



Dicção e estilo por Maria José de Carvalho, marca na Escola de Arte Dramática de São Paulo¹

*A manner of style, a mode of projection:
tracking the imprint of Maria José de Carvalho
on the Brazilian stage*

Alvaro Machado

Alvaro Machado

Doutorando em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com bolsa de estudos oferecida pelo CNPq/Capes.

¹ Este artigo constitui versão aumentada e atualizada de dois capítulos escritos por este autor para o livro *Maria José de Carvalho, Mestra e Provocadora Cultural*, lançado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em evento memorial com artistas teatrais e da área da música erudita, em julho de 2019, por ocasião dos 100 anos da professora. Reelabora-se aqui estes capítulos: “Teatro – Tradição, modernidade e vanguarda em Maria José de Carvalho” (p. 15-36); e “Patrimônio Histórico – Quixote de saias em prol dos teatros de São Paulo”. A edição de quinhentos exemplares, de ACM Abdalla Arte (2018), com apoio da Secretaria de Estado da Cultura, não foi comercializada, mas distribuída no evento de lançamento etc.

Resumo

O artigo visa resgatar a memória da professora Maria José de Carvalho (1919-1994), por duas décadas titular da cadeira Dicção e Estilo da Escola de Arte Dramática de São Paulo e influente crítica e diretora teatral, bem como situar sua pessoa e sua influência no quadro da instituição e no ambiente artístico paulista entre os anos de 1940 e 1993. Utiliza o arquivo pessoal de Maria José de Carvalho, nos anos 2010 transferido ao Arquivo Público do Estado de São Paulo, bem como documentos pessoais do autor, depoimentos diretos e bibliografia especializada, além de dois capítulos escritos pelo autor em livro biográfico sobre a professora, editado em 2018.

Palavras-chave: Maria José de Carvalho, Teatro paulista, Teatro brasileiro, Escola de Arte Dramática de São Paulo, Theatro São Pedro (SP), Dicção e imitação teatral.

Abstract

This article retrieves the memory of professor Maria José de Carvalho (1919-1994), for two decades chairwoman on Diction and Style teachings of the *Escola de Arte Dramática de São Paulo*, influential critic and theatrical director, as well her influence on the institution's ambiance and on the artistic environment of São Paulo between 1940 and 1993. It uses Maria's personal archive, which was transferred to the Arquivo Público do Estado de São Paulo in the 2010s, as well as personal documents, direct testimonials and specialized bibliography, in addition to two chapters written by the author in a biography about the teacher, published in 2018.

Keywords: Maria José de Carvalho, Brazilian theatre, Escola de Arte Dramática de São Paulo, Theatro São Pedro (SP), Projection and Diction in theatre.

Ao longo de dezenove anos de docência na Escola de Arte Dramática de São Paulo, de 1955 a 1974, a cantora, atriz, cabaretista, diretora cênica, crítica teatral, poeta e tradutora paulistana Maria José de Carvalho imprimiu marca indelével não apenas às dinâmicas daquela instituição – integrada em 1968 ao Centro de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) –, mas também aos palcos brasileiros, sobretudo pelas distintivas características de dicção de seu método,



assimiladas por mais de uma centena de intérpretes notáveis de três gerações, pelo menos uma vintena dos quais ainda atuantes em palcos, cinema e TV na década de 2010, a exemplo de Juca de Oliveira, Aracy Balabanian, Ester Góes e Francisco Cuoco, nomes entre os discípulos diletos da mestra. A origem do rigor – celebrizado entre a classe teatral brasileira – de seus ensinamentos em dicção, impostação vocal e estilo de interpretação – a considerar como “estilo” estudos aprofundados do contexto histórico de cada texto, então utilizados na composição da postura corporal, por sua vez fator determinante na emissão de falas (PROGRAMA..., 1956) – remonta à formação culta de seus principais educadores, os pais portugueses, em parte originários da aristocracia rural de Coimbra, estabelecidos no Brasil nos anos 1910 (MENDES, 2018, p. 121-122).

Inicialmente comerciante de madeiras no litoral paulista, seu pai, Joaquim Carvalho Martins, logo mudou-se para a casa que mandou construir na Capital, no tradicional bairro do Ipiranga, onde nasceu Maria José, a 29 de junho de 1919. A caçula foi alfabetizada em casa a partir dos seis anos, por sua mãe, dona Elvira da Conceição Ferreira Martins. No piano doméstico, foi iniciada ao mesmo tempo nos estudos musicais, que se tornariam determinantes para o método de dicção teatral que iria desenvolver. A par de traumas de infância advindos do conturbado relacionamento do casal emigrado, reportados em esboços de autobiografia datados dos anos 1970 (MACHADO, 1988), aos nove anos a menina encontrou muita satisfação nos primeiros estudos externos, no Grupo Escolar Campos Salles, à rua São Joaquim, no bairro da Liberdade, sobretudo os da língua portuguesa. Começou, então, a examinar sozinha a biblioteca trazida de Portugal pelos pais, em especial coletâneas poéticas árcades e românticas com versos de Bocage, Soares de Passos, Lord Byron e Lamartine².

Diplomou-se pianista-concertista em 1939, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde teve aulas com o fundador da instituição, Mário de Andrade. “Naquele momento, ainda não era o Mário que iríamos conhecer muito depois”, lembrou em carta a escritora e companheira de classe Nelly Novaes Coelho (1922-2017), “mas Maria José já se destacava pelo

² Conforme esboços autobiográficos em seu arquivo documental, sob a guarda do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

desassombro com que se manifestava e pela maneira como entrava ou saía de todos os lugares” (COELHO, 1988). Também passou a ter aulas particulares de violino e canto, enquanto fazia do Theatro Municipal de São Paulo “sua segunda casa”, a frequentar quase todos os espetáculos ali encenados. Começou a dar concertos de piano no próprio conservatório, e em 1944 integrou-se ao naipe de contraltos do Coral Paulistano, também criado por Mário, onde permaneceu por dezoito anos, atividade que lhe permitiu fundamentar sua “doutrinação para a fala correta”, sobretudo a partir das diretrizes apresentadas pelo escritor modernista no Congresso da Língua Nacional Cantada, evento de caráter nacionalista e uniformizante realizado em São Paulo em julho de 1937, para tratar de uma “pronúncia padrão” para todo o teatro dramático e o canto lírico praticados no Brasil (ANDRADE, 1938, p. 717-718). No âmbito do já prestigioso Coral Paulistano, Maria José conheceu o então tenor e futuro maestro, professor e radialista Diogo Pacheco, com o qual foi casada por cinco anos.



