

★ O TRABALHO DE MESA ENTRE AS DÉCADAS DE 1940 E 1960

Luiz Fernando Ramos, pela revista Olhares, e Lúgia Cortez entrevistam Nydia Lícia e Maria Thereza Vargas sobre os primórdios do trabalho de mesa no Brasil e sistematização do processo de criação sob a condução dos diretores estrangeiros no TBC.



Olhares. Quando ocorrem as primeiras tentativas do chamado trabalho de mesa no Brasil?

Maria Thereza Vargas. Os antigos artistas, essa turma toda, não faziam trabalho de mesa. Eles não faziam. Nós começamos aqui em São Paulo como um grupo de teatro experimental, grupo universitário de teatro e grupo de artistas amadores, quer dizer, quando éramos amadores, ainda na década de 1940, com o Alfredo Mesquita, com o Décio de Almeida Prado e com a Madalena Nicol. No Rio de Janeiro começou com o Ziembinski... É porque

existem umas fotografias do pessoal antigo, eles reunidos e alguém lendo, mas era simplesmente pra tomar conhecimento do texto, porque as pessoas recebiam o texto com a última fala de quem contracenava com elas. Assim, se você dizia “ontem eu fui ao jardim, à cidade” e o outro tinha que dizer “aonde você foi?”. Então tinha a última palavra de quem estava falando com você. E você prestava atenção para você entrar. Se você falava a palavra “foi”, duas, três vezes, já era. (*risos*) Eu contei para Maria Clara, filha da Cacilda: “coitada da mamãe”.

(risos) Porque devia ser um terror. Isso você não pegou, né? (para Nydia)

Nydia Lícia. Não.

Olhares. Isso já era assim no tempo do Shakespeare.

Os atores só recebiam as suas linhas.

Maria Thereza Vargas. Eu acho que era em todo lugar. Não é que a gente era atrasada.

Olhares. Era uma tradição, uma coisa pragmática.

O ator tinha que saber só onde tinha que entrar.

Nydia Lícia. Uma coisa que era muito importante é que os atores principais, os grandes, não ensaiavam.

Quem ensaiava era o contrarregista, quer dizer, o diretor de cena, que dizia: você vai pra cá, você vai pra lá, e o centro da cena era deixado para o primeiro ator ou primeira atriz. Então, no ensaio geral, digamos, o ator chegava, dava uma olhada, via e, depois



À mesa, Dulcina de Moraes (ao centro), Nydia Lícia (à esquerda) e Myriam Muniz (à direita).

Foto: arquivo Nydia Lícia

de estreada a peça, se determinado ator secundário tivesse alguma frase mais engraçada e fizesse o público rir, muitas vezes, o primeiro ator dizia: “não, não, não, passa essa frase pra mim”. (risos) Então não havia um estudo de texto. Não havia. A gente ia assim aos trambolhões, quer dizer, os atores, as grandes interpretações eram do primeiro ator, sozinho. Procópio fazia a peça sozinho. Os outros eram moldura.

Olhares. Ele nem usava o ponto? Ou ele usava?

Nydia Lícia. Sim, até o fim da vida. Ele, o Jaime

Costa, Conchita de Moraes, todo mundo usava o ponto. O que não impedia de entrarem com os calos, cada um com os seus. E os outros que corresse atrás. Eu fiz no meu teatro, *Te ameí*, com a Dulcina. Dulcina já tinha feito a peça no Rio de Janeiro. Ela veio e montou a peça em 28 dias. Aquela coisa imensa e trouxe a Dona Conchita. Dona Conchita veio só no fim. Ela era... já estava muito debilitada e foi a última peça que ela fez. Tinha uma cena que ela fazia um monólogo em que descrevia uma corrida de cavalos, então ela dizia “olha, os cavalos

estão assim etc. e tal”, e tinha dias que essa cena durava dez minutos e o público adorava. Era uma atriz fantástica. Fantástica! Eles tinham uma capacidade de improvisar. Dulcina também. A Dulcina era assim, diretora de mão cheia. As duas eram grandes diretoras. Era outra conversa. Mas a Conchita fazia a cena sozinha, era aplaudida de pé. O público tinha uma espécie de veneração por esses atores. Porque eles eram muito mais próximos do público do que a nossa geração. A nossa geração já era formal, quer dizer, no sentido “nós aqui e o público lá”, entendeu? Mudou tudo, com os diretores italianos, quer dizer, primeiro o Adolfo Celi começou a levar mais a sério, fazer um teatro de equipe e não é que não tivesse estrela. Cacilda era uma estrela. Cacilda nunca fez um papel secundário. Mas todos os novos atores faziam. Ziembinski fazia, Sérgio fazia, Paulo (Autran) também. Na *Dama das camélias* ele fez o pai, que era secundário, mas era um grande papel para fazer. Depois disso, ele fez o Diretor dos *Seis personagens*, que também é um papel secundário. Os papéis principais eram do Sérgio (Cardoso) e da Cacilda. Mas depois disso ele só fez papéis principais. Mas nós todos fazíamos tudo. Eu fiz um papel mudo que adorei fazer no *Inventor do cavalo*, me diverti, tive críticas ótimas. Então, não quer dizer nada, entende? Nós éramos uma equipe.

Olhares. Agora, Thereza, quando você fala, dá esse exemplo da Cacilda e da Maria Clara – “coitada da mamãe” –, isso em que época que era...?

Maria Thereza Vargas. 1942.

Olhares. Ainda Teatro dos Estudantes aqui em São Paulo?

Maria Thereza Vargas. Não. Já Raul (Julian). Companhia profissional.

Olhares. Então ainda era assim. Não tinha trabalho de mesa?

Maria Thereza Vargas. Não tinha, não tinha.

Olhares. Era só receber as linhas...

Maria Thereza Vargas. Agora devia ser uma coisa que funcionava, não é Nydia?

Nydia Lícia. Porque tinha ponto.

