



Luiz Marfuz • Marcos Uzel • Raimundo Matos de Leão

Harildo Déda

A matéria dos sonhos

2ª edição revista e ampliada



Harildo Déda

A matéria dos sonhos

Harildo Déda: a matéria dos sonhos (2ª edição revista e ampliada)

FICHA TÉCNICA

GOVERNADOR DO ESTADO DA BAHIA

Jerônimo Rodrigues

SECRETÁRIO DE CULTURA
DO ESTADO DA BAHIA

Bruno Monteiro

DIRETORA GERAL DA FUNDAÇÃO
CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA

Sara Prado

CHEFE DE GABINETE

Joseane Santos

DIRETOR ADMINISTRATIVO
E FINANCEIRO

George Conceição Pedreira

ASSESSORIA TÉCNICA

Rafael dos Santos Silva

ASSESSORA DE COMUNICAÇÃO

Jamile Menezes

DIRETORIA DAS ARTES (DIRART)

DIRETORA DAS ARTES

Gabriela Sanddyego

ASSESSORIA TÉCNICA

Rosana Moore e Ananda
da Silva Borges

SECRETÁRIA

Manuela Velloso

ESTAGIÁRIA

Danielle Pires Correia

COORDENAÇÃO DE TEATRO

COORDENADOR DE TEATRO

Leonardo Teles

ASSESSORIA TÉCNICA

Izabella Vaz

ASSISTENTE DA COORDENAÇÃO

Maiane dos Reis Santana

PRODUÇÃO

COORDENAÇÃO GERAL

Selma Santos

CURADORIA E SUPERVISÃO EDITORIAL

Luiz Marfuz

COORDENAÇÃO EDITORIAL E REVISÃO

Simone Ribeiro

PRODUÇÃO EDITORIAL

Helena Marfuz e Fernando Filho

FOTO DA CAPA

Aristides Alves

ORGANIZAÇÃO
E DISPONIBILIZAÇÃO
DO ACERVO HARILDO DÉDA

Marcelo Flores

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

P55 Edição

ICONOGRAFIA

Acervo pessoal de Harildo Déda,
Acervo Os Argonautas,
Acervo Centro de Memória
Digital de Simão Dias, Acervo
da Escola de Teatro da UFBA,

Adeloyá OjúBará, Agência Bapress,
Alice Ramos, Anderson Cristian,
Aristides Alves, Bruno Concha,
Caio Lírio, Diney Araújo,
Edivalma Santana, Eduardo
Tudella, Ezio Déda, Duda Carvalho,
Henrique Andrade, Isabel Gouvêa,
João Figuer, Itto Eduardo,
Leonardo Pastor, Luciana da Justa,
Luciano Carcará, Mara Mércia,
Marta Torres, Matheus Rocha,
Rejane Carneiro, Ricardo Prado,
Renato Rocha Miranda, Sora Maia,
Tito Casal e Vera Milliotti

TRANSCRIÇÃO
DE ÁUDIO DE ENTREVISTAS
DA PARTE I

Giancarlo Salvagni

PESQUISA ICONOGRÁFICA
DA PARTE II

Helena Marfuz e Marcelo Flores

PESQUISA DE CONTEÚDO
E TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS
E AUDIOVISUAIS DA PARTE III

A poética Déda: Menos é mais
(Eduardo Machado, Lucas Modesto,
Fernando Filho, Saulus Castro
e Vinícius Martins)

ILUSTRAÇÕES DA PARTE III
Lucas Modesto

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO
Flora Virgens



Luiz Marfuz • Marcos Uzel • Raimundo Matos de Leão

Harildo Déda

A matéria dos sonhos

2ª edição revista e ampliada



Salvador, Bahia
2024

REALIZAÇÃO



SECRETARIA
DE CULTURA

CO-REALIZAÇÃO



MINISTÉRIO DA
CULTURA





Prefácio

Bruno Monteiro



Todo ator verdadeiramente grande ao dar vida aos seus personagens acaba por se eternizar através deles. Esse é o caso de Harildo Déda. Ele que foi um dos pilares das nossas artes cênicas na Bahia e cuja influência segue reverberando na formação de atores, diretores e professores de teatro.

Por isso, consideramos mais que necessária essa ação da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) que, ao ampliar e dar nova dimensão ao projeto *Mestras e Mestres da Cena*, dessa vez de maneira ainda mais abrangente e inclusiva, traz justa homenagem ao mestre Harildo.

Essa nova edição do livro *Harildo Déda: a matéria dos sonhos*, fruto de um trabalho minucioso de pesquisa, é um resgate da memória artístico-pedagógica dessa grande personalidade das artes cênicas baianas, que é Harildo. Ele que mesmo não tendo nascido na Bahia encontrou aqui o afeto necessário para fazer germinar e florescer a sua vocação para as artes, realizando todo o seu potencial criativo e profissional; além de contribuir de maneira decisiva para o desenvolvimento da nossa cena. E, portanto, será fundamental para a vivência de um percurso formativo em que os agentes do cenário artístico possam incorporar em suas vidas a importância da valorização de nomes que integram a riqueza cultural do nosso estado.

O conhecimento que se dá através do reconhecimento do legado dos que nos antecederam desempenha papel fundamental na construção da nossa identidade, independente da área ou linguagem.

"Todo ator verdadeiramente grande ao dar vida aos seus personagens acaba por se eternizar através deles."

Este é, portanto, um material que deve ser bem explorado pelas atuais e próximas gerações de artistas, diretores e mestres, possibilitando, assim, o desenvolvimento de estudos mais aprofundados sobre a vida e obra de Harildo Déda, bem como de toda a sua contribuição e atuação de referência para o segmento das artes.

É importante considerar que este material se constitui como um caminho fundamental para a formação das próximas gerações de atores. Que terão acesso não só ao percurso histórico-biográfico do mestre Harildo, e aos princípios e procedimentos de suas pedagogias artísticas; como ainda poderão desenvolver a sua imaginação criativa. Afinal, como repetia incansavelmente o próprio Harildo: “Palavras sem imagens são mortas”.

Assim, que esse livro inspire muitas imagens!

Bruno Monteiro

Secretário de Cultura da Bahia

Para Harildo um sonho, para nós a memória!

Sara Prado



Rememorar a vida e a obra de Harildo Déda, essa ilustre figura cênica da nossa Bahia é não apenas uma homenagem pessoal, mas uma celebração ao Teatro baiano como um todo. Uma celebração aos artistas que mantêm viva a dramaturgia e a arte dos palcos, os que tiveram e ainda têm em Harildo uma fonte de inspiração e uma referência artística. Com o projeto *Mestras e Mestres da Cena*, a Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) traz de volta aos mais variados leitores e leitoras, pesquisadores(as), estudantes, profissionais do Teatro, em suas mais diversas áreas, uma publicação fundamental para o reconhecimento do legado do ator, professor e diretor Harildo, o livro *Harildo Déda: a matéria dos sonhos*.

A obra, que teve sua primeira edição esgotada após lançamento em 2011, agora estará disponível ao público baiano e de todo país, em uma versão revista e ampliada, a partir de novas pesquisas e estudos realizados por também grandes nomes da cena baiana: o crítico teatral, jornalista e historiador do teatro baiano Marcos Uzel; o dramaturgo, professor e doutor em Artes Cênicas Raimundo Matos de Leão; e Luiz Marfuz, dramaturgo, encenador e professor.

Em sua primeira edição, o livro trouxe o percurso artístico, histórico, biográfico e pedagógico de Déda até 2010, e agora ele se estende até 2023 (ano de sua partida), fase em que produziu, dirigiu e atuou em diversas peças, filmes, minisséries, curtas-metragens e telenovelas, além de ter deixado uma enorme contribuição para o ensino e pesquisa da cena contemporânea a partir dos cursos e oficinas que ministrou no período. Deste legado incontestável, beberam e ainda bebem muitos artistas e discípulos pelo país.

"Um grande Mestre das Artes Cênicas da Bahia, Harildo Déda merece todas as homenagens"

cas, grupos de teatro nos territórios e em comunidades ainda distantes de ações formativas em artes. Para isso, celebramos mais uma parceria Funceb-Secult-Funarte, que vai viabilizar a impressão de 1.000 exemplares. São 352 páginas de muitos ensinamentos que perpassam por escolas teatrais, cinema, palcos, Academia, e até a publicidade. Em meio à iconografia dos espetáculos e fotos de sua trajetória, vislumbramos uma vida dedicada às artes, ao Teatro. Que seja uma leitura a unir gerações e construir pontes ainda mais sólidas entre os mais velhos e os mais novos, entre mestres e aprendizes.

Sara Prado

Diretora-Geral da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb)

Um grande Mestre das Artes Cênicas da Bahia, Harildo Déda merece todas as homenagens e sua contribuição para nossa Cultura, agora completamente atualizada, merece estar nas mãos de artistas e escolas de artes cênicas da Bahia, e do país, secretarias de cultura e de educação de estados e municípios, bibliote-

O Mestre, matéria do nosso sonho

Maria Marighella

O sonho é fazer sempre e poder fazer

► Harildo Déda ◄

Encantou-se o Mestre. No vazio da sua presença física, no labirinto do mistério, a carne viva em que sua obra foi esculpida vai dando passagem para a encantaria que é seguir adiante criando outras cenas, memória, presente de futuro.

Se o Teatro é arte coletiva e seu acontecimento se materializa no fazer de tantos, é com essa imagem que a Fundação Nacional de Artes (Funarte), no ano em que comemora seus 50 anos de criação, celebra também esta importante parceria com a Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) para a promoção do reconhecimento, valorização e difusão da memória das artes brasileiras, em especial, saudando o legado de Harildo Déda, um homem de teatro. Esta publicação, que nasce como um aplauso que se perpetuará no tempo, é fruto de uma urgência deste mesmo tempo: celebrar, proteger e distribuir a memória como uma riqueza do nosso imenso e diverso Brasil.

Há dois anos lançávamos, pela primeira vez, o *Prêmio Funarte Mestras e Mestres das Artes*, iniciativa com o objetivo de reconhecer e valorizar a trajetória de mestras e mestres do campo artístico que são referências reconhecidas pela coletividade e solo fértil na criação de imaginários sobre o Brasil. O professor, ator e diretor Harildo Déda, que foi reconhecido em vida como Mestre da Cena no estado que escolheu para viver, teve também seu nome inscrito nesta premiação, por meio de diversos grupos e artistas que o têm como

referência aos seus trabalhos, mas por encantaria, antes que fosse publicado o resultado do prêmio, ele se encantou.

Assim, para nós, para além da inscrição naquele prêmio, esta publicação é uma celebração da inscrição de seu nome na história do teatro brasileiro. Uma vida pode ser contada muitas vezes e estas páginas nos colocam em contato com a matéria dos sonhos que Harildo cultivava e encarnava no compromisso ético com o seu ofício e na aguda consciência do seu papel político nas lutas do seu tempo.

Esta publicação é como uma voz que ultrapassa as paredes de um teatro e ecoa por múltiplos tempos e espaços, contribuindo para ampliar a presença do legado desse artista na historiografia do teatro, da TV e do cinema e para multiplicar o seu alcance para as gerações de hoje e amanhã. Um agente artístico é como uma biblioteca repleta de saberes e fazeres daquele campo ao qual dedica uma vida inteira e a memória das artes é um patrimônio e direito de todos nós. Sabemos também que a história muitas vezes é feita de apagamentos e as instituições públicas têm a tarefa de reverter esses processos e trazer para a boca de cena aquelas e aqueles que, como Harildo, fincaram os pés numa paisagem para transformá-la por meio da sua arte.

Nas espirais do tempo, os 50 anos da Funarte também se entrelaçam com a trajetória de Harildo Déda, que presenteou o teatro da Bahia e do Brasil com o seu trabalho continuado por mais de 50 anos. Sua partilha sensível deixa um legado de memórias, histórias, ensinamentos e experiências que formaram e seguem atravessando gerações de artistas. Diferentes atores e atrizes que esculpiram o seu fazer nas trocas com esse mestre, de algum modo, a cada vez que entrarem em cena também levarão adiante o sopro dessa existência inteiramente dedicada ao ofício da cena.

O pensador quilombola Nêgo Bispo nos ensinou que nos mistérios da vida e do tempo podemos pensar em começo, meio e fim, redimensionando a ideia de fim. Que esta publicação e o encontro com a matéria dos sonhos de Harildo Déda sejam farol e inspiração para nós, chama e chamado infinito às artes brasileiras.

Maria Marighella

Presidenta da Funarte

Harildo, O Teatro

Márcio Meirelles



Temos nas mãos 70 anos de história do Teatro.

Quando o autor Raimundo Matos conta, às vezes na primeira, às vezes na terceira pessoa, a história do ator Harildo Déda, está nos mostrando o que aconteceu com a linguagem no período: como se forma um ator, como se formam grupos, como o Teatro interagiu com outras linguagens, com regimes políticos, com países desenvolvidos e em desenvolvimento, como reagiu à alternância e às diferenças de políticas públicas; como os artistas e coletivos que têm na linguagem o seu ofício sobreviveram; como se comportou a economia do setor, definindo opções estéticas, forçando “opções” gerenciais, indicando caminhos alternativos ao mercado no sentido de construção de identidades, de alinhamentos, de tomadas de posição diante de um tempo incrível.

O livro nos conta 70 anos de uma humanidade que inventou um novo e admirável mundo que funciona em redes e coloca o ser humano trancado em casa em frente ao computador paradoxalmente conectado com tudo: testemunha, em tempo real, de desastres, vitórias, atos heroicos ou vergonhosos de outros seres humanos espalhados pelo globo; consumindo o conteúdo de décadas de audiovisual e séculos de produção estética, política, científica; conhecendo milhares de pessoas, sabendo seus aniversários, endereços, conhecendo suas famílias, álbuns de retratos, diários, sem encontrar ninguém; ao mesmo tempo em que se expõe, produz e veicula seus próprios discursos para serem fruídos, consumidos e armazenados num universo paralelo, em infinitas novas bibliotecas que compartilham o mesmo espaço virtual.

E como o Teatro reagiu a tudo isso? Melhor, como o Teatro deu conta de representar esse novo ser humano que se modificou tão drástica e rapidamente em 70 anos? Como o Teatro conseguirá representar esse mundo novo?

A história de Harildo, narrada em primeira e terceira pessoa, na primeira parte deste livro nos dá conta disso.

"A história de um ator é a história do Teatro. O que aconteceu na Bahia foi o que aconteceu no Brasil e no mundo."

A história de um ator é a história do Teatro. O que aconteceu na Bahia foi o que aconteceu no Brasil e no mundo. Nem mais nem menos. Reflexo e representação.

Os espetáculos e filmes que tiveram a participação de Harildo também tiveram a participação de inúmeros outros artistas e técnicos, acontece-

ram porque determinado grupo, produtor ou instituição os realizaram, num determinado momento e lugar que propiciavam a existência daquela obra. Assim, também coletivo, o currículo do ator é o desenvolvimento do Teatro. Sua história.

Seu currículo é o de muitos que, como ele, marcaram esta época e ainda continuam a marcar. Mas é também o de outros que não chegaram aos 70 de vida ou 20, 30, 50 anos de carreira, desistiram. Ou encontraram outros caminhos para chegar ao mesmo fim que perseguiram. Muitos vão ser lembrados, *ah! Fulano...* outros vão gerar curiosidade, *e Beltrano, que fim levou?* Outros vão reafirmar a importância de seu trabalho e de uma vida também dedicada à provocação, à arte de mostrar detalhes da alma humana, sutis, escondidos, insuspeitos, familiares.

Na segunda parte, Luiz Marfuz nos dá conta da poética de Harildo, da construção de sua obra. Ilumina outros ângulos da história. Nos mostra as respostas que o artista encontrou para as grandes questões com que o tempo presenteou a humanidade – por isso foi inventado o Teatro: para tentar decifrá-las. Mas, mais ainda, o texto da segunda parte nos mostra as perguntas com que Harildo presenteou o seu tempo e ainda estão por serem respondidas pelo Teatro, pelos seus discípulos, pelos leitores deste livro... Ou ficarão sem respostas, mas ajudarão a formular novas questões.

Por fim, a terceira parte: as imagens! Porque Teatro são imagens que nos encantam, nos incomodam, nos seduzem, nos levam para universos paralelos tão próximos da consciência do rei que por vezes nos assustam, mas que nos mostram sempre que ele está nu. Essa nudez real ou do real é que dá significado ao Teatro e transforma quem faz e quem vê – ou não é Teatro. Às vezes conseguimos efetuar essa mudança, outras não; alguns mais, outros menos. Mas quem faz Teatro de verdade não pode sair do palco ou de um processo de ensaios como entrou. Assim como quem fica diante de um ator no exercício pleno de seu ofício não pode continuar igual.

Esse é o principal efeito buscado por quem se mete nesse mister. Se não buscar isso, ainda que não o alcance sempre, não é nada nem ninguém.

As fotos da trajetória do Teatro que mostram Harildo em vários momentos, transformado e transformando, são também, de alguma forma, história da fotografia. Os jeitos de diferentes fotógrafos registrarem as cenas são um testemunho do tempo, não só do tempo suspenso e preservado pelos cliques, mas do tempo em que foram clicadas. Os estilos são marcas desse kayros, desses momentos em que as coisas foram, em que as transformações aconteceram.

Por tudo isso este livro. Este projeto *Mestres da Cena*. Olhar para um mestre pode fazer o que este livro faz, sendo registro gráfico e literário desse olhar: mostrar-nos toda a humanidade em um homem só. Um homem que nunca esteve sozinho. Sempre acompanhado de personagens, pensamentos, jeitos, maneiras, manias, vozes, sons e fúria. Muita fúria. Este homem Harildo Déda sempre esteve tocado pela fúria de ser mais do que é, de ser muitos, de ser ninguém para poder ser o outro. Assim são os mestres da cena.

Sempre pensei em como fazer com que estes patrimônios vivos fossem patrimônio público, como a humanidade e as sociedades podem se beneficiar tendo de volta o que emprestaram a certos cidadãos que sabem olhar e desenvolvem a capacidade de mostrar o que

"Este homem Harildo Déda sempre esteve tocado pela fúria de ser mais do que é, de ser muitos, de ser ninguém para poder ser o outro. Assim são os mestres da cena."

viram e que por isso são mestres. No Japão, os atores, alguns atores, os atores mestres são reconhecidos pelo Estado como Tesouro Nacional Vivo. Isto é mais do que uma honraria, é uma responsabilidade pública: os mestres assim considerados têm a obrigação, para com a sociedade, de continuarem a ser espelho de sua história. Quando passei pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, pensei poder realizar algo nesse caminho. Fiz a provocação à Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) – instituição que acreditei ter essa competência: *vamos, a partir de Harildo, construir esse programa que não só homenageia, mas registra e mostra, ao nosso tempo e ao futuro, uma poética e uma obra que têm a duração de um corpo vivo, mas que se reproduzem em outros corpos num processo genético característico do teatro.*

A Escola de Teatro não respondeu à provocação, mas a sociedade sim: Luiz Marfuz e Selma Santos toparam a tarefa de iniciar um processo, que continuou no projeto seguinte com Yumara Rodrigues, e que espero, para nosso bem, transforme-se em política pública da Bahia, o que seria uma revolução cultural: o Estado reconhecer o Tempo como valor; a velhice como riqueza adquirida; e a obra de um cidadão, que entrega seu corpo ao público para transformar o mundo, como um bem inestimável e patrimônio de todos.

Este cidadão Harildo Déda tinha a obrigação de devolver à humanidade o que roubou da raça humana para construir em si seu corpo de ator e mestre: todos os fogos – o fogo – só para iluminar o mundo num ofício de Prometeu. E devolveu o que tomou, neste livro.

Márcio Meirelles

Diretor teatral

6 de setembro de 2011, no avião entre Salvador e São Paulo

Harildo em *A casa de Eros*. Dir. José Possi Neto, Teatro Santo Antônio, Salvador, 1996. Foto: Isabel Gouvêa.