Figura 1 – Maria José em 1993, no sótão de sua casa, onde guardava emolduradas páginas raras de partituras de canto gregoriano

Foto: Carlos Goldgrub para reportagem de Alvaro Machado na *Folha de S.Paulo*, 1993

Em 1940, a filha de imigrantes ingressou no curso de Geografia e História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL-USP), onde teve aulas com os franceses Pierre Monbeig (Geografia), Jean Gagé (História) e Roger Bastide (Sociologia) (CARVALHO, [1969?]). Ali tornou-se colega de classe de Paulo Emílio Salles Gomes, que considerava “pessoa especial”, por sua cultura adquirida durante longa estada na Europa. Nos concorridos salões de chá das imediações da faculdade, então situada no edifício do Colégio Caetano de Campos, na Praça da República, também conheceu o crítico Almeida Salles, que a introduziu ao círculo dos escritores da chamada Geração de 45 e da revista *Clima*, a exemplo de Antonio Candido e Gilda de Melo e Sousa, Lourival Gomes Machado, o casal Dora e Vicente Ferreira da Silva, Lygia Fagundes Telles e Hilda Hilst, entre outros (LIMA; ZANOTTO, 1989).

Em 1943, enquanto cursava o terceiro ano da faculdade, aproximou-se do crítico Décio de Almeida Prado (1917-2000), que constituíra naquele âmbito o Grupo Universitário de Teatro (GUT), sob patrocínio direto da reitoria. Os elencos dessa trupe eram constituídos por atores e atrizes estudantes ou recém-formados pela USP, como Waldemar Wey e Delmiro Gonçalves, da Faculdade de Direito, e Ruy Affonso, da Faculdade de Filosofia, (FARIA; ARÊAS; AGUIAR; 1997, p. 165), e que dentro de alguns anos se tornariam assíduos componentes do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). A esses, juntou-se a já atriz profissional Cacilda Becker. Decepcionada com os esquemas de trabalho das raras e antiquadas companhias estabelecidas, ela estreou no GUT naquele 1943, com o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, fruindo de “grande aprendizado ao lado de Décio, do diretor Gomes Machado e do pintor, cenógrafo e figurinista Clóvis Graciano” (FARIA; ARÊAS; AGUIAR; 1997, p. 165). Em 1945, Maria José fez sua estreia em palco com o GUT, em espetáculo que conjugava três peças: *Amapá*, de Carlos Lacerda; *Os irmãos das almas*, de Martins Pena; e o *Auto de Inês Pereira*, de Gil Vicente, na qual interpretava a mãe da protagonista, enquanto Becker se encarregava do papel de Inês. Já na remontagem do *Auto da Barca do Inferno*, também de Gil Vicente, em 1946, assumiu o papel da cafetina Brísida Vaz, herdando de Cacilda também seu figurino de rendas negras. Esta foi assisti-la e se impressionou com “a maneira original” de Maria José interpretar a personagem, ou seja, como mulher elegante e altiva, sem o envelhecimento de rosto,

braços e mãos que ela adotara três anos antes (LIMA; ZANOTTO, 1989)³. O professor da Escola de Sociologia da USP e crítico Antonio Candido considerou sua interpretação “magistral”, qualificação que a atriz esperava “não ser uma brincadeira” (LIMA; ZANOTTO, 1989). Conforme avaliação de Oswald de Andrade, o GUT firmou-se como autêntico “movimento de renovação da cena teatral brasileira”, (ANDRADE, O., 1991) na chamada “terceira onda modernista”, que envolveu também escritores paulistas da Geração de 45, cujos encontros e saraus Maria José passou a frequentar, nas livrarias Jaraquá e Planalto, no centro “novo” da cidade. Iniciara, já então, a publicação de poesias em jornais como *A Gazeta*, além de traduções literárias do italiano e de outras línguas latinas, e tornou-se crítica teatral da revista *Trópico* (do Departamento de Cultura da Municipalidade), bem como do jornal *O Tempo*. Em breve passaria a colaborar no respeitado “Suplemento Literário”, de *O Estado de S. Paulo*.

Convite de Alfredo Mesquita

Em dezembro de 1950, Oswald de Andrade Filho, o Nonê, então na direção do Theatro Municipal, convocou a cantora para dirigir espetáculo coral sobre o *Navio Negreiro*, de Castro Alves. Apresentado duas vezes no Municipal e repetido no movimentado auditório do Museu de Arte Moderna de São Paulo (na rua Sete de Abril) em maio de 1951, o poema épico musicalizado constituiu o primeiro trabalho profissional de Maria José no teatro paulista. O “estudo de poesia-corál” era adaptação sua, sobre fundo musical e arranjos de Miguel Arqueróns, o maestro do Paulistano (ARTE..., 1951, p. 2). Ela passou a alimentar, então, planos de cursar a Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), inaugurada por Alfredo Mesquita em 1948. Porém, este havia assistido a uma das apresentações do *Navio Negreiro* e antecipou-se, convidando-a a lecionar na escola. Assim, Maria José assumiu, em 1955, a cadeira Dicção, Impostação de Voz e Coros, que desde a fundação da EAD estivera sob a responsabilidade da cantora lírica Magdalena Lebeis. Com sua

³ As informações entre aspas são da entrevista-depoimento de Maria José recolhida por Ilka Marinho Zanotto e Mariângela Alves de Lima para a revista *Dionysos* (número 29, 1989), enquanto a comparação entre as interpretações provém de depoimento de Maria Thereza Vargas a este pesquisador, em julho de 2018.

formação já eclética, ampliou o programa do curso para muito além de aulas de técnica vocal e empenhou-se em traduções próprias de clássicos teatrais, destinadas ao aprendizado de seus alunos. Ao mesmo tempo, impulsionava sua produção poética, dirigida então ao concretismo.

Em 1955, Maria José recebeu bolsa de estudos para o Seminário Internacional de Música da Bahia, promovido pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), no qual frequentou as aulas de canto da soprano francesa Gabrielle Dumaine, por ela já conhecida desde o ano anterior, pois a cantora trouxera a São Paulo, para uma série de palestras, o compositor e maestro Pierre Boulez, da vanguarda musical europeia (CAMPBELL; O'HAGAN, 2016, p. 11). Boulez desenvolvia conceitos formulados nos anos 1910 pelo compositor vienense Arnold Schoenberg em seu *Tratado de Harmonia* e em obras musicais como *Pierrot Lunaire*, notadamente o *Sprechstimme*, técnica vocal entre o falar e o cantar, e a melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*), em novas formas de expressão musical e enunciação lírica que atraíram fortemente as atenções da nova professora da EAD, bem como de seu marido, Diogo Pacheco. Este passaria a assinar trilhas sonoras para espetáculos da EAD, como a primeira montagem brasileira de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, sob a direção de Alfredo Mesquita (1958), apresentada no Teatro Santa Isabel, do Recife.