Maria Thereza Vargas. Porque eles faziam teatro de repertório, não é? A peça era ensaiada de manhã,

à tarde, à noite. Já ia pro palco. Depois pegava o terceiro ato de uma outra peça...

Olhares. Era outro sistema...

Maria Thereza Vargas. Como é que podiam, na cabeça, ter tudo isso?

Olhares. Agora, Nydia, como era a trabalho de mesa no TBC, na linhagem dos diretores italianos que foram para lá?

Nydia Lícia. Olha, nós fazíamos o seguinte: nós ficávamos na mesa, às vezes, vinte dias, trinta dias, dependendo da peça. Nós montávamos a peça na mesa. Quando a peça estava pronta, a gente levantava. Aí o diretor fazia a marcação, passava a cena e ensaiava.

Olhares. Quando você diz pronta é o que? Os textos praticamente decorados?.

Nydia Lícia. Quero dizer compreendida, já com todas as inflexões definidas.

Olhares. Com as entonações?

Nydia Lícia. Entonações, tudo. Ziembinski mandava, realmente, que todo mundo repetisse a frase como ele dizia. Então, o Paulo (Autran), que durante muito tempo tinha trabalhado com a companhia da Tonia, pegou o sotaque do Ziembinski e levou muito tempo pra se livrar dele. (risos) Eu mesma, eu cantava, eu tinha muito ouvido, e pegava as coisas no ar, no ato, e Ziembinski me dirigiu num Tennessee Williams *Lembranças de Bertha*, e eu tinha que gritar: “chame a polícia, chame a polícia!”, e, na estreia, eu percebi que eu estava falando polonês, aquilo não era português – (com sotaque) “Chame a poliíciaa”. O que eu estou dizendo?! (risos) O Celi, o Salce, O Ruggero, quer dizer, os diretores italianos, não exigiam isso, mas exigiam a intenção.

Olhares. E eles preparavam essa leitura, iam com uma preleção inicial sobre o entendimento deles da peça e discutiam, ou era já uma leitura que eles fizeram e era aquilo que vocês tinham que ler?

Nydia Lícia. Era aquilo. No começo era aquilo, quer dizer, nós não podíamos discutir nada.

Maria Thereza Vargas. Nós não sabíamos nada, também.

Nydia Lícia. Não sabíamos nada. Então eles chega-

vam e diziam: a peça é esta, eu vou fazer isto, isto, isto, eu quero que vocês façam isso, isso, isso. Aí é que a gente ia trabalhar. Tentávamos construir uma vida para esse personagem, uma vida passada. Isso era a maior diversão. Começar a criar.

Olhares. Aí isso ia sendo apresentado na mesa?

Nydia Lícia. Na mesa.

Olhares. Nos encontros na mesa. Praticamente sem gesto, sem nada ainda...?

Maria Thereza Vargas. Tem uma fotografia do ensaio de uma peça no TBC. Todos estão em volta da mesa, mas alguns já tinham ali uns certos elementos, um chapéuzinho e uns aderecinhos. Não tinha isso? Já mais adiantado...

Nydia Lícia. É, às vezes, a gente marcava a peça e voltava para a mesa. Porque, às vezes, não estava ainda compreendido. Então se voltava para a mesa. Mas sempre nós todos achávamos que a aparência exterior era tão importante quanto a aparência interior. Porque aí então a gente tinha uma muleta. Por exemplo, “nessa hora eu pego a minha bolsa e vou pra lá”, então esse movimento ajudava. Mas eles não mandavam decorar logo. A gente lia, lia, discutia, discutia não, a gente engolia (risos), mas a gente perguntava. O Sérgio e a Cacilda já discutiam mais. Nós procurávamos não discutir muito. Ficar o mais quieto possível para fazer bem. Às vezes os personagens só apareciam depois da estreia. Nós trabalhávamos tanto, mas, às vezes, não chegava. Muitas vezes acontece isso, até hoje. Mas, em geral, quando nos levantávamos, nós ficávamos, eu ficava com o texto na mão para marcar. A marcação tinha que ser seguida. Com Ziembinski era assim: “põe o dedo mindinho aqui.” Era assim. Os outros diziam: “põe a mão aqui.”

Olhares. Isso já na fase de marcação...?

Nydia Lícia. De marcação.

Olhares. E essa fase de marcação era como? Apontava-se o lugar que vocês tinham que ficar e o lugar que vocês tinham que ir? Tinha que se fazer o que era traçado, ou tinha também um espaço para vocês poderem encontrar onde se sentissem melhor?

Nydia Lícia. Só depois. Primeiro eles davam a mar-

cação. Aí a gente começava a trabalhar e aí surgiam as dúvidas: será que eu posso fazer isso? E eles, muitas vezes, concordavam. Aí era mais aberto. Mas havia uma diretriz claríssima para todo mundo e não podia modificar. Depois de decidido, pronto, aceito, não mudava.

Olhares. E não tinha espaço também para o improvisado?

Maria Thereza Vargas. Não. Agora, uma outra coisa, Nydia, sobre os textos, muitas vezes vocês se permitiam dizer: “isto aqui não dá”; “essa frase não dá”; “eu preciso mudar”. Tanto que, na *Dama das Camélias*, a Gilda Mello Souza seguiu o ensaio e disse “tá muito bonito, mas eu não consigo dizer, não dá o tempo”. Então ela mudava. Era possível, porque às vezes... “tá muito bonito aqui, mas não dá...”

Nydia Lícia. Cacilda disse uma frase que era muito importante: “se você não consegue, por mais que você tente, dizer uma frase é porque essa frase está errada”. E, em geral, é verdade. Desde que seja um ator ou uma atriz que já tenham trabalhado. Mas, às vezes, havia também o problema dos italianos não falarem português tão bem. Então a gente se aproveitava um pouco. (risos)

Olhares. Como era isso?