Sumário

PARTE I

Nas dobras do tempo.: 21

APRESENTAÇÃO

Muito além das dobras
do tempo • 23

CAPÍTULO 1

O filho do sapateiro • 27

CAPÍTULO 2

De Sergipe para
a Bahia, descobertas • 33

CAPÍTULO 3

Retorno ao Brasil Bossa Nova • 38

CAPÍTULO 4

O CPC e o golpe militar • 45

CAPÍTULO 5

Largar tudo para fazer teatro • 49

CAPÍTULO 6

Mambembar é duro • 55

CAPÍTULO 7

O ano das barricadas, 68 • 60

CAPÍTULO 8

Consolidando a carreira
no palco • 66

CAPÍTULO 9

Contratação para a Escola
de Teatro • 72

CAPÍTULO 10

De volta aos Estados Unidos • 77

CAPÍTULO 11

Surge o diretor teatral • 82

CAPÍTULO 12

O encontro com jovens
e veteranos atores • 91

CAPÍTULO 13

Ajustai o gesto à palavra, a palavra
à ação • 101

CAPÍTULO 14

Quarenta anos de teatro • 107

PARTE II

As sessões de teatro continuam.: 115

CAPÍTULO 1
O homem velho • 117

CAPÍTULO 2
Cara, coragem
e o texto na mão • 121

CAPÍTULO 3
A ciranda do tesão • 124

CAPÍTULO 4
Dias felizes na novela
das onze • 127

CAPÍTULO 5
O primeiro prêmio
como diretor • 130

CAPÍTULO 6
O artista incansável • 134

CAPÍTULO 7
Romeu e Julieta:
um amor baiano • 142

CAPÍTULO 8
Tempo de homens partidos • 148

CAPÍTULO 9
Cortinas abertas para Sousa • 152

CAPÍTULO 10
80 anos: Harildo é o teatro! • 158

CAPÍTULO 11
Do palco para
as mídias digitais • 161

CAPÍTULO 12
O dom de espalhar os saberes • 164

CAPÍTULO 13
Um ator louco por cinema • 167

CAPÍTULO 14
Vivendo e achando bom • 173

Referências • 182

PARTE III

A poética Déda: menos é mais.: 185

Prólogo • 187

CAPÍTULO 1
O mestre que não se chama
de mestre, mas é • 189

CAPÍTULO 2
Em busca de uma poética Déda:
visão de mundo e arte • 196

CAPÍTULO 3
Déda-diretor: sem o ator não
existe teatro • 203

CAPÍTULO 4
O ator dos sonhos:
base de formação • 211

CAPÍTULO 5
Procedimentos de atuação I:
subjetividade, alteridade,
trabalho de mesa e não-dito • 220

CAPÍTULO 6
Procedimentos de atuação II:
supernecessidade, análise ativa,
ações físicas e desbaste • 230

CAPÍTULO 7
Procedimentos de atuação III:
frase-núcleo, *beats*, visualidade
da palavra e fisicalização • 238

CAPÍTULO 8
Caixas de ressonância,
respiração e chakras • 250

CAPÍTULO 9
Espacialização, composição
cênica e marcação • 257

CAPÍTULO 10
Shakespeare como
arco, flecha e alvo • 264

CAPÍTULO 11
O mestre em cena:
de igual para igual? • 271

CAPÍTULO 12
O mestre ensina e aprende:
doce vampiro • 280

CAPÍTULO 13
HD pessoa e personagem: não foi
a última sessão de teatro • 289

CAPÍTULO 14
Déda na formação poética
de outros encenadores:
um diretor-formador? • 297

CAPÍTULO 15
Clube da cena e oficinas
masterclasses: Escola de Teatro
Harildo Déda? • 304

EPÍLOGO
“Sem ele, mas com ele”:
vamos continuar! • 311

Referências • 321

POSFÁCIO
Déda-luz: mensagem
em uma garrafa • 327

Repertório • 332



PARTE I

Nas dobras do tempo

Raimundo Matos de Leão

Apresentação

Muito além das dobras do tempo



Conheci o ator, professor e diretor Harildo Déda quando ingressei na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) para fazer o Curso Técnico de Formação do Ator. A aproximação foi se dando aos poucos. À medida que a convivência no Diretório Acadêmico e nos jardins se intensificava, pude vivenciar momentos exemplares enquanto dividíamos o camarim e o palco por ocasião das encenações de *A Companhia das Índias*, de Nelson de Araújo, *Biedermann e Os Incendiários*, de Max Frisch, *Onde Há Uma Cruz*, de Eugene O'Neill, *A Bicicleta do Condenado*, de Fernando Arrabal, e *O Painel da Peste*, de Ingmar Bergman. Cito todas elas em virtude da transmissão do aprendizado que recebia, contracenando ou observando através da coxia o que Déda nos ensinava, sem que ainda fosse, formalmente, professor.

Harildo Déda sempre foi um mestre, título que veio a obter muitos anos depois nos Estados Unidos, mas todos que acompanhavam a sua trajetória reconheciam que a titulação confirmava o que já se sabia. Não se pode desvincular a figura do ator, professor e diretor, não necessariamente nessa ordem, da Escola de Teatro. Ele é parte da história da instituição, fundamental para o teatro baiano-brasileiro desde a sua fundação em 1956. Não esquecendo que Déda já fazia teatro antes do seu ingresso na Escola, ressaltando a sua participação posterior junto ao Teatro dos Novos e ao Teatro Livre da Bahia.

"Harildo Déda sempre
foi um mestre"

*Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo Tempo Tempo Tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo Tempo Tempo Tempo*

► Oração ao Tempo, Caetano Veloso ◄

Não presenciei uma importante fase da vida do amigo, como assim posso considerá-lo, visto que passei bons anos em São Paulo fazendo aquilo que nos identificava: a atuação no palco e, por que não, na vida. Ao retornar dos Estados Unidos, Déda batalhou pela Escola de Teatro, e como professor, atraiu muitos alunos, tornando-os interessados nos processos do trabalho do ator. A experiência no exterior lhe permitiu desenvolver um projeto pessoal para a condução do ensino de Interpretação Teatral, pelo qual foi responsável ao longo de sua passagem pelas salas de aula na instituição e fora delas, e não somente. No palco, como ator, professor e diretor, deu suporte a muitos que vivenciaram o seu saber.

Profissional sério, sempre foi atento aos métodos interpretativos e dedicou-se a eles com pertinácia, valorizando a dramaturgia. Com rigor leu inúmeros textos, observando-os com profundidade, buscando evidenciar as sutilezas das ideias dos dramaturgos, em sala de aula ou nas encenações sob seus cuidados. Exigente, ainda assim proporcionava espaço para que os atores agissem com liberdade, mesmo quando tinham as coordenadas das personagens e suas sutilezas, expressadas nas análises feitas durante a estruturação do que seria apreciado no palco. Admirado por alunos, alunas e profissionais do teatro, Déda sempre foi acolhido por um público que o viu no palco, no cinema e na televisão. Coube a ele batalhar juntamente com colegas para a criação da Companhia de Teatro da UFBA, na qual encenou e interpretou textos importantes.

Déda era bem humorado, mas não deixava de se irritar com questões que colocassem em risco a rotina de ensino e criação. Seu lado irônico pontuava conversas em vários níveis. E foi em uma delas que ele me falou sobre a proposta de escrever a primeira parte do livro a ser publicado pelo projeto Mestres da Cena, coordenado por Selma Santos; isso foi em 2011. A segunda parte ficaria a cargo de Luiz Marfuz, professor e diretor teatral da Escola de Teatro. Nesta edição, teremos a terceira parte, escrita por Marcos Uzel. Ficou sob a minha responsabilidade contar a trajetória de vida do meu amigo Harildo. Imediatamente lhe disse que a tarefa era muito grande, e a insegurança rondou-me até que ele gracejou sobre isso, já decidindo combinarmos os nossos encontros e, finalmente, disse que iria tomar café, deixando-me sob o impacto da proposta.

Na primeira reunião, expus a minha ideia, fazer entrevistas gravadas, organizando-as de forma que o centro seria a prosa em suas falas. E assim começamos. Foram vários os encontros nos quais eu apresentava um roteiro, que se ampliava ao longo da conversa, a partir dos acontecimentos narrados pela figura central do livro intitulado *Harildo Déda: a matéria dos sonhos*.

"Admirado por alunos, alunas
e profissionais do teatro,
Déda sempre foi acolhido por
um público que o viu no palco."

Nada mais cabível para um admirador do poeta e dramaturgo William Shakespeare, ponto significativo de seus cursos.

O tempo se encarregou de apagar o número de encontros realizados na sala dos professores, lugar em que passávamos um bom tempo construindo *Nas dobras do tempo*, título da primeira parte do livro. Após a transcrição dos áudios, dedicava-me a estruturar os caminhos construídos e percorridos por um "monstro do teatro" desde sua infância até completar quarenta anos de vida nos palcos.

Foram dias inesquecíveis, pontuados de seriedade e atenção de minha parte, visto que eu não poderia deixar passar detalhes dos fatos narrados, ainda que tenha participado de alguns, o que facilitava preencher pequenas lacunas e esquecimentos dessa convivência. As muitas afinidades encobriam nossas divergências ao longo do processo da feitura do livro e mesmo situações de nossas vidas. Refletindo sobre tudo isso, mais tarde fui levado a não aceitar o convite de Selma Santos para dar continuidade à primeira parte do livro, prosseguindo até os momentos finais do meu amigo Déda. Como fazer isso sem a presença dele? Narrar acontecimentos de um tempo sem ouvi-lo, mesmo tendo percorrido juntos instantes culminantes de sua carreira, bem como de sua intimidade, que havia prometido não torná-las públicas no livro, parecia-me agora inviável e invasivo. Não conseguia imaginar a escrita conclusiva da primeira parte sem ele, rindo de suas piadas, suas ironias, seu jeito de olhar o mundo e, principalmente, ouvir a sua frase habitual quando eu lhe perguntava se estava bem: "Vivendo e achando bom!". Essa frase que o levava a enfrentar não somente os momentos construtivos e felizes de sua vida, mas também pontuados pelas dificuldades de um artista. Essa frase tornou-se um mantra para mim.

Cabe a mim rememorar os instantes, as cumplicidades, os deboches e a sinceridade com que fazia os relatos, assim como escolhia as fotos que fazem parte do livro. Harildo Déda partiu, mas ficará presente em muitas pessoas, principalmente aquelas que desfrutaram do seu talento, de sua vocação para o palco, lugar em que brilhou ao longo da vida. Esta apresentação é uma maneira de mais uma vez agradecer pelo seu legado coletivo e individual. Não me considero totalmente autor da parte que me coube estruturar no livro *Harildo Déda: a matéria dos sonhos*. Rememorando, vejo-me como aquele que transcreveu o que foi dito, e aproveito para agradecer mais uma vez pelo convite que me foi feito por ele e Selma Santos. Agradeço especialmente pelos bons momentos que vivemos. Registrar a jornada vivida pelo artista é não deixar que as sombras do tempo tomem conta, apagando aquilo que não se deve esquecer.

Ao encerrar esta apresentação e homenagem, relembro o que algumas leituras dos textos de Walter Benjamin deixaram em meu pensar: não esquecer é a tensão cotidiana da memória, da memória na batalha contra o esquecimento, visto que a memória é parte da experiência, a de Harildo Déda, a minha e de muitos atores e atrizes, alunos e alunas.

Que Déda não seja esquecido!

Raimundo Matos de Leão

Capítulo 1

O filho do sapateiro



Harildo Esteves Déda é meu nome de registro. Esteves ficou na certidão de nascimento, na carteira de identidade, nos documentos da Igreja Presbiteriana em Simão Dias, Sergipe, minha terra natal. Sou ator, diretor e professor de teatro.

Sergipano, mas cidadão soteropolitano por honraria, mérito e decreto datado de 2003, Harildo Déda não esconde sua origem sertaneja.

Simão Dias situa-se no agreste sergipano, região de relevo acidentado, cercada por um conjunto de serras e de clima semiárido.

Suas terras foram habitadas por índios Tapuias, invadidas pelos holandeses no século XVII e seu nome deveu-se a Simão Dias Francês, estabelecido na localidade entre os anos de 1599 a 1607, quando solicita concessão de sesmaria na região. Em 1890, a sede do município recebe foros de cidade. Ao longo do tempo, torna-se um dos municípios mais importantes do Estado e a família Déda participa da construção de sua história.

Sou o segundo filho de Paulo Silveira Déda e Francisca Esteves Déda. Tenho sete irmãos. Entre mim e o primeiro nasceu uma menina que morreu, deixando uma lacuna muito grande. E eu, nascido em 3 de novembro de 1939, vim preencher o vazio na família protestante. Sou filho de sapateiro e guardo na memória a vila em cujas casas meu pai confeccionava sapatos. Uma vila afastada do centro, mas ainda na cidade. Na vila onde eu morava havia espaços destinados ao ofício paterno, a casa do curtime,

**"Harildo Déda
não esconde sua
origem sertaneja"**

do solado, enfim, tudo que era necessário para o trabalho de Paulo Déda, um homem empreendedor, de família pobre, mas intelectualizada. *A Semana*, o jornal de Simão Dias, tinha como proprietários os meus tios Zeca e Sininho Déda. Durante 30 anos, a gazeta cuidou de informar os cidadãos sobre o que se passava no mundo próximo e no distante. Meu pai sabia das coisas. Informado e conhecedor do poder da comunicação, se valeu de um *jingle* para divulgar a loja de calçados.

*O meu calçado é Sidon
Calçado fino e sem igual...*

O *jingle* não era divulgado pelo rádio, mas pelo serviço de alto-falante, poderoso meio de comunicação nas décadas de quarenta e cinquenta nas cidades do interior brasileiro. Simão Dias não fugia à regra.

Através do alto-falante divulgavam-se as músicas das paradas de sucesso, as propagandas das casas comerciais, os anúncios fúnebres e no final da tarde a tradicional *Ave Maria* de Gounod. O *jingle* do Seu Déda, uma criação dos meus tios, tocava no alto-falante. E como todo mundo sabia cantar a musiquinha, quando meus pais participavam de alguma festa, ao chegar, os presentes cantavam “O meu calçado é Sidon...”, prova do poder da mídia.

Ainda sem a televisão, os brasileiros contavam com os jornais, onde houvesse, com o alto-falante e com o rádio. Os jornais para os letrados e os dois últimos para todos, mesmo para aqueles que não possuíam um aparelho radiofônico em casa.

Apesar dessa coisa simples de sapataria e de Dona Francisca cuidando da casa, o ambiente familiar era bem diferente. E essa diferença decorria do interesse por uma vida voltada para as coisas do espírito, uma coisa intelectualizada, puxando para a arte, para a escrita, como provam o Tio Zeca, avô de Marcelo Déda, governador de Sergipe, e o Tio Sininho, os jornalistas da cidade. Eu vivia mais perto de minha mãe, embora as minhas avós, as irmãs Dona Olívia e Dona Maria Silveira, estivessem presentes o tempo todo. Dona Olívia, mãe de nove filhos, enfrentou dificuldades materiais e a pressão emocional ao ver o marido morrer cego e quase louco, por não poder sustentar a família. Um drama familiar com ecos dostoiévskianos. Convertidas, as duas irmãs Olívia e Maria Silveira trazem a marca do Presbiterianismo, ramo do Protestantismo, baseado nos ensinamentos de Calvino e institucionalizado na Escócia por meio de John Knox. A Igreja cristã reformada é base para a minha formação.

A Igreja, comprometida com os valores éticos e morais, difundiu-se no Brasil, atuando também no campo da educação infantil e superior.

A conversão das minhas avós se dá pelo contato com os missionários norte-americanos que chegam a Sergipe a partir de 1910. Para homenagear um deles, meus pais nomeiam um dos meus irmãos Haroldo Anderson. Eu vivia dentro da igreja... É na Igreja Presbiteriana que eu tomo contato com o teatro. Se o batista é mais voltado para a música, o presbiteriano volta-se mais para o drama, a poesia declamada. A prática do teatro era cultivada na cidade e nós assistíamos aos dramas organizados na Igreja por Dona Carmem e por Dona Clarita. Nos elencos estavam meu pai e muitas das minhas primas.

Certo dia, em que a conversa girava em torno do conterrâneo, o falecido Antônio Marcelino do Nascimento revelou que viu Harildo, ainda criança, emocionar a plateia declamando poesias em cima de uma mesa, talvez o seu primeiro palco.

É, mas se a mesa foi o lugar inicial para o mundo do teatro, o cinema foi o fascínio primeiro. Desde os 3 anos eu frequentei as sessões do Cine Ypiranga. Lembro até hoje, eu sentado no colo do Seu Oscar assistindo aos filmes. Ele tomava conta da selaria do meu pai, e todo sábado tinha que me levar ao cinema.

No final da década de 30, intensificando-se na seguinte, o cinema torna-se a grande atração como diversão popular, arrastando para o escurinho das salas os espectadores encantados com as histórias narradas por Hollywood. No Brasil, as distribuidoras norte-americanas investem no mercado aparelhando cinemas e vendendo os filmes em sistema de lotes. Com isso, inauguram-se cinemas em diversas capitais e nas cidades do interior, favorecendo o aparecimento das revistas



1 ano e 9 meses em Aracaju.

especializadas em comentar filmes, contar fofocas sobre os astros e estrelas, suas vidas glamourosas e por vezes seus vícios e comportamentos não convencionais.

Nas páginas das revistas, eu encontrava as fotografias de atrizes e atores e suas biografias.

Para fazer frente à invasão do cinema norte-americano, diretores brasileiros realizam comédias e musicais carnavalescos como *Alô, Alô, Brasil*, de 1935, dirigido por Wallace Downey, Alberto Ribeiro e João de Barro, com Carmen Miranda, e o filme romântico *Bonequinha de Seda*, de 1936, dirigido por Oduvaldo Vianna. Mas a empresa produtora Cinédia não consegue disputar o mercado, sendo que em 1942, de 410 filmes, somente um filme brasileiro é lançado.

Sou fã das chanchadas e não esqueço as que assisti, todas elas produzidas pela Atlântida.

O menino Harildo Esteves Déda tornou-se um fã do cinema.

Na infância, eu lia *A Cena Muda* e *O Cruzeiro*, a mais moderna das revistas. Na adolescência, tornei-me um leitor-colecionador da *Cinelândia* e da *Filmelândia*, fontes para meus álbuns de artistas. Adolescente, eu ficava impressionado com as informações veiculadas pelos periódicos e vi comportamentos e atitudes serem mudados. De uma geração para outra a coisa mudou muito. Clark Gable era bem diferente do jeito rebelde de James Dean e Marlon Brando. A reviravolta se deu não apenas na maneira de viver a vida, mas sobretudo de interpretar um personagem nas telas. Os novos atores seguiam os ensinamentos do “Método” via Actor’s Studio. E as divas das décadas de 30 e 40, elas não desapareceram, mas a gente percebia o *sex-appeal* das novas estrelas. O cinema era então o grande charme, realmente o grande chamativo para algo significativo que eu gostaria de fazer. Mas essa intuição se deu muito mais tarde, quando cheguei a Salvador para fazer o teste de Admissão para o Ginásio. Na capital baiana, eu juntei essa vivência com os dramas de Dona Carmem e percebi que isso tudo poderia ser uma profissão. Mas isso aconteceu bem mais tarde.

Nasci no início da Segunda Grande Guerra. Aos 6 anos, eu soube que o conflito acabara quando a cidade de Simão Dias festejou o fim da barbárie conduzindo pela rua principal um caixão de Hitler. O cortejo de forte teatralidade ficou gravado na memória. A minha cidade era lugar de forte teatralização e espaço para acolher artistas como Luiz Gonzaga, que vi cantar e tocar sanfona. E eu no meio de tudo isso recitando, recitando poesia no meio dessa efervescência. Toma-lhe a recitar poesia!

Como toda cidade interiorana, festejavam-se as datas cívicas e as grandes festas do calendário, o Carnaval, São João e Natal.

Embora congregasse na Igreja Presbiteriana, meu pai não deixava de se divertir. No Carnaval de 1947 foi para a rua levando um periquito no ombro, uma brincadeira inspirada na marchinha de Nestor de Holanda, Carvalhinho e Teixeira, *O Periquito da Madame*. Anualmente celebrava-se o nascimento do Menino Deus com o Natal dos Pobres, uma coisa bem classe média para os pobres de Simão Dias. Realizava-se na praça um sarau lítero-musical. Eu me lembro de estar em cima de uma mesa, recitando poesia ao lado de um carneirinho, cantando e recitando, prova de que a lembrança de Antônio Marcelino é verdadeira. Na igreja, quem organizava as festividades era Dona Carmen Dantas do Amaral, da família que era o esteio da igreja, fundada em 1927.



Em Aracaju, 1953.

Aos 9 anos eu ingresso no Grupo Escolar Fausto Cardoso. Antes disso frequentei a Escola Reunida e a escola particular da professora Otaviana, lugar onde fui mimado, como era mimado em casa. Todo esse carinho extremado deveu-se ao fato da minha paralisia infantil. A doença se manifestou quando eu tinha um ano de nascido. Temendo que eu não andasse mais, minha mãe cuidou de mim com muito carinho. Além dela, toda a família me protegia e Dona Otaviana também. Depois de mais de um ano de viagens para Aracaju em busca de tratamento, após um tempo, milagrosamente, eu voltei a andar e não ficou nenhuma sequela,

a não ser o pé em “formato de tobogã”, que nunca me impediu de fazer nada. Essa coisa de perna mais fina, eu nunca tive. Nas férias, eu ia para Riachão do Dantas, onde eu realmente vivi minha infância.

Riachão do Dantas localiza-se em uma região possuidora de diversos engenhos de açúcar durante o século XIX, vindo a tornar-se um povoado quando se construíram as primeiras casas e a capela, à margem do riachão.

A cada ano eu era levado por minha tia Neném, moradora local. Em Riachão eu me juntava aos primos, eu vivia como criança mesmo, brincando solta. Deixava de lado a memorização e a recitação de poesias que fazia como boneco ensinado, como bom menino comportado, que após o banho ficava sentado em frente à casa. Mas não me arrependo de nada. É como se eu tivesse dois lados, ora Dr. Jekyll, ora Mr. Hyde. E o menino comportado e receptivo aos poemas transformava-se na criança brincalhona pelos campos de Riachão do Dantas.

Em Simão Dias, Harildo cursou o primário até o terceiro ano.

Através da Igreja Presbiteriana, surgiu então a oportunidade de uma bolsa de estudos no Colégio 2 de Julho, em Salvador, instituição de ensino também presbiteriana. Concluído o terceiro ano, prestei o exame de admissão e milagrosamente passei... Milagrosamente vírgula, porque os cursos no interior podiam ser muito mais interessantes e preparados do que os cursos da grande cidade. Eu era um bom aluno, mas no último ano apanhei bastante, porque tinha descoberto o gibi, uma coisa que me desviava dos estudos. Apanhava porque estava lendo gibi... Então eu os vendia na porta dos cinemas, ou ficava lá para trocá-los por outros.

Sempre o cinema, essa sala de aprendizado e de descobertas!



Bodas de Prata do casal Francisquinha e Paulo Déda (ao centro).
Acima, os filhos Maura e Haroldo, Harildo, Heraldo e Haroldina.
Embaixo, Paulo Cezar, Humberto e Anizia.

Capítulo 2

De Sergipe para a Bahia, descobertas

O Colégio 2 de Julho, no qual fui admitido como aluno interno, é fruto da chegada à Bahia do pastor da Igreja Presbiteriana dos Estados Unidos, Peter Garret Baker e de sua esposa Irene Hight Baker, em 1927.

Em 1938 o Colégio passa a funcionar no Palácio Conde dos Arcos, no bairro Garcia, situado próximo ao Canela, bairro onde o Reitor Edgard Santos irá instalar a Escola de Teatro da UFBA, no ano de 1956, de fundamental importância para o futuro do adolescente sergipano.

Os anos passados no Colégio perfazem um total de sete, etapa de amadurecimento e de aproveitamento da oportunidade que me foi concedida. Além de aluno estudioso e aplicado, encontro espaço para fazer o que gosto: recitar. Em 1952, nas festividades do aniversário da instituição, eu recito *O Navio Negroiro*. E aí me descobrem! Eu trazia essa vocação comigo, mas não gosto de pensar isso como um dom, como talento... De repente eu tinha vontade de fazer isso. E minha mãe também ajudava muito, me paricava para fazer essas coisas. Essa capacidade para lidar com os versos, com a palavra falada, despertava inveja no meu irmão mais novo. Ele tentava ir lá na frente, mas errava tudo... Então era eu mesmo que recitava.

A experiência de recitar a poesia de Castro Alves para 600 alunos, causando viva impressão no auditório, tornou-se não somente uma experiência marcante para o estudante, mas uma descoberta. Junto com ele mais dois colegas foram revelados como bons declamadores.

Praça Barão de Santa Rosa, Simão Dias, na década de 1930. Foto: Acervo Centro de Memória Digital de Simão Dias (SE).



Os aplausos serviram de senha para que eu estivesse em todas as solenidades. Mas eu estava na contracorrente, pois se seguisse meus colegas não participaria das atividades artísticas do Colégio, e isto era negar a minha natureza. Assim que cheguei ao Colégio 2 de Julho, contei com a ajuda de Maria Nazaré Seixas. Ela me incentivou a fazer teatro. Percebendo as minhas qualidades, a professora me escolheu para participar de uma marzuka a ser apresentada no aniversário da instituição. Ao comentar com os colegas mais próximos sobre o convite, recebi paulada de toda sorte. Para eles, era um despropósito um garoto dançar no palco. Eles diziam que eu era maluco, que aquilo era coisa de veado, que eu não devia participar, foi o que ouvi. Eu desisti da dança, mas não do teatro, que é outra coisa. Era Castro Alves. Isso não os incomodava tanto.

Refletindo sobre a sua ida para estudar em Salvador, o ator relembra:

Desde que entrei em meu curso regular no Grupo Escolar Fausto Cardoso, eu sempre pensava em continuar meus estudos, mas em Simão Dias não havia nada além do curso primário. Quem quisesse estudar tinha que ser classe média ou média alta para poder vir a Salvador. Não era nem Aracaju, era Salvador. Mas meu pai já havia levado uma lambada muito séria por causa de meu irmão mais velho. Ele veio estudar e desistiu, só fez até o 4º ano do ginásio e desistiu, disse que não queria mais e voltou para Simão Dias. O meu pai ficou sentido por ter investido dinheiro, mas quando eu ganhei a bolsa de estudos, mesmo resistente, dobrou-se ao finca pé de minha mãe e meu e terminou mandando-me para Salvador. Ao chegar à capital baiana, me senti uma Alice no País das Maravilhas.

Harildo deslumbrou-se com a cidade grande.

A primeira impressão foi na chegada. Não havia estação rodoviária, somente os pontos de ônibus na Ladeira São Bento. Você chegar nessa ladeira às 7 horas da noite, depois de viajar o dia inteiro, era “a mágica”, era ver na realidade o que eu via em filmes de cinema, nos musicais da Metro. Tudo me encantou. Aqueles anúncios luminosos, lindos, lindíssimos, de neon, em frente ao Guarani, o prédio do jornal *A Tarde* com um anúncio enorme em cima do edifício! Isso foi em 1952... Para mim era como se eu estivesse chegando aos Estados Unidos. Essa sensação eu viria a sentir novamente quando, sete anos depois, fui estudar na América do Norte, a minha primeira viagem para o exterior. Mas a Cidade da Bahia me impressionou muito.

Embora ficasse no “útero” que era o 2 de Julho, o interno só podia sair aos domingos, dia em que eu ia para a casa de tia Vivi e tio João, no Jogo do Carneiro, bairro da Saúde, retornando ao anoitecer para o culto. Era também o momento de me preparar para enfrentar a segunda-feira e as aulas. Mesmo protegido, eu enfrentei dificuldades para me manter em Salvador. Para concluir o ginásio com o mínimo enviado por meu pai, ao cursar a 2ª série, passei a dar aulas – bancas – de francês para os alunos da 1ª série. O gosto pela língua de Molière deveu-se à professora Noêmia da Veiga Rego, apelidada pelos alunos de *Calamité*. Ela era exigente e me “adotou”, eu era peixinho de Dona Noêmia. Foi aí que eu aprendi francês. Essa facilidade para línguas começou a surgir a partir do Colégio 2 de Julho.

Lloyd Colins, Harildo Déda e Frank Massingill. Chegada a Louisiana (EUA), 1959.

Eu não queria fazer o Científico. A melhor opção foi cursar o Clássico, com o intuito de prestar vestibular para Letras. Não passava por minha cabeça estudar Teatro, ser um profissional do palco, mesmo sabendo que em 1956, o Reitor Edgard Santos havia fundado a Escola de Teatro e inaugurado o Teatro Santo Antônio em 1958, com a encenação de *Senhorita Júlia* de August Strindberg, espetáculo dirigido por Martim Gonçalves. Eu assisti *Senhorita Júlia*, mas o interesse pelo cinema crescia de tal maneira que, aos domingos, após o almoço com meus tios, eu ia para o Cine Excelsior gastar o dinheiro que recebia pelas aulas que dava. E os filmes que eu via não eram como os exibidos de vez em quando no Colégio,



cuja programação passava pelo crivo da censura calvinista. Cinema sempre foi uma coisa espetacular, absorvente, educativa, divertimento de encher os olhos, de me emocionar. Nessa época eu comecei a me interessar pela língua inglesa e o cinema tornou-se um lugar para praticá-la. Às vezes eu fazia o seguinte, eu assistia à primeira sessão sem me preocupar com a legenda, e na segunda conferia com a legenda o que eu tinha aprendido. E foi aí também que eu aprendi o pouco de italiano que eu sei, sem aula, sem nada. Eu sempre gostei muito de línguas, sempre tive muita facilidade.

Sem deixar de lado o gosto pelas imagens projetadas na tela, o fato é que a encenação do texto de Strindberg, com Ana Edler, Antônio Patiño e Nilda Spencer, marcou o jovem sergipano.

Fiquei fascinado ao ver o espetáculo, ele acrescentou algo novo em meu gosto pelo teatro. Era como se eu estivesse vendo um filme ser feito, como se meus olhos fossem as câmeras, aquilo me encantou, o cuidado com os detalhes, a sofisticação do gesto. Foi um momento marcante. Eu passei a sair escondido do Colégio para assistir aos espetáculos na Escola de Teatro. Tal aventura tinha seus riscos e um deles era ter que passar pela casa do diretor, situada em ponto estratégico. Como o portão principal era fechado às 20h, eu tinha que sair pela garagem passando por dentro da residência. Pelo prazer de ir ao teatro, eu arriscava. Certa vez, ao retornar, encontrei com o Dr. Ellis, que me interrogou sobre o que eu estava fazendo. E eu, sem pestanejar, respondi: – Ah, Dr. Ellis, eu não vou mentir, eu estava no teatro. Na época, como já fazia teatro na escola incentivado pelo diretor, eu fui aconselhado a não sair escondido. Se for para ver teatro, basta pedir, ele me disse. Depois do curto diálogo o diretor se retirou e eu fiquei aliviado.

Coube ao Dr. Ellis proporcionar ao jovem, que completara 18 anos em 1959, uma viagem para os Estados Unidos como bolsista.

A essa altura eu já fazia o primeiro ano do curso de Letras e segui para o exterior com o objetivo de estudar a língua e a literatura americana e inglesa, permanecendo dois anos fora do Brasil. Foi no Lousiana College que se ampliou o meu contato com o teatro. A vontade de permanecer por mais tempo nos Estados Unidos não se concretizou motivada pelas cartas chorosas, pingadas de lágrimas, enviadas por Dona Francisquinha queixando-se de saudades, sentidas também por mim. Nos Estados Unidos da América eu fiquei na zona mais reacionária de lá,

"Era como
se eu estivesse
vendo um filme
ser feito."

chamada *Deep South*, Sul Profundo, Louisiana, mas era pegar ou largar! E eu não larguei... Mas eu gostava muito. Quanto ao aspecto reacionário, comecei a perceber lá mesmo. É claro que eu já tinha visto isso no cinema. Não posso deixar de lembrar *O Mercador de Almas*, com Orson Welles e Paul Newman, e *Acorrentados*, com Sidney Poitier e Tony Curtis, um negro e um branco acorrentados. Então eu tinha conhecimento dessas coisas através do cinema e através da literatura também. Nessa época eu já começava a estudar mais seriamente, e aí eu tinha esse conhecimento através de Mark Twain em *Huckleberry Finn* e *Tom Sawyer*, o negro Jim, essas coisas... Mas lá eu presenciava isso, não podia pegar carona com um negro.

Quando a bolsa termina, Harildo passa a trabalhar para se sustentar. Empregado em um estúdio fotográfico, cuidando da limpeza e arrumação, o jovem brasileiro vive a dura realidade segregacionista.

Trabalhava comigo um rapaz negro que me dava carona para voltar aos aposentos no colégio e eu não podia ir sentado na frente com ele! Uma vez eu tentei e ele disse que eu devia ir atrás e eu perguntei o motivo. Arrependi-me de ter feito a pergunta. Envergonhado, o rapaz respondeu que era assim.

Aos 18 anos, Harildo viveu uma experiência extremamente marcante. Vindo de um país preconceituoso, mas não segregacionista, ele expressa sua revolta, fala sobre o assunto com seus colegas e passa a desafiar as normas entre eles.

Aí eles começaram a se afastar, mesmo sabendo que eu era brasileiro. Do Brasil, os colegas pouco sabiam. Somente vagas informações sobre Brasília e algumas sobre Carmen Miranda, *The Brazilian bombshell*, para muitos a maluca brasileira.

Quando tudo isso aconteceu, corria o ano de 1959. Quatro anos antes, em Montgomery, Alabama, a costureira Rosa Parks se recusou a ceder o seu lugar no ônibus para um homem branco. Sua prisão desencadeou o boicote ao transporte público de Montgomery durante três meses. O acontecimento transformou o jovem pastor Martin Luther King em um líder pelos direitos civis. Ao retornar, Harildo vai encontrar um efervescente movimento político-cultural no país. O Brasil, saindo do governo de Juscelino Kubitschek de Oliveira, o presidente bossa nova, vai enfrentar as oscilações do controvertido e curto período de Jânio Quadros em Brasília. Ideias de liberdade e de igualdade animarão o jovem.

Capítulo 3

Retorno ao Brasil Bossa Nova



Com Juscelino Kubitschek o Brasil havia mudado, mas nem tudo corria bem. O governo gastava e não arrecadava o necessário para equilibrar as contas. Na política, o clima era tenso por conta do programa de estabilização, com a esquerda petebista descontente, reclamando contra as medidas que achavam pró-imperialismo.

Mas houve a Bossