias
Gomes – História de um Personagem Larapista e
Maquiavelento***

José Dias

Raul Cortez – Sem Medo de se Expor

Nydia Licia

Rede Manchete – Aconteceu, Virou História

Elmo Francfort

Sérgio Cardoso – Imagens de Sua Arte

Nydia Licia

Tônia Carrero – Movidada pela Paixão

Tania Carvalho

TV Tupi – Uma Linda História de Amor

Vida Alves

Victor Berbara – O Homem das Mil Faces

Tania Carvalho

***Walmor Chagas – Ensaio Aberto para Um Homem
Indignado***

Djalma Limongi Batista

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**

Federicci, Gabriel

Haydée Bittencourt: o esplendor do teatro / Gabriel Federicci – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

404p. : il. – (Coleção Aplauso. Série perfil / coordenador geral Rubens Ewald Filho).

ISBN 978- 85-7060-894-9

1. Atores e atrizes de teatro; 2. Teatro universitário – Brasil; 3. Bittencourt, Haydée. I. Ewald Filho, Rubens; II. Título; III. Série.

CDD 791.092

Índice para catálogo sistemático:

1. Atores e atrizes brasileiros: Biografia:
Representações públicas: Artes 791.092

Proibida reprodução total ou parcial sem autorização
prévia do autor ou dos editores
Lei nº 9.610 de 19/02/1998

Foi feito o depósito legal
Lei nº 10.994, de 14/12/2004

Impresso no Brasil / 2010

Todos os direitos reservados.

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
Rua da Mooca, 1921 Mooca
03103-902 São Paulo SP
www.imprensaoficial.com.br/livraria
livros@imprensaoficial.com.br
SAC 0800 01234 01
sac@imprensaoficial.com.br

Coleção Aplauso Série Perfil

Coordenador Geral	Rubens Ewald Filho
Coordenador Operacional e Pesquisa Iconográfica	Marcelo Pestana
Projeto Gráfico	Carlos Cirne
Editor Assistente	Claudio Erlichman
Assistente	Charles Bandeira
Editoração	Fátima Consales
	Ana Lúcia Charnyai
Tratamento de Imagens	José Carlos da Silva
Revisão	Dante Pascoal Corradini

Formato: 12 x 18 cm

Tipologia: Frutiger

Papel miolo: Offset LD 90 g/m²

Papel capa: Triplex 250 g/m²

Número de páginas: 404

Editoração, CTP, impressão e acabamento:
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

*Nesta edição, respeitou-se o novo
Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa*

Coleção *Ap/auso* | em todas as livrarias e no site
www.imprensaoficial.com.br/livraria

|imprensaoficial



Gabriel Federicci

Pesquisador, ensaísta, tradutor e teórico de teatro.

Dedica-se à investigação histórico-crítica acerca da encenação e da dramaturgia universal.

Desenvolve uma incessante pesquisa sobre a poética e a estética teatral.

Seu combate crítico visa à revisitação aos valores teatrais e à preservação da memória do palco.

Uma participação importante como o personagem Milu Varela na minissérie da Globo e da O2, *Som e Fúria*, dirigida por Fernando Meirelles, trouxe novamente a atenção para Haydée Bittencourt como atriz e importante professora de Arte Dramática. Ela fazia com autoridade e charme uma senhora que era diretora do grupo Teatro Municipal e lutava contra uma visão mercantilista da Arte, brigando para encenar Shakespeare. Em 1961, Haydée foi indicada pelo crítico Sábato Magaldi para assumir a direção do Teatro Universitário de Minas Gerais, no qual permaneceu por 21 anos (de 1961 a 1985), trazendo consigo uma experiência acumulada nas melhores escolas de teatro europeias. Sua atuação no T.U. foi fundamental para moldar as criações artísticas em todo o estado. Haydée cercou-se de grandes profissionais para formar o corpo docente da escola: Klauss Viana, Francisco Pontes de Paula Lima, João Ettienne Filho, Carlos Leite, Italo Mudado, José Antonio de Souza, Joaquim Ribeiro. Neste livro-depoimento de Gabriel Federicci, Haydée recorda com paixão e eloquência, sua trajetória teatral, com ênfase nos seus anos de formação, estudando na Inglaterra e conhecendo as universidades americanas e seu memorável trabalho como professora na lendária Escola de Arte Dramática de São Paulo, criada por Alfredo Mesquita. É um novo lançamento da **Coleção Aplauso** da **Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**, no seu trabalho de resgate e preservação da memória cultural brasileira.



ISBN 978-85-7060-894-9



9 788570 608949

COLEÇÃO APLAUSO PERFIL

Haydée Bittencourt

esplendor do teatro

Gabriel Federicci

Haydée Bittencourt

COLEÇÃO APLAUSO PERFIL

esplendor do teatro
Gabriel Federicci

imprensa oficial

Inestimável é o valor da Coleção Aplauso – editada pela Imprensa Oficial, que já colocou nas livrarias dezenas de biografias, ou perfis, de artistas de teatro, cinema e televisão. Publicados em pequeno formato, com pouco mais de 200 páginas, letras graúdas, muitas fotos, de leitura rápida e saborosa, trazem depoimentos quase sempre em primeira pessoa, escritos a partir de entrevistas concedidas a jornalistas, artistas ou historiadores. A primeira vista, podem parecer apenas curiosos ou, para o olhar mais atento, importante registro de memória. Porém, acabam por revelar a dimensão histórica do teatro brasileiro e têm valor ímpar.

O Estado de S. Paulo

A memória cultural de um país é tão necessária quanto a própria existência da arte. Quem não registra não é dono. A Coleção Aplauso, editada pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, leva ao grande público depoimentos biográficos e testemunhos de nossa produção artística a preços populares contribuindo, com sucesso, para a preservação da memória do nosso patrimônio artístico e cultural.

<http://ultimosegundo.ig.com.br>

Uma coleção a ser aplaudida de pé.

Jornal do Brasil

Para fazer a cabeça do público funcionar.

Jornal do Comércio – Porto Alegre

Capa: ilustração a partir de foto do acervo de Haydée Bittencourt