Nydia Lícia. Por exemplo, Salce era o mais aberto. Luciano Salce era ator, muito bom ator, e ele era o mais espirituoso, o mais engraçado, não sei, eu me entendia muito bem com o Salce. Eu traduzi com ele *Summer and smoke* do Tennessee Williams. Eu disse também no meu livro. Sempre que saía um espetáculo novo nos Estados Unidos que fazia sucesso o Raimundo Magalhães Jr., que era da SBAT, já botava o nome dele como tradutor. Quer dizer, ele era o tradutor oficial de todos os sucessos da Broadway. Mas ele não tinha tempo de fazer, então ele dava pra um fulano qualquer traduzir. Então vinha cada besteira, eram coisas... Eu me lembro do *Smoke* – entra Rosa com seu vestido de flanela – Por que um vestido de flanela? Aí que a coisa começou. O Salce, na leitura: “vestido de flanela?” – ele disse – “estranho... Você tem o inglês. Então vamos ver”. Era vestido flamenco. (risos) Eu encon-

trei isso anos depois no *Boeing, Boeing*. A tradução do *Boeing* que o Celi dirigiu com o Jardel (Filho) e o (Francisco) Cuoco foi o primeiro grande sucesso popular do Cuoco. À direita: a poltrona. À esquerda: o jardim. Não pode ter jardim e não pode ter poltrona.

Maria Thereza Vargas. É “jardin”...

Nydia Lícia. “Côté jardin” e “côté fauteuil”...

Maria Thereza Vargas. As posições eram “Côté jardin” e “côté fauteuil”...

Nydia Lícia. Direita, esquerda. Agora, passou por todo mundo e ninguém viu, e a tradutora era mulher do Orígenes Lessa. Uma escritora importantíssima do Rio de Janeiro. Então, teatro tem essas coisas, você compreende. Tem que tomar cuidado enorme com as traduções.

Olhares. Agora, Nydia, você disse que no TBC os diretores italianos quase que esculpam já o espetáculo no trabalho de mesa. Agora, por exemplo, quando você e o Sérgio saem do TBC, naquela fase que vocês começam a trabalhar autonomamente, vocês continuavam preparando os espetáculos dessa forma. Como era a prática de vocês na construção do espetáculo?

Nydia Lícia. Idêntica. Todas as companhias que saíram do TBC se formaram nos mesmos moldes do TBC. A primeira foi a companhia da Maria (Della Costa) que já tinha companhia antes, mas esteve um tempo no TBC. O mesmo com as companhias da Cacilda e da Tonia. Todas as companhias começaram da mesma maneira. Estudando texto na mesa, fazendo um texto clássico, depois uma comédia, depois um policial, depois texto de vanguarda. Sempre grandes mudanças, mas tinha que estudar na mesa.

Olhares. Por exemplo, no caso do *Hamlet* do Sérgio (Cardoso), que é tão importante. Você lembra deste processo?

Nydia Lícia. Lembro.

Olhares. Como ele trabalhava isso?

Nydia Lícia. Na mesa, separadamente, com cada ator. Quando ele já tinha preparado cada ator, depois de trabalhar a Rainha, a Ofélia, o Polônio, aí é que começava a juntar. Primeiro se fazia a leitura

com todo mundo junto, mas depois o trabalho era individual. É bom lembrar que, ao mesmo tempo, Sérgio estava construindo um teatro. Então era muito mais que um simples ensaio de peça. A coisa era mais complicada.

Maria Thereza Vargas. E ele era um homem de teatro, também, né? Fazia figurinos e acessórios.

Olhares. E ele estava, pelo que se depreende de seu livro, revendo uma peça que já tinha conhecido muito jovem.

Nydia Lícia. Ele estudou a peça durante oito anos. Porque ele queria fazer um outro *Hamlet*. O primeiro *Hamlet* que ele fez conquistou crítica e o público pelos arroubos juvenis, isto é, pelo talento monstruoso desse rapaz que nunca tinha feito teatro, quer dizer, tinha feito antes um *Romeu e Julieta* e umas coisinhas com os padres. E ele estourou. Ele foi realmente um ator especial. Foi. Mas ele nunca estava satisfeito completamente com as coisas. Ele continuava lutando. Ele sempre quis voltar a ter uma companhia própria porque quando ele saiu do Teatro do Estudante com os colegas Sérgio Brito, Elísio de Albuquerque, Jayme Barcellos, Luís Linhares, essa turma toda, ele fundou o Teatro dos Doze. Teve grande sucesso. Ele fez então um segundo *Hamlet*, dirigido pelo Ruggero no Teatro do Estudante. Depois Ruggero dirigiu *Arlequim, servidor de dois amos*. Foi um grande sucesso. A terceira peça não foi um grande sucesso e, depois, perderam o teatro e a companhia foi fechada. Mas ele quis sair do TBC porque foi convidado para dirigir textos nacionais, que ele queria mais. Então nós fomos para o Rio de Janeiro com a Companhia Dramática Nacional – e o Sérgio estreou como diretor, ganhou prêmios, foi elogiadíssimo, e fez espetáculos muito bonitos.

Olhares. Agora, essa formação dele como diretor ocorreu intuitivamente a partir do contato com os italianos?

Nydia Lícia. Sim, sempre que podia, ele ficava como assistente. Acompanhava as montagens, acompanhava os ensaios. No ensaio geral, depois ele ficava para ver, fazer as luzes. Ele aprendeu o tempo todo. Ele deu aula de maquiagem, fazia ma-

quiagem incrivelmente bem e chegou a dar aula de maquiagem na Escola de Arte Dramática – EAD. Ele fazia, construía coisas, adereços de cena, as coroas, medalhas, tudo ele fazia, ele mesmo construía. Então isso, claro, foi fruto do contato com o modo sério como o teatro era feito no começo do TBC.

Olhares. É como se o Sérgio fizesse uma fusão dessa experiência do primeiro ator, que tinha sido trazida pelos atores mais antigos, Procópio, Jaime Costa, com os métodos “modernos” do TBC. Porque essa coisa, por exemplo, de maquiagem, era uma coisa do teatro mais tradicional, do séc. XIX.

Nydia Lícia. Eu tenho as fotografias do Sérgio, em cada papel é outra pessoa. A maquiagem dele era sempre extraordinária, ele ficava estudando. Ele era, de fato, desenhista, tinha trabalhado antes como tal.

Olhares. Ele desenhava o espetáculo?

Nydia Lícia. Fazia cenários. Fez alguns cenários. O Sérgio foi um ator completo, daqueles antigos, e foi também iluminador, cenógrafo, aderecista. Ele fez tudo.

Olhares. Quando você foi ter a sua própria companhia e teve muitas experiências de teleteatro, levou essa prática do trabalho de mesa?

Nydia Lícia. Sim.

Olhares. Você continuou fazendo.

Nydia Lícia. Até hoje.

Olhares. E como seria se você tivesse de sistematizar hoje, se tivesse que aplicar esse método?

Nydia Lícia. Acho que do mesmo jeito. Não há muita diferença não. Porque eu faço isso com os alunos ou com os textos. Às vezes, a gente pega um texto, mas outras vezes com poesias, com alguma coisa escrita...

Olhares. No caso da prosa.

Nydia Lícia. Para uma prosa normal, desde que sejam coisas boas, aquilo que eu mais insisto é que eles aprendam a ver. Se você não vê, você não entende. Você tem que ver. Se eu li um livro aos 12 anos, e nunca mais peguei esse livro, aos setenta quando eu o ler de novo me aparecerão todas as imagens que eu vi aos 12. Então, isto é o que eu ensino. Eles têm que ver. Se não vêem, não podem interpretar.

Olhares. Ver um pouco com a imaginação? É a capacidade de imaginar e visualizar?

Nydia Lícia. Mas ator sem imaginação é ator? (risos)

Olhares. Voltando para o TBC. Você já falou um pouco do Ziembinski, que era mais rígido, do Salce com quem você se entendia melhor. Dá para falar em estilos de trabalho de mesa diferentes?

Nydia Lícia. Muito diferentes. O Ruggero era uma coisa. Ele era o grande professor, um professor simpático, inteligente e culto. Ele fascinava o aluno. Em compensação, depois que a gente saía da mesa, parece que dava uma preguiça (risos) e ele não se interessava mais. Ele era o professor, o que não impediu que dirigisse muito bem *O mentiroso*, de Goldoni, que foi uma das peças mais lindas que eu vi. Quer dizer, quando ele queria, se apaixonava, tudo bem, se não ele era só diretor de mesa. Celi era mesa também, mas depois montava. O Celi era visceral, siciliano. É uma diferença básica.

Maria Thereza Vargas. De onde eles vieram, não?

Nydia Lícia. Pois é. Um vem do norte da Itália e o outro, do sul. É uma diferença muito grande. Por isso que eu me entendia mais com o Ruggero e com o Salce (risos) do que com o Celi.

Olhares. Você, Maria Thereza, que assistiu praticamente tudo, concorda que havia esses estilos diferentes de dirigir?

Maria Thereza Vargas. Acho que a Nydia disse bem: o Ruggero era inteligência, intelecto. O Celi, alguém já disse, dirigia como ele era, um homem forte, tudo dele era muito visceral. Aquela montagem de *Entre quatro paredes* que ele dirigiu era muito mais forte, vigorosa e física do que intelectual. Havia o existencialismo, mas, pelo que dizem, eu não pude ver porque a igreja proibiu de ver, mas (risos) parece que foi vibrante, não é uma coisa violenta.

Olhares. A Nydia conta que os atores foram liberados pela Igreja para a encenação. Por que você não pediu também liberação para assistir? (risos)

Maria Thereza Vargas. Porque já tinha pedido liberação para assistir *A semente*. Mas *Entre quatro paredes* nem ousei. (risos) Mas voltando, o Salce

era com certeza espírito. A graciosidade, uma coisa bem diferente do que os atores brasileiros faziam. A sutileza. E tem um, que eu acho que a Nydia não assistiu, que é o Bonini. Você assistiu?

Nydia Lícia. Ah, o Bonini eu assisti no *Ralé*.

Maria Thereza Vargas. Dizem que ele dava mais liberdade de criação, não é Nydia? Pelo menos é o que a Cleyde diz. Ela dizia: “eu posso fazer isso”. Ele dizia: “faça-me ver”. Deve ser uma coisa italiana, não é? Faça então pra gente ver.

Nydia Lícia. O Bonini já era assim meio “Actor Studio”, Stanislávski. Era um pouco mais moderno.

Olhares. Os outros não tinham essa referência?

Maria Thereza Vargas. Tinha, mas via Jacques Copeau e o mestre deles, não é? O Sílvio d’Amico, que também era discípulo do Copeau. Agora já o Ruggero (Jaccobi) tinha a influência do Bragaglia.

Nydia Lícia. Foi o Celi quem chamou o Ruggero. Ruggero estava no Rio. E ele dirigiu o Procópio. Ele já falava português muitíssimo bem e estava no Rio quando o Celi assumiu a direção do TBC. Nós estávamos ensaiando *A mulher do próximo* e *Pif-paf* de Abílio Pereira de Almeida, ainda como grupo de teatro experimental. O Celi foi ao Rio para convidar o Ruggero para o TBC. Mas, na Itália, havia grandes discussões entre eles. Não aceitavam muito bem o Ruggero porque ele não fez a Escola de Arte Dramática.

Olhares. Onde ele estudou?

Nydia Lícia. A escola dele eram os estudos que ele fazia...

Olhares. Ele era um autodidata.

Nydia Lícia. Então a turma de escola esnobava. Aqui é que eles perceberam melhor quem ele era. Afinal o Ruggero é um dos fundadores do Piccolo, de Milão.

Maria Thereza Vargas. Tenho a impressão de que foi o Ruggero que insistiu pra que se fizesse a *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias. Já tinha sido feita no Teatro do Estudante e tal, mas aí esqueceram que aquilo era muito ruim, e ele insistiu que se fizesse no quarto centenário, lembra?

Nydia Lícia. Tanto que eu e o Sérgio já tínhamos saído do TBC, e o Sérgio voltou como ator convi-

dado para fazer. O Ruggero sempre foi um animador, mas lutou pela dramaturgia brasileira, pelos diretores brasileiros. Ele sempre dizia: “nós estamos aqui de passagem, vocês é que têm que continuar, vocês é que têm que assumir”.

Olhares. Falando nisso, o Flávio Rangel e o Antunes Filho que vão ser os sucessores já naquela fase final do TBC. Eles copiavam esse método de trabalho de mesa desenvolvido pelos italianos? Você, Nydia, chegou a trabalhar com o Flávio, não?

Nydia Lícia. Eu trabalhei com o Flávio na televisão, e ele trabalhava a partir da mesa.

Lígia Cortez. A impressão que eu tenho do Antunes é de que ele trabalhava sozinho na mesa, tanto que no *Macunaíma* a gente não tinha nem texto. Ele vinha e já dava a marcação. Mas o Flávio, em *Amadeus*, trabalhou muito o texto com os atores, eu lembro bem disso. Essa escola também, foi a do Renato Borghi, a da Célia Helena...

Olhares. O próprio Zé Celso. A primeira fase do Oficina era basicamente de trabalho de mesa e até hoje é um ferramenta para ele.

Lígia Cortez. Até hoje, *Cacilda!* foi com papel no chão...

Olhares. Mapas, não é?

Lígia Cortez. Mapas.

Olhares. Maria Thereza, como era Cacilda no trabalho de mesa? Você chegou a acompanhar, a ver?

Maria Thereza Vargas. Não, mas ela era muito disciplinada e discutia muito. Em *Gata em teto de zinco quente* diz que ela quis dar uns palpites e, segundo o Maurice Vaneau me contou, um pouco antes de ele morrer, disse a ela: “cala a boca!” (risos)

Olhares. E ela calou?

Maria Thereza Vargas. Acho que calou.

Olhares. Outros tempos...

Nydia Lícia. Cacilda era muito metida. Não tinha uma grande cultura, então ela tinha que manter a posição dela. E ela, dentro dessa intuição, acertava incrivelmente. Mas quando errava, errava com tudo. Mas, quando acertava, era um negócio assim que eu nunca mais vi ninguém alcançar. Ela comia a personagem. Ela emagrecia num fim de semana. Fazia uma diferença de quatro quilos durante os

ensaios. Era uma coisa incrível. Mas ela procurava, pesquisava e ela tinha um raciocínio tão rápido e tão certo que ela ia ao ponto por outros caminhos, não intelectuais, porque ela não podia, mas ela disfarçava isso, fantasticamente.

Maria Thereza Vargas. Era muito inteligente, não?

Nydia Lícia. Muito inteligente.

Olhares. Aí tem uma coisa interessante, porque, de uma certa maneira, era como se do trabalho de mesa, que era uma coisa mais cerebral, ela avançasse, quando estava na cena, trazendo algo além daquilo a que tinha se chegado no trabalho de mesa?

Nydia Lícia. Não tem dúvida que ela fazia isso, mas já na mesa ela mostrava, discutia caminhos...

Olhares. Que não eram exatamente racionais, mas que eram intuitivos.

Nydia Lícia. O mais incrível é que eram racionais.

Maria Thereza Vargas. Sim, eram racionais.

Nydia Lícia. Ela era fria, num certo sentido. Ela ia até fundo das coisas. Eu vi isso a primeira vez que eu trabalhei com os dois, com Sérgio e com ela em *Entre quatro paredes*. Sérgio, um homem profundamente culto, também se modificava. Ele vivia os papéis e mudava. Em cada papel que fizesse, ele mudava, mas se deixava levar pela paixão, às vezes, e Cacilda, nunca. Ela raciocinava o tempo todo, se entregava, como eu disse pra você, emagrecia, ela fazia tudo, mas ela nunca deixou de usar a cabeça. Nunca.

Olhares. É interessante esse exemplo de *Entre quatro paredes*, uma peça assim tão cheia de especulações filosóficas...

Nydia Lícia. E na época fazer uma lésbica também não era fácil. Ela fez muitíssimo bem.

Olhares. O Celi que dirigiu?

Nydia Lícia. O Celi.

Olhares. E ele também com aquele estilo dele, vamos dizer, mais físico?

Maria Thereza Vargas. Acho que é mesmo físico o estilo dele.

Nydia Lícia. No *Entre quatro paredes* ele me dirigiu de outra maneira. Primeiro não deixou que ninguém assistisse aos ensaios. Nós ficávamos trancados.

Olhares. Mesmo durante o trabalho de mesa?

Nydia Lícia. Tudo. Não permitia nem aos colegas. Ninguém. Éramos nós e o Ruy Affonso Machado, que era o assistente dele. Nós fomos logo para o palco. Ficamos pouco tempo na mesa, porque são papéis claros, definidos, quer dizer, cada um de nós pegou rapidamente a peça. E nós fomos para o palco e ele começou. O papel estava decorado, já tínhamos feito a marcação e ele deu início: “façam a peça inteira sem dizer uma palavra”. Fazíamos a peça inteira só com gestos. Depois ele disse: “façam um bicho cada um de vocês”. O covarde, traidor, um rato. A lésbica, traçoeira, uma serpente. E a infanticida, mimada, uma gata angorá. E nós fizemos a peça desse jeito. Ele inventava, eu me lembro, chegou pra mim e disse “faça uma bandeira”. (risos) Fazer uma bandeira, sabe? Fizemos esse tipo de trabalho que só poderia mesmo ter sido feito em ensaios fechados. Se tivesse gente na plateia, aí não dava pra fazer. Então foi trabalhado a fundo. Todos eles conheciam o método, conheciam estágios diferentes de trabalho. Foi uma escola pra nós. Foi uma escola. Cada diretor tinha seu método. Nós aprendemos tudo que podíamos aprender com eles.

Lígia Cortez. Pensando assim, parece que não foi uma opção. Quem utilizava o trabalho de mesa achava que era o único jeito de fazer teatro, principalmente os atores. Os diretores ainda podem optar por uma outra estratégia, mas o ator não. Porque o método é muito poderoso.

Olhares. Hoje, o método generalizado parte do oposto disso, que é pressupor qualquer tipo de elucubração, de raciocínio, atrapalhando e cerceando a espontaneidade e as potencialidades. Então seriam duas tendências completamente opostas?

Nydia Lícia. Acontece o seguinte. Os atores, hoje, tem uma naturalidade que nós não tínhamos. Éramos presos, encabulados, a educação toda burguesa, um terror. Acho que não precisávamos dar tudo. Só depois que a gente se soltou. Hoje em dia, não. Se você diz para alguém “planta uma bananeira”, “vai lá, tira a saia, fica de calcinha”, não tem o menor problema. É uma outra gente.

Olhares. Mas e na EAD, Thereza, o método de trabalho de mesa se desenvolve já desde o começo? O Alfredo Mesquita já trabalhava com isto? Ou vai ser uma coisa posterior, advinda depois dessa passagem dos diretores italianos pelo TBC?

Maria Thereza Vargas. Acho que não. O Dr. Alfredo era muito a cabeça dele. Ele entendia bem os diretores italianos, e escreveu, inclusive, sobre cada um deles, mas ele vinha de uma formação inteiramente francesa e, depois, um pouquinho norte-americana. Mas ele dizia que “nem a França, nem os Estados Unidos servem para mim, para a escola. Eu vou fazer uma escola minha... pros meninos brasileiros, pros estudantes brasileiros”. Tanto que não era exigido nem o colegial nem o clássico, porque ele dizia “quero me dirigir também aos atores de circo que queiram aprender”. De circo acho que não apareceu ninguém, mas apareceu gente muito simples, feirantes, alfaiates, protéticos, gente muito simples.

Olhares. Você chegou a acompanhar na EAD, algum processo em que o trabalho de mesa foi importante?

Maria Thereza Vargas. Olha, eu não tenho assim muita lembrança, porque a minha coisa ali era mais material, de fazer isso, fazer aquilo, correr, arrumar dinheiro, mas acredito que o método do Dr. Alfredo que a Nydia trabalhou no *À Margem da Vida* fosse assim, não tão intenso quanto o dos italianos, porque eles mesmos diziam que Dr. Alfredo, Décio, nós todos, gostávamos de teatro, mas nunca tivemos um ensino, então nós íamos um pouco pela nossa cabeça, pela nossa intuição...

Olhares. Mas, por exemplo, quem seria o professor da EAD que foi assumindo essa função?

Maria Thereza Vargas. D'Aversa, que fez *Bodas de sangue* nesse sentido. Também o Antunes, que já era muito mais moderno e fez *A falecida*. Ai, acredito, já beirando o que ele ia fazer mais tarde. Quem mais que dirigiu? O Gianni Ratto dirigiu *O demônio familiar* e Ionesco. Agora, essa preparação, sem dúvida, não estava lá. Engraçado, porque eu acho que pra ter esse ensaio de mesa, não sei se é bobagem minha, mas tem que ter um ambiente, não é? Tem

que ter uma sala, uma sala quieta em que você possa trabalhar. Quero sim me lembrar de como é que se fazia no Arena. Será que tinha, naquele espaço pequeno, uma mesa em que as pessoas estudavam? Eu acho que não. Eu não sei. Não lembro. É, eu não lembro, porque são ambientes muito abertos, tantas discussões que talvez eles não estivessem interessados. Discutiam, discutiam muito, principalmente o Vianninha.

Olhares. Eram questões mais sociológicas, políticas?

Maria Thereza Vargas. Vianninha inventava tanta coisa. Ai, como ele inventava. Ele, o Boal, o Guarnieri. Acho que era mais discussão. Mas antes, com o Zé Renato teve um começo que eu não sei, não vi, mas devia ser muito próximo do TBC e da Escola de Arte Dramática. Depois quando entrou o Boal, entrou o sistema americano do Actor's Studio, tanto que eles falam que os outros eram assim, assado, mas eles eram super americanos. Você vê *Juno e o pavão*, vê as fotografias, é puro Actor's Studio.

Olhares. Então ainda era trabalho de mesa de alguma maneira.

Maria Thereza Vargas. Pode ser, mas eu não lembro mesmo de trabalho de mesa no Arena.

Olhares. Não tinha mesa?

Maria Thereza Vargas. (risos) Não tinha mesa. Não lembro de ninguém em volta da mesa. Por exemplo, estou lembrando que eu fui assistente de *Juno* e não tinha mesa.

Lígia Cortez. No Oficina devia ter. No Oficina tinha.

Maria Thereza Vargas. No Oficina tinha. Mas aí tem lá aquela salinha que podia fazer mesa. Agora, no Arena, era aquela coisa de muita discussão e cada um com seu papel. Não era nada de deixa, claro, cada um com seu papel bonitinho, seu texto estudado em casa e discutido com Boal e o outro lá falando sem parar, o Vianninha.

Olhares. Discutia muito...

Maria Thereza Vargas. Muito!

Lígia Cortez. É que era um momento político, também, não é?

Maria Thereza Vargas. Muito político. O Vianninha não queria fazer o traidor de *Juno*. “Como é que eu posso entrar em cena traindo?” (risos) Já o Dr. Alfredo, fui assistente dele em um espetáculo do Feydeau no Arena, fez ensaio de mesa na EAD, numa salinha e só depois foi pro Arena fazer a marcação.

Lígia Cortez. Agora, o Fauzi Arap faz muito trabalho de mesa. E ele diz que onde ele mais aprendeu foi com o Boal.

Maria Thereza Vargas. Será que Boal...?

Lígia Cortez. Será? (risos) Pode não ser exatamente em relação ao trabalho de mesa, mas ao trabalho de ator.

Maria Thereza Vargas. Trabalho de ator, claro, trabalho de ator, todos eles tiveram muita influência do Boal. Porque ali tinha o Sadi Cabral que veio para fazer um personagem na *Juno* e tinha o Guarnieri, e os dois faziam. O Guarnieri fazia um velho.

Olhares. Mas o Sadi Cabral o que significava ali? Ele vinha com uma experiência profissional de mesa?

Maria Thereza Vargas. Vinha.

Olhares. Ainda da tradição antiga?

Maria Thereza Vargas. Da tradição antiga, mas, coitado, já com esta falha das pessoas que seguem o ponto e não desenvolveram a sua memória.

Olhares. Entendi. Dependente do ponto.

Maria Thereza Vargas. Para ele era muito difícil, coitado. Ele ficava tão nervoso, tão nervoso, que ele pedia pelo amor de Deus.

Olhares. Me dê um ponto!

Maria Thereza Vargas. Não, me ensaie, me ensaie! Ele achava horrível o ponto. Ele já sabia de Stanislavski, aquela coisa toda, desde moço. Mas a memória dele não ia. Não sei se no TBC, em *Eurídice* ele fez trabalho de mesa. Ele foi muito bem na *Eurídice*, muito bem.

Nydia Lícia. Aí ele já tinha feito também a *Geração de revolta*.

Olhares. E Flávio Império, ele também segue essa tradição de alguma maneira, não é? Ou não, você lembra?

Maria Thereza Vargas. Eu trabalhei com ele no último espetáculo com Walmor, não? Não teve ensaio de mesa. Foi no Leopoldo Fróes, caindo aos pedaços, todo mundo sentadinho assim, e umas invenções (risos), por exemplo, no texto do Fernando Pessoa pedia: “diga isso voando, faz favor, saia do palco e vá até a Rua General Jardim”. (risos) Eles pediam isso no TBC, Nydia? Pediam pra vocês saírem correndo na Major Diogo? (risos) Não, lá não tinha rua. Vocês faziam tudo lá dentro. A não ser umas moderninhas, como a Cacilda, que foi num prostíbulo para ver...

Olhares. A Nydia conta de uma experiência semelhante no livro dela.

Nydia Lícia. Eu fui de carro, escondida, pra fazer *Lembranças de Bertha*, para ter uma ideia da atmosfera...

Maria Thereza Vargas. Cacilda foi num prostíbulo e disse que uma moça lá comentou: “há quanto tempo não te vejo”. (risos) Ela foi para fazer a enteadada de “Seis personagens”. Quer dizer, essa saída de compor, como o Arena fez depois, observando o povo brasileiro, como andava, era rara no TBC. Lá era tudo muito na cabeça, não é?

Nydia Lícia. Depende da pessoa. Engraçado, o Sérgio tinha muito isto de andar na rua, seguia as pessoas, de repente “este velho tem alguma coisa do Pai dos *Seis personagens*. Ele seguia, olhava (risos). Celi fez isso com Paulo (Autran) e com Cleyde (Yáconis), na (Sra. Fromm?), mandou andar, dar volta pela cidade, olhar vitrine, tudo como a velha. Isso ele fez.

Olhares. E no TBC tinha uma sala que era a sala do trabalho de mesa? Tinha uma mesa? Ou não era assim?

Nydia Lícia. Não, tinha a sala de ensaio. Enquanto a gente lia, tinha a mesa. Quando acabava a leitura tirava e ensaiava. Era do tamanho do palco.

Maria Thereza Vargas. Era exatamente a dimensão do palco. Isso era importante, lembra? É que hoje é muito difícil porque as pessoas não sabem nem o teatro a que vão...

Nydia Lícia. Não sabem ler.

Olhares. Não é só que as pessoas não sabem ler,

mas também que elas não tem o prazer da leitura, porque esse processo pressupunha que os atores em casa lessem, não é? Degustassem, se preparassem. Mas hoje os alunos, praticamente, não lêem peças. Então a capacidade deles de trabalhar num sistema desses é muito baixa porque eles não têm esse prazer de ler.

Lígia Cortez. Para trabalhar o imaginário, o ver. O que a Nydia falou sobre o “ver” acho que é a chave. Fazer a imagem. Ela fez isto com os alunos aqui na escola em *Antígone*. Na primeira aula, lembro, a Nydia já trouxe todas as referências do texto: o que era, quando era, como era, então eu já lembro que no primeiro dia, você já criou na gente, que estava ali naquela mesa, professores e alunos, esse imaginário. Que é também criar o imaginário em conjunto. É diferente quando você estuda sozinho. Ela, há pouco, deu uma aula de como ler um texto pela primeira vez. Quantas vezes desprezamos conteúdos porque não temos inteira noção do que estamos falando?

Nydia Lícia. Não, o fato de eles quererem transportar tudo para a própria visão faz eles serem limitados. A própria emoção. Digo sempre: a mim, como público, não me interessa a sua emoção e sim o caminho que você vai usar. A mim interessa a emoção da personagem. Como você vai chegar à emoção da personagem é o verdadeiro problema. Se você vai usar as suas memórias, sua sensibilidade, isso é um problema seu, você vai ter que fazer esse trabalho. Mas a sua emoção não me diz nada. Zero à esquerda. Eu quero a emoção da personagem.

Maria Thereza Vargas. Agora, Cacilda, já no Teatro Cacilda Becker, tinha muita noção quando ela entrava em cena – você, Nydia, também provavelmente sabia – da receptividade do público. Esse é bom, esse é mau.

Nydia Lícia. Na hora.

Maria Thereza Vargas. Eu me lembro que ela entregava uma carta e saía dali a pouco dizendo: “tem um sujeito rindo errado, mas eu vou pegá-lo”. (risos) Quer dizer, ela conhecia, vocês conheciam, entravam e sabiam quem não estava gostando.

Nydia Lícia. Era mesmo uma coisa engraçada. No Teatro Bela Vista, eu entrava em cena, só batia e já sabia. Tem 420 pessoas. Eu não contava, não ficava olhando, só dava a primeira olhada. Depois desligava. Mas eu sabia quanta gente tinha. Isso na segunda parte, quando era empresária. (risos) Mas é terrível você entrar em cena, quando você é responsável pelo espetáculo, e saber: falta aquele refletor, ele entrou errado. No fim, eu parei de me preocupar. Pensei, estou misturando estações. Não entrava mais como atriz, entrava muito diretora. Eu cheguei a fazer uma peça, no Pinheiros, que eu tinha preparado vários atores e tinha uma atriz na plateia. Uma atriz muito boa, por sinal. Ela chegou pra mim, no intervalo, e disse “para de dizer o texto de todo mundo”.

Lígia Cortez. Fiquei curiosa com uma coisa. A gente tá falando de teatro, mas será que na Vera Cruz, eles faziam esse trabalho de mesa com os roteiros? Nydia Lícia. Eu sei que em *Caiçara*, o Celi escreveu o roteiro, e Cacilda reescreveu com ele, sentada, lendo, “não, olha esta frase é assim...”. Porque o Celi estava só há um ano no Brasil.

Maria Thereza Vargas. Eu me lembro da Eliane Lage indo à casa da Cacilda e a Cacilda a preparando, dando alguns exercícios. Provavelmente eram coisas que vocês faziam lá no TBC e não era nada de cinema.

Nydia Lícia. Ela não falava. Eliane Lage era linda, fotografava maravilhosamente bem...

Maria Thereza Vargas. Quem falava por ela era uma que tinha uma voz muito bonita. Foi a Cacilda quem indicou. Era da *Rádio Bandeirantes*, Gessy Fonseca.

Nydia Lícia. Mas o Celi deveria trabalhar com todos individualmente.

Maria Thereza Vargas. Com certeza.

Lígia Cortez. Minha mãe foi formada, um pouco, pelo Ruggero Jacobi na Vera Cruz. Ela disse que ele foi um grande mestre.

Olhares. Ela começou com ele na Vera Cruz?

Lígia Cortez. É, porque como ela só tinha 16 anos, não podia entrar na EAD. Então o Ruggero a chamou. O começo da carreira dela foi muito forte.

Nydia Lícia. Foi sim. A primeira coisa em teatro que ela fez com Cacilda e, no cinema, também com Cacilda e Jardel, foi *Floradas na Serra*.

Lígia Cortez. *Floradas na Serra* é um filme diferenciado em termos de interpretação.

Maria Thereza Vargas. Inclusive ele é meio teatral mesmo, não é? É bem teatral.

Lígia Cortez. Jardel também era um grande ator...

Maria Thereza Vargas. Mas Jardel já não era TBC. Veio dos Comediantes. Muito Ziembinski, mas escapou um pouco do Ziembinski. Pelo menos em *Floradas na Serra*.

Olhares. Os Comediantes trabalhavam com trabalho de mesa? Ou só depois do Ziembinski?

Maria Thereza Vargas. Não. Parece que eles já faziam antes.

Olhares. Com o Miroel Silveira?

Maria Thereza Vargas. Não, Miroel entrou depois, mas naquele comecinho acho que já faziam..

Lígia Cortez. Turkov?

Maria Thereza Vargas. Turkov também andou por lá. Esse era muito moderno, não é, o Turkov?

Olhares. Turkov vinha de Stanislávski?

Maria Thereza Vargas. Vinha e esse parece que era mais moderno do que o Ziembinski, não é o que dizem?

Nydia Lícia. Não sei, não me lembro. Se o assisti alguma vez foi só em uma peça, mas não me lembro.

Lígia Cortez. Agora, tinha um jeito diferente de falar no TBC?

Olhares. Era italianado?

Lígia Cortez. Tinha um jeito que não era brasileiro, que era um pouco assim...

Maria Thereza Vargas. Era mais Cacilda. Cacilda tinha uma voz própria. Ela dizia ter ganho essa voz. Isso depois a prejudicou muito. Mas era uma criação. Ela veio um pouco da Dulcina, também. Era uma mistura.

Olhares. Mistura de Dulcina com Ziembinski. (risos)

Maria Thereza Vargas. É, acho que era. Ela mistura Ziembinski, Dulcina e Turkov, que ela gostou muito de trabalhar com Turkov.

Nydia Lícia. Mas com Dulcina ela não trabalhou.

Maria Thereza Vargas. Não, mas ouviu muito, não é? A Cacilda foi do Teatro do Estudante. Então o Raul Julian foi assistir e gostou. O teatro brasileiro era muito assim. Ele também convidou a Sonia Oiticica. A família da Sonia Oiticica disse “não”, absolutamente. Você não vai trabalhar com este homem que é um devasso. A Cacilda, que era uma mulher de vocação, disse: “eu vou”. A Dulcina também a convidou e ela assinou dois contratos ao mesmo tempo.

Nydia Lícia. Não, ela já tinha assinado contrato com a Dulcina quando Julian a convidou. Ela largou a Dulcina e foi pro Julian. E o Miroel teve que salvar a situação. Dulcina ainda falou que ela estava



Maria Thereza Vargas e Nydia Lícia.
Foto: João Caldas

largando sua vida no teatro.

Maria Thereza Vargas. Depois ela explicou para as irmãs numa carta, “com a Dulcina eu não ia fazer carreira”. Porque ela era a dona do espetáculo e o outro, de qualquer forma, era mais moderno, dava mais chance para ela e para aquela outra, a Laura Suarez. As duas alternavam. E tinha o Sadi Cabral também. Ele foi muito bom pra Cacilda, pois era o *regisseur*, que fazia essas coisas de ensaio. Mas tudo dentro daquela coisa da última fala, a deixa. Era na verdade mais um ensaiador. ☆