Na Escola de Teatro da UFBA, Maria José também frequentou cursos de dança e expressão corporal da professora francesa Laura Moret, do bailarino japonês Masami Kumi e da coreógrafa polonesa Yanka Rudzka. À mesma época, tornou-se ouvinte, na sociedade Pró-Arte de São Paulo, dos seminários sobre Música Nova ministrados pelo professor de origem alemã Hans-Joachim Koellreuter, crédito que sempre destacou em seus *curricula vitae*.

Após os aprendizados na FFCL e no GUT, Maria José tomou a via de diligente autodidatismo, passando a compor invejável biblioteca de livros e periódicos nacionais e importados – sobretudo em teatro, música, literatura, história e filosofia –, da qual foram conservados pouco mais de 3.800 itens, conforme a “Lista de livros e periódicos: antiga”, elaborada pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo (Apesp). Aprimorou, assim, instrumentais próprios para especialização em suas principais áreas de eleição, conhecimentos transmitidos em suas aulas e que “acabaram por marcar sensivelmente todas as turmas para as quais lecionou na EAD”, segundo o historiador e professor

de artes cênicas Armando Sérgio da Silva, que também registrou traços da personalidade da professora:

Rigorosa em demasia segundo todos, gênio inspiradíssimo para alguns, autoritária e repressiva, segundo outros, e fundamental, nas palavras de quase todos, essa professora viria a ser uma das primeiras grandes sistematizadoras de um processo de formação vocal para o ator brasileiro. (SILVA, 1989, p. 74)

Segundo a mestra explicou em carta a Ariano Suassuna quando este a convidou para transferir-se ao Recife – a fim de ensinar na escola de teatro de nível superior que o dramaturgo paraibano criava, ao lado do teatrólogo Hermilo Borba Filho –, suas matérias então lecionadas na EAD eram, então, restritas ao primeiro e segundo anos. Porém, “com o apoio dos diretores [teatrais italianos] Gianni Ratto e Alberto D’Aversa”, ela contava ao missivista ter “influenciado” o conselho da escola para estendê-las ao terceiro e ao quarto anos. Naquele ano de 1957, Maria José apenas iniciara essa extensão, e ainda “não poderia abandonar o doutor Mesquita” (CARVALHO, 1957)⁴. De fato, das 57 aulas de Dicção ministradas em 1955, a escola passou a oferecer 131 em 1956 e 252 nos anos 1970. Assim, para o novo curso do Recife, em grande medida sob a inspiração da escola de Alfredo Mesquita, foi chamada uma ex-aluna de Maria José, a atriz pernambucana Maria José de Campos Lima. De outro lado, também em sua resposta à mesma carta-convite, Carvalho propôs a Suassuna ministrar ela própria um curso concentrado de seis meses, para que a Escola de Teatro do Recife “não começasse amparada em velhos cânones de uma tradição caduca” (CARVALHO, 1957)⁵, isso no caso de Mesquita, seu diretor, concordar com uma ausência temporária, porém tal curso pernambucano não chegou a ser ministrado.

Como observou Silva (1989), fazendo coro a todo o corpo docente da escola em sua época de maior vigor, Maria José foi, de fato, “única” ao levar à EAD um método completo de Dicção e Estilo. Em “Técnica de Dicção,”

4 Conforme cópia xerográfica de carta datada de 16 de outubro de 1957, feita por este autor durante visita ao acervo documental de Maria José, em 1988, em sua residência, à rua Silva Bueno, 1.533, no bairro paulistano do Ipiranga.

5 Carta do acervo documental Maria José de Carvalho, dirigida a Ariano Suassuna (16 de outubro de 1957) e depositada no Apeesp.



a professora considerava as seguintes partes: pronúncia ou prosódia; articulação; impostação vocal; dinâmica vocal; timbre; extensão; modulação; tonicidade; plasticidade; densidade; agilidade; ritmo; respiração; energia; pausas de tensão e relaxamento; maleabilidade; elegância; métrica; volume; postura; e resistência. Já “Estilo” compreendia “toda a parte artística em que se faz o desenvolvimento e a aplicação da técnica vocal”. Como costumava explicar, “os textos teatrais têm estilos de acordo com épocas e autores, e comecei a desenvolver uma técnica nesse sentido, muito rigorosa, aliada ao estilo da obra representada” (LIMA; ZANOTTO, 1989). Para ambas as seções de seu curso, recorria com frequência aos sonetos de Camões (com finalidade de análise métrica) e a obras de Fernando Pessoa, Charles Baudelaire (para boa pronúncia das vogais), Manuel Bandeira (exercícios de velocidade, com o poema “Trem de Ferro”), Alexandre Herculano (exercícios de arauto, de respiração e de pontuação, com o romance *O bobo*) e August Strindberg (*Os credores*, para diálogos duelísticos), entre outros textos “fundamentais para resolver os problemas do ator” (Programa..., 1956). A mestra iniciava, então, o preparo de um volume intitulado *Dicção e estilo*, reelaborado continuamente ao longo dos anos, e contudo jamais publicado. Dezenas de esboços da obra foram mantidos em seu arquivo pessoal.

Segundo Maria José, a parte sobre estilo de seu curso somente poderia ser apreendida por meio de montagens teatrais, que ela efetivamente dirigia para os alunos, mas esses espetáculos “não eram considerados nos exames finais de interpretação” – como reclamou certa vez a Clóvis Garcia, diretor da escola no final dos anos 1960 –, ao contrário de espetáculos concebidos por “artistas contratados que nada sabiam” (CARVALHO, [1973 ou 1974]⁶). No entanto, diversas encenações de Maria José na EAD também foram produzidas em palcos da cidade a partir de meados da década de 1950, como o *Auto da barca do inferno* (nos teatros Cacilda Becker, Municipal e A Hebraica); o *Entremês do juiz dos divórcios*, de Cervantes, e *Os três médicos*, de Martins Pena (ambas no antigo Teatro Leopoldo Fróes, no Centro); *A guerra do cansa-cavalo*, de Osman Lins (Auditório Itália); *O relicário*, de Coelho Neto (Teatro Sesc Anchieta); e *Pranto por Ignácio Sánchez Mejía*,

⁶ Rascunho de carta ao diretor da EAD, Clóvis Garcia, sem data, mas provavelmente escrita entre 1973 e 1974, pouco antes de a professora demitir-se da instituição. Apesp.

de García Lorca, codireção de Aída Slon, no II Festival Nacional de Teatro de Estudantes (1959), idealizado por Paschoal Carlos Magno, montagem com Juca de Oliveira e elogiada por Sábado Magaldi. A pedido de Alfredo Mesquita, traduziu a tragédia *Os persas*, de Ésquilo, para uma encenação por ele assinada no Teatro Francisco Nunes, de Belo Horizonte (1961). A coreografia do espetáculo era de Yanka Rudzka (1916-2008) – professora de “dramaturgia corporal” nos primórdios da EAD e de Maria José na Escola de Dança em Salvador – e no elenco figuravam alunos nos quais a mestra de Estilo muito acreditava: Aracy Balabanian, Myriam Muniz, Ivonete Vieira (que se integraria a elencos da produtora Ruth Escobar), Sérgio Mamberti, Silnei Siqueira e Sylvio Zilber, entre outros, além da futura crítica teatral Ilka Marinho Zanotto.

Momentos do teatro ocidental, uma das maiores montagens da EAD, para a qual se conseguiu verba da Comissão Estadual de Teatro (CET) destinada à “popularização do teatro”, contou, em 1964, com concepção e direção da “mestra provocadora”, como muito alunos a enxergavam. Com o subtítulo *Curso de interpretação ao vivo*, o espetáculo alinhavava excertos, entre outros, de Ionesco (*A lição*), Jean Cocteau (*O mentiroso*), Gil Vicente (*Auto da barca do inferno*), Shakespeare (*Júlio César*), Martins Pena (*Noite de São João*) Pirandello (*O homem da flor na boca*), Brecht (*O processo de Lúculus*) e Jorge Andrade (*Vereda da salvação*), todos em traduções ou adaptações da professora. Os cenários contavam com três assinaturas importantes, de Clóvis Graciano, Maria Bonomi e Flávio Império, e produção competente da atriz Yara Amaral. O elenco apresentava Paulo Villaça, Afonso Gentil, Luiz Serra e Rodrigo Santiago, entre outros, que percorreram dezessete cidades do interior do estado, para encerrar carreira no disputado palco do Teatro Maria Della Costa, na capital. No mesmo ano, Maria José dirigiu um recital de Shakespeare, em comemoração aos 400 anos do bardo, com alunos do curso de Filosofia da USP.

Também assinou direções para duas companhias do anos 1960 de memória sepultada, com peças de Arthur de Azevedo (*Uma consulta*) e Tchekhov (*Dos males do tabaco*; *O pedido de casamento*) para o grupo formado por Sadi Cabral, Silvana Lopes e Jovelty Archangelo (ambas atrizes do Teatro Popular do Sesi); e, com peças de Molière (*O casamento forçado*) e Martins Pena (*Os irmãos das almas*) para a companhia O Praticável.

Já desde seu ingresso na EAD, Maria José passou a comparecer a encontros nacionais em torno de pedagogia teatral, como o Primeiro Congresso de Língua Nacional Falada no Teatro, realizado em Salvador em 1956, durante o qual, como delegada de São Paulo, apresentou a comunicação “Uma língua-padrão para o teatro nacional”, na linha da comunicação marioandriana de 1937 (CARVALHO, 1958, p. 150-158). Porém, até meados dos anos 1970, foi ativa em palestras em cursos superiores de teatro no Pará, Maranhão, Rio Grande do Sul e em Santa Catarina, bem como em instituições como o Museu de Arte Moderna de São Paulo (“A função da crítica”, a convite de Gianni Ratto) e a Comissão Estadual de Teatro (“Teatro grego”; “Teatro medieval”), e ainda no exterior, na Casa do Brasil em Nova York, no Brazilian-American Cultural Institute e na Georgetown University (os dois últimos em Washington D.C.). Ao consolidar técnicas de preparação de atores fundamentadas em aspectos vocais, transformou-se, nos anos 1960, em professora de interpretação teatral de fato, e sua cadeira passou a chamar-se “Dicção e Estilo”. A partir de 1968, porém, a “mulher extraordinária, mas de gênio diabólico” – como a definiu Alfredo Mesquita (SILVA, 1988, p. 75) –, passou a chocar-se frontalmente com os novos tempos de contestação estudantil às instituições, em meio à ditadura militar brasileira. Segundo diversos depoimentos, o corpo discente pedia, então, mais influência do Teatro de Arena e do Teatro Oficina e “menos clássicos gregos e Jean-Louis Barrault” (SILVA, 1988, p. 75). Mesquita deixou o magistério no final daquela década, enquanto Maria José demitiu-se em 1974, após um rosário de litígios com suas classes e até mesmo um processo administrativo: “Achei que não valia toda a minha dedicação, para aguentar tanta burocracia [na rotina do curso quando este passou à USP] e tanta insolência [nos “motins” do corpo discente contra ela]”. Desdenhosa, identificava os protestos estudantis às diatribes do futurismo italiano, eclodido antes da Primeira Guerra Mundial: “Era só falta de conhecimento, essa coisa ‘anticultura’ que o Marinetti já havia feito, que todo mundo já estava careca de saber e eles estão descobrindo agora” (LIMA; ZANOTTO, 1989).

Mylene Pacheco, atriz formada na turma EAD de 1959, tornou-se assistente dos cursos de Maria José na primeira metade dos anos 1960. Revelou-se bem mais flexível com os alunos, chegando a acolher uma classe inteira reprovada coletivamente pela mestra. No entanto, no clímax de seus

conflitos com os quadros da escola, em meados de 1969, “diante de um quadro de graves erros pedagógicos”, Maria José ordenou em carta à discípula que não mais lhe direcionasse “presentes de grego”, ou seja, alunos “impossíveis”, e que abandonasse imediatamente a utilização dos métodos por ela criados (CARVALHO, 1969). Dessa maneira, rompeu definitivamente com sua possível continuadora, tornada archi-inimiga.

Em certa tarde, Alfredo Mesquita precisou ordenar que Maria José se levantasse do chão do saguão da escola, onde estava estirada a fim de não permitir a entrada da desafeta, como testemunharam a secretária da instituição, Maria Thereza Vargas, e diversos alunos. No entanto, Pacheco ministrou aulas na EAD até meados dos anos 1990, e, mais tarde, Maria José reconheceu haver sido “muito pretensiosa”, achando que, para a qualidade de sua aula, “os alunos deveriam ser selecionados, sendo que muitos não aguentavam e saíam do curso” (LIMA; ZANOTTO, 1989). “Só de se conhecer a mulher, já significava uma aula. Sabe o que é você respeitar o louco mestre? A mulher era louca..., uma louca fantástica”, testemunhou o diretor Antonio Januzelli para Armando Sérgio de Silva (SILVA, 1988, p. 74).



Figura 2 – Maria José de Carvalho em retrato dos anos 1980

Fonte: autoria desconhecida

Asas de abelhas

Ainda assim, a competência nas matérias oferecidas foi amplamente reconhecida por dezenas dentre os melhores comediantes brasileiros de duas gerações, que se valeram da clareza com que passaram a enunciar o texto teatral. Afirma Januzelli:

Lembro-me de um exercício de vibração que consistia em mandar o ar para as fossas nasais e, com isso, fazer o som ressoar, a fim de que se pudesse projetá-lo a partir de uma posição específica. Trabalhava-se assim a elasticidade do som. A vibração básica parecia um barulho de asas de abelhas. (SILVA, 1988, p. 74)

Dentre seus principais alunos – seja na EAD ou em cursos promovidos pela Comissão Estadual de Teatro, no Teatro de Arena ou em sua residência, além de aulas diretamente solicitadas por grupos teatrais, a exemplo do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) –, citem-se os nomes de Fernanda Montenegro, Aracy Balabanian, Nathália Timberg, Gianfrancesco Guarnieri, Ety Fraser, Assunta Perez, João José Pompeo, Ruthinéa de Moraes, Francisco Cuoco, Glória Menezes, Mauro Mendonça, Sérgio Britto, Raul Cortez, Ester Góes, Milton Gonçalves, Ney Latorraca, Nelson Xavier e Yara Amaral. As montagens dirigidas para a EAD nos finais de semestre prosseguiram até 1972, dois anos antes de demitir-se para “prolongado estágio no Exterior”, conforme alegou em carta. De outro lado, ao assumir, por essa época, cadeira de Interpretação na EAD, o ator Rodrigo Santiago (1943-1999) deu sobrevida aos ensinamentos recebidos de Maria José, uma vez que fizera anotações abundantes de seus cursos.

Para alguns discípulos, a professora atendeu pedidos de direção de recitais poéticos fora do âmbito da escola, a gerar espetáculos de sucesso, como o recital que marcou a estreia profissional de Juca de Oliveira. “Sua paixão pela arte era absoluta e ela viajou comigo para introduzir às plateias meu espetáculo de estreia, em turnê pelo estado de São Paulo” (informação verbal), lembra o ator⁷.

No final dos anos 1960, protagonizou polêmica destinada a ultrapassar os limites do meio teatral paulista, quando muitos passaram a repetir que a

⁷ Depoimento de Juca de Oliveira ao autor, em agosto de 2018.

impostação vocal e a articulação de palavras propostas pela professora faziam com que todos saíssem da EAD representando “com a mesma voz”, “tanto homens como mulheres”, a eternizar essa marca em palcos de todo o país. Entre os acusadores, encontrava-se Renato Borghi, apesar de a mestra ter preparado vocalmente, a seu pedido, elencos do Teatro Oficina⁸. A atriz e diretora Myriam Muniz defendeu a mestra: “Ela nos fez vivenciar todas as sugestões de uma verdadeira experiência de dicção. Quem impostou demais, com o tempo desimpostou” (SILVA, 1988, p. 77). Muniz adotou o método de Carvalho em seus cursos em escolas particulares de teatro, que “integrava técnica vocal, expressão vocal e estética.” “Ela também me ensinou a analisar o texto e saber qual era o subtexto. Fazia isso belissimamente” (LIMA; ZANOTTO, 1989).

Sobre a polêmica, a atriz e pedagoga teatral Miriam Mehler também legou testemunho:

Para alguns atores jovens, se você pede um comportamento e uma voz de época, eles não sabem fazer. A gente achava uma chatice, mas você só aprende isso numa escola de arte dramática. Todos da nossa turma saímos muito impostados, falando muito bem, muito duro. Mas quebrar isso é muito fácil. O pior é você não saber. (SILVA, 1988, p. 77)

De outro lado, tornou-se célebre sua admoestação dirigida a alunos que enunciavam diálogos de forma coloquial. A esses, exortava: “Ora, vá logo trabalhar no Arena!”, aludindo dessa maneira à prosódia realista adotada pelos diretores e atores daquela companhia. Porém, entre junho a dezembro de 1959, época em que Augusto Boal, diretor e mentor do Arena, deu aulas de dramaturgia na EAD, Maria José ministrou no Arena curso de aperfeiçoamento vocal com três aulas semanais e exames eliminatórios mensais. Em rigorosa seleção, foram admitidos para esse curso os atores Milton Ribeiro, Jardel Filho, Benjamin Cattán, Lélia Abramo, Oduvaldo Vianna Filho, Irina Grecco, Chico de Assis, Mylene Pacheco, Ivanilde de Souza, Oswaldo Louzada, Flavio Migliaccio e Armando Bógus, entre outros. Na prática, a aristocrática escola

⁸ Conforme depoimento do ator durante curso de pós-graduação do Centro de Artes Cênicas da ECA-USP sobre os 60 Anos do Teatro Oficina, ministrado pelos professores Cibele Forjaz e Marcos Bulhões em 2016.



do doutor Mesquita já havia emprestado outros professores, na fase de formação do Arena.

As atividades simultâneas de Maria José a partir dos anos 1950 – crítica teatral, palestras, direções e cursos – ajudaram-na a garantir estatuto de celebridade nas artes. Em 1953, compôs o júri da principal premiação teatral da cidade, o Saci, conferido pelo jornal *O Estado de S. Paulo*. Nas salas de aula da EAD sua fama também se consolidou por uma extroversão de caráter teatral, alicerçada em figurinos originais, basta cabeloira negra, colares e braceletes pesados. Exibia quase invariavelmente o temperamento sanguíneo de um verdadeiro “animal de teatro”, como se diz entre atores, uma vez que dramatizava até as raias do expressionismo os mais comezinhos aspectos da existência. Em sala de aula, “rodopiou e desmaiou” após ser desafiada pelo aluno ator Paulo Hesse, que no entanto a considera uma de suas grandes influências (PACE, 2010, p. 88). A cumprir suas funções de bibliotecária e secretária da EAD, Maria Thereza Vargas avisou-lhe, certa noite, que seu horário de ensaios no palco da escola havia terminado, e que outro grupo aguardava para tomar posição no tablado. Ato contínuo, Vargas foi obrigada a “voar” pelas escadarias da escola, para fugir de uma Maria José munida de porrete. “Nos dias em que ela dava aula, as farmácias próximas esgotavam estoques de calmantes” (informação verbal), lembra⁹.

De 1958 a 1968, Maria José participou ativamente de júris e comissões da Comissão Estadual de Teatro, além de exercer continuamente a crítica teatral, tanto no jornal *O Tempo* (de 1950 a 1954), como no suplemento *Letras e Artes*, do diário carioca *A Manhã*, e nas revistas culturais *Diálogo* e *Convivium*. Também participou de júris na Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT, depois APCA). Em sua trilogia de peças *Cacilda!*, dos anos 2000, José Celso Martinez Corrêa desenhou-a como árbitro supremo do gosto teatral na São Paulo dos anos 1950 e 1960.

Com Diogo Pacheco, fundou, em 1954, o Movimento Ars Nova, cujas propostas eram apresentadas no madrigal homônimo, que também integrava. Em seguida, em convênio firmado entre o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o Ars Nova, passou a dar aulas de dicção e impostação vocal para elencos

⁹ Depoimento ao pesquisador, agosto de 2018.

dessa legenda. À parte mais de cinquenta concertos de música antiga e contemporânea, em São Paulo e em outras cidades, o Ars Nova promoveu o “primeiro recital de poesia concreta no Brasil”, em junho de 1957, no TBC, evento bastante noticiado pela imprensa paulista. Maria José foi uma das intérpretes, ao lado dos atores Floramy Pinheiro, Ruth Escobar e Ítalo Rossi, bem como de cantores.

No final dos anos 1950, os diretores Alberto D’Aversa e Maurice Vaneau convocaram-na para ministrar aulas de dicção a elencos e coros do TBC, pela segunda vez na história dessa companhia. “Pela primeira vez no TBC vemos os atores utilizarem a voz como um instrumento amplo e maleável”, registrou o crítico Miroel Silveira (GOUVÊA, 2006). Ao retornar da Europa, em 1960, Cacilda procurou-a para aulas individuais, apesar de a professora criticar publicamente a dicção da atriz, que, segundo ela, tinha o vício de escandir cada sílaba, “como se falasse em alguma língua oriental”.

Em 1961, Maria José realizou sonho de estagiar na Europa, elegendo para tanto a Academia de Arte Dramática Silvio D’Amico, em Roma, de onde saíram vários diretores do TBC. “Escolhi a Itália e me decepcionei. A gente fantasia e, quando finalmente tem contato com a lenda, não acrescenta nada”, considerou após o retorno. Segundo ela, em carta a Clóvis Garcia, diretor da EAD, a Academia não a ensinou, “mas a Europa sim” (CARVALHO, [1973 ou 1974]). No entanto, ao lado do célebre encenador Giorgio Strehler, do Piccolo Teatro de Milão, organizou recital de poesia brasileira em Gênova, do qual guardou grata memória.

Templos teatrais

Em 1968, atendeu convite para formar equipe e dirigir montagem de *Agamênon*, de Ésquilo, com Mauro Mendonça e Lélia Abramo nos papéis centrais. A base do espetáculo consistia em tradução realizada pela professora desde uma versão francesa do século XVIII, de autoria de Porte du Theil. Explicou Maria José:

Um tônus apolíneo com grandes momentos de ruptura dionisíaca foi o principal objetivo da encenação. [...] Empreguei música africana



dos Watusi, que, por sua grandeza e seu páthos, achei adequada, uma vez que todas as raízes épicas se aparentam¹⁰.

Sábato Magaldi assinalou, em sua crítica, tratar-se de montagem “para estudiosos”; “pesquisa cultural”: “Maria José quis fazer um espetáculo pré-helênico” (MAGALDI, 2016, p. 140).

À mesma época, a diretora iniciava campanha para a preservação e recuperação de velhos teatros da Capital (TEXTO..., 1967). Seu empenho na seara do patrimônio cultural paulistano ganhou viés prático em 1967, com o Theatro São Pedro, construção de 1917 na esquina das ruas Barra Funda e Albuquerque Lins, em arquitetura neoclássica e detalhes art nouveau, com 950 assentos. Após duas décadas a funcionar como cinema, o teatro fora oferecido por seu proprietário para venda ou aluguel. Com o artista plástico e diretor teatral Abram Fayvel Hochman e o advogado José Geraldo Novaes Marques, Maria José constituíra uma sociedade editorial, com o nome Papyrus, responsável por uma dezena de publicações, em maioria traduções de sua autoria. A empresa foi utilizada para celebrar o contrato de aluguel do velho teatro, que os sócios pretendiam renomear como Papyrus. Ao visitar o São Pedro, Maria José identificou um poço artesiano sob o palco, antigo costume para melhorar a ressonância acústica de teatros. Descobriu, ainda, delicadas vigas de ferro trabalhado sob colunas em alvenaria etc. A professora sonhava, ainda, recuperar, reabrir e administrar artisticamente outros teatros abandonados da cidade (CRÔNICA..., 1967). Em meados daquele mesmo 1967, entrara em entendimentos com o Serviço Nacional de Teatro (SNT) para a restauração do Teatro Santa Helena, na Praça da Sé, bem como do Cine-Teatro Oberdan, pertencente à municipalidade e vitimado por grave incêndio décadas antes (EM REFORMA..., 1967)¹¹. Maria José listou dez teatros de grande porte que poderiam ser recuperados, como o Colombo, no largo da Concórdia, o Brás-Polyteama e o Olympia, ambos na avenida Rangel Pestana, o Coliseu, no Largo do Arouche, o Royal, na rua das Palmeiras,

10 Página datilografada, sem data, sobre a encenação do espetáculo no acervo de documentos da atriz no Apesp.

11 Estas informações, assim como as demais a seguir, sobre o Theatro São Pedro e outros teatros paulistanos visados por Maria José de Carvalho, foram recolhidas no acervo de notícias da seção cultural do jornal *O Estado de S. Paulo*, no ano de 1967.

o Paulistano, na rua Vergueiro, o Santa Cecília, no bairro do mesmo nome etc. A professora notava, ainda, que o governo do estado não possuía nenhuma sala teatral à época. Porém todos os seus esforços para reverter tal situação resultaram em vão. Até os anos 1980 todos os edifícios que listara foram demolidos (ABDALLA, 2018, p. 75-85).

Quanto ao São Pedro, Maria José pretendia converter o local em autêntico centro cultural, apto a revolucionar a produção artística da cidade não apenas com encenações teatrais, mas também com concertos, recitais e conferências, além de espaços destinados a cursos de iniciação teatral e formação de plateias, salão de chá, cabaré e livraria. O contrato de locação foi celebrado em novembro de 1967 e anunciou-se, então, ampla reforma interna, com redução de inclinação do piso do tablado, diminuição das sacadas de movimentação de maquinaria no interior do palco (aumentando-se, assim, o espaço das coxias), ampliação de camarins, reabertura do atulhado fosso de orquestra e instalação de dezenas de refletores, além de restauração de todos os revestimentos estéticos. Segundo o site do Departamento de Teatros do governo do estado de São Paulo, em documento publicado sobre a história do São Pedro, naquele ano de 1967 o grupo de artistas capitaneados por Maria José questionava não só os rumos dados à cultura nacional, mas ao próprio país (CULTURA..., 2007; MEMÓRIAS..., 2007).

Porém, a sociedade Papyrus revelou-se de capital insuficiente para amparar os gastos de recuperação arquitetônica e instalação de equipamentos cenotécnicos exigidos pelo São Pedro. No decorrer de 1968, Maria José tentou levantar recursos junto à Comissão Estadual de Teatro (CET), por ela própria integrada e presidida então por Cacilda Becker. Apesar de prometer estudar a questão, Cacilda não conseguiu dar prosseguimento à solicitação. Maria José também recorreu ao prefeito José Vicente Faria Lima, que também não lhe deu retornos, e da mesma maneira comportou-se o responsável pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

Sob muitas súplicas, conforme Fayvel Hochman, sócio e então companheiro de Maria José¹², o proprietário do imóvel na Barra Funda permitiu à Papyrus repassar o contrato de locação a uma nova sociedade de produtores

12 Depoimento gravado, tomado por este autor em outubro de 2019.



teatrais, constituída pelo empresário e sociólogo Maurício Segall (1926-2017) e pelo diretor teatral Fernando Torres, maridos das atrizes Beatriz Segall e Fernanda Montenegro, respectivamente.

Torres e Segall seguiram quase à risca o projeto de reforma de Maria José, e o São Pedro foi reinaugurado em outubro de 1968, com uma série de concertos de música erudita e concertos-palestras, formato também preconizado por Maria José em seus planos para a casa. Uma das aberturas homenageou o maestro e compositor Carmargo Guarnieri. No mês seguinte, estreou-se ali uma montagem de *Os fuzis da senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, dirigida por Flávio Império.

Em 1969, foram encenadas no São Pedro, entre outros espetáculos, o musical *Marta Saré*, de Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo, com Fernanda Montenegro, Myriam Muniz, Beatriz Segall, Paulo César Pereio e Antonio Fagundes; *O Gigante da Montanha*, de Pirandello, com Ziembski, Cleide Yáconis e Célia Helena nos papéis centrais; *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, em produção da Cia. Paulo Autran; e *Um inimigo do povo*, de Henrik Ibsen, em tradução de Beatriz Segall e direção de Fernando Torres. Os novos administradores seguiram à risca o projeto de Maria José de derrubar paredes no piso alto, e no espaço liberado por essa demolição surgiu o Studio São Pedro, com 205 lugares na plateia dupla, espelhada nos dois lados do palco-passarela. A professora da EAD solicitou administrar ela mesma o local, mas não foi atendida. O Studio foi inaugurado em 11 de setembro de 1970, com *A longa noite de cristal*, de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Celso Nunes e atuação de Zanoni Ferrite, ambos discípulos de Maria José. O elenco também contava com Fernando Torres, Renato Consorte, Sílvio Zilber, Abrahão Farc, Lafayette Galvão, Jonas Mello, Jandira Martini e Regina Braga – estas eram ex-alunas de Maria José na EAD. Em sistema de repertório, os mesmos artistas começaram a ensaiar no Studio *O interrogatório*, de Peter Weiss. Em meio à fase aguda da ditadura militar brasileira, essa peça, sobre processo movido contra torturadores do campo de extermínio de Auschwitz, atraiu mais de 10 mil espectadores. Ambas as produções iniciais do espaço menor do São Pedro contaram com verbas do governo estadual transferidas via CET, órgão que Maria José deixara menos de dois anos antes.

O São Pedro prosseguiu como foco de resistência democrática no teatro brasileiro. Em 1979, acolheu montagem da Ópera do *malandro*, de Chico Buarque, dirigida por Luiz Antônio Martinez Corrêa, e em 1980 do musical *Calabar, o elogio da traição*, de Chico e Ruy Guerra, nomes muito visados pelo regime militar. O processo de tombamento do prédio pelo Condephaat foi iniciado em 1981 e concluído em 1984.

Cabaretista e mestra de oratória

Pela mesma época, Maria José foi novamente vista no palco por Cailda, em encenação de *O mentiroso*, de Jean Cocteau, no auditório da Biblioteca Mário de Andrade. Becker notou “a modernização impressa à dicção [de Maria José], em relação aos anos 1940”, e opinou que se tornara “mais fluente”, podendo tornar-se “uma grande atriz” (informação verbal)¹³. No entanto, a professora não apreciava particularmente o ofício de atriz, devido à imposição de repetições diárias. Além da atividade de cantar, agradavam-na mais os processos de montagem e as fases de ensaios (Figura 3).



Figura 3 – Maria José em cena de *Sete heroínas e uma necromante*, espetáculo por ela idealizado em 1994

Foto: Cláudio Pulhesi, 1994

¹³ Depoimento gravado de Maria Thereza Vargas ao autor, em julho de 2018.



Maria José deixou a EAD-USP em 1974 para tornar-se orientadora de políticos, promotores, advogados, jornalistas e professores em suas dinâmicas oratórias. Tornou-se crítica das vanguardas teatrais: “Nessa época [por volta de 1968], o meio teatral fazia questão de dizer que a voz não era tão importante, que o teatro era mais o corpo”, protestou em entrevista (LIMA; ZANOTTO, 1989). Ao mesmo tempo, incrementou suas atividades de cabaretista, passando a elaborar ainda – inicialmente no Cabaret do Gato, no porão de sua casa – espetáculos em formatos originais, como *Sete heroínas e uma necromante*, composto de grandes monólogos trágicos. Em 1986, no Espaço Off, administrado por Celso Curi, realizou temporada de *Federico Gitano*, sobre poemas de García Lorca, com direção de seu ex-aluno Silnei Siqueira. O mesmo autor foi interpretado em *Poemas do Cante Jondo*, tradução sua, no Teatro Crowne Plaza, sob curadoria do ator Sérgio Mamberti. Passou a repetir o recital Lorca até 1992, no Centro Cultural São Paulo e no Teatro Crowne Plaza, este sob curadoria de seu ex-aluno Sérgio Mamberti. Em fevereiro de 1992, a performer foi convidada por este autor para inaugurar as primeiras instalações do Instituto Cultural Itaú, em São Paulo. Em homenagem aos 70 anos da Semana de Arte Moderna, foi proposto que interpretasse, ao lado da atriz Maria Alice Vergueiro, poemas de Oswald de Andrade, Juó Bana-nere, Manuel Bandeira, Raul Bopp, Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho. No ano seguinte, interpretou uma série de poemas de Mário de Andrade no auditório do Museu do Banco do Estado de São Paulo, no viaduto do Chá, onde se instalaria mais tarde a prefeitura da cidade. Cantou tangos em casa noturna no espetáculo *Sofisticación del Tango*, de Victor Costa, entre outras atividades de cabaretista.

Um de seus últimos trabalhos, em 1993, consistiu na primeira montagem completa de *As Enfibraturas do Ypiranga*, “oratório profano” de Mário de Andrade¹⁴, homenageado, no ano de seu centenário, com programação especial no Teatro do Memorial da América Latina. Mário repartira essa obra para cinco grandes vozes corais, a representarem estratos socioculturais característicos da época do “modernismo heróico” dos anos 1920. Esses naipes interpretavam as “senectudes tremulinas” (a burguesia); os “orientalismos convencionais”

14 Publicado na obra *Pauliceia desvairada*, de 1922.

(os escritores e artistas à disposição do poder); e as “juvinilidades auriverdes” (nacionalistas esperançosos e algo rebeldes). Para a *extravaganza* cênica, Maria José convocou mais de trinta atores e músicos, entre eles Raul Cortez, Gianfrancesco Guarnieri, Sérgio Mamberti e Renato Borghi, além da cantora Suzana Salles, Orquestra Jazz Sinfônica da Universidade Livre de Música, Banda da CMTC e grupo Premeditando o Breque.

Os acervos documentais e a residência de Maria José no Ipiranga, com dois espaços aptos a receber atividades teatrais – a Sala Domitila, no piso principal, e o Cabaret do Gato, no subsolo –, foram legados em testamento ao Estado de São Paulo, mas somente integrados ao patrimônio público em 1998¹⁵. As principais características dessa residência e o culto que lhe devotava sua proprietária encontram-se registrados no curta-metragem em 16 mm *Tema e primeira variação*¹⁶, dirigido por Omar Fernandes Aly, cineasta que nela frequentou cursos de língua italiana e poética, bem como aulas sobre *Hamlet*, o que indica a amplitude de temas ensinados nesse salão¹⁷.

Na década de 2000 construiu-se, nos jardins de fundos da casa, um galpão de madeira com tablado, tornado até os anos 2020 sede da Cia. de Teatro Heliópolis, da comunidade vizinha.

Referências bibliográficas

- ABDALLA, A. C. S. (org.). **Maria José de Carvalho, Mestra e Provocadora Cultural**. São Paulo: ACM Abdalla Arte, 2018.
- ANDRADE, M. de. Exposição de motivos. In: CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1., 1938, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938. p. 717-718.
- ANDRADE, O. de. Ponta de lança. In: ANDRADE, O. de. **Obras completas**. Porto Alegre: Globo, 1991. p. 66-67.
- ARTE e artistas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 2, 30 maio 1951.

¹⁵ Seu acervo documental e sua biblioteca teatral encontram-se depositados no Apesp. As obras de arte estão sob a guarda da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁶ Disponível em: <https://youtu.be/yPYQ0KjKb28>. Acesso em: 30 ago. 2018.

¹⁷ Conforme Omar Fernandes Aly, em e-mail para este autor, datado de 8 de agosto de 2018, “Língua Italiana” consistia em curso literário no qual se lia e traduzia autores como Ungaretti e Pirandello, a fim de esclarecer peculiaridades gramaticais do idioma. Já no curso “Poética” eram lidos e interpretados, pela mestra e pelos alunos, obras de García Lorca, Fernando Pessoa, Shakespeare e Baudelaire, entre outros. Em “Hamlet”, essa obra era analisada em suas várias camadas de sentidos e encenavam-se trechos.



- CAMPBELL, E.; O'HAGAN, P. (org.). **Pierre Boulez Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- CARVALHO, M. J. de. [**Correspondência**]. Destinatária: Mylene Pacheco. São Paulo, 4 jun. 1969. 1carta.
- CARVALHO, M. J. de. [**Correspondência**]. Destinatário: Ariano Suassuna. São Paulo, 16 out. 1957. 1carta. Fundo Maria José de Carvalho, Arquivo Público do Estado de São Paulo (Apeesp).
- CARVALHO, M. J. de. [**Correspondência**]. Destinatário: Clóvis Garcia. São Paulo, [1973 ou 1974]. 1carta.
- CARVALHO, M. J. de. **Curriculum Vitae**. [S. l.: s. n.], [1969?]. Fundo Maria José de Carvalho, Arquivo Público do Estado de São Paulo (Apeesp).
- CARVALHO, M. J. de. Uma língua-padrão para o teatro nacional: sugestões para sua adoção. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE LÍNGUA FALADA NO TEATRO, 1., Salvador, 1958. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1958. p. 150-158.
- COELHO, N. N. [**Correspondência**]. Destinatário: Alvaro Machado. São Paulo, 26 jul. 1988. 1carta.
- CRÔNICA: Crise teatral (L.M.). **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 nov. 1967, p. 14.
- CULTURA: Exposição retrata a história do Theatro São Pedro. **Portal do Governo**, São Paulo, 31 jan. 2007. Disponível em: <https://is.gd/V8Vk6U>. Acesso em: 13 out. 2018.
- EM REFORMA o T. São Pedro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 14 dez. 1967.
- FARIA, J. R.; ARÊAS, V. S.; AGUIAR, F. (org.). **Décio de Almeida Prado: um homem de teatro**. São Paulo: Edusp, 1997.
- GÓES, M. **Alfredo Mesquita: um grã-fino na contramão**. São Paulo: Terceiro Nome, 2019.
- GOUVÊA, L. V. B. **Maurice Vaneau: artista múltiplo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- LEITE, M. L. M. GUT: o ritmo vivaz. *In*: FARIA, J. R.; ARÊAS, V. S.; AGUIAR, F. (org.). **Décio de Almeida Prado: um homem de teatro**. São Paulo: Edusp, 1997. p. 159-170.
- LIMA, M. A. de; ZANOTTO, I. M. Maria José de Carvalho. **Dionysos**, Rio de Janeiro, n. 29, p. 340-346, 1989.
- MACHADO, A. A musa renegada. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1 mar. 1998. Mais!, p. E-5.
- MAGALDI, S. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- MÉMOIRAS de um sobrevivente. **Carta Maior**, [s. l.], 24 jan. 2007. Disponível em: <https://is.gd/fy0QsT>. Acesso em: 13 out. 2018.
- MENDES, L. Cronologia. *In*: ABDALLA, A. C. S. **Maria José de Carvalho, Mestra e Provocadora Cultural**. São Paulo: ACM Abdalla Arte, 2018.
- PACE, E. **Paulo Hesse: a vida fez de mim um livro e eu não sei ler**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

PROGRAMA geral de cursos. São Paulo: Escola de Arte Dramática de São Paulo, 1956.

Acervo documental da pesquisadora Maria Thereza Vargas.

SILVA, A. S. da. **Uma oficina de Atores**: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita.

São Paulo: Edusp, 1988.

TEXTO nacional em novo teatro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 8 out. 1967, p. 20.

Recebido em 22/10/2018

Aprovado em 18/10/2019

Publicado em 09/03/2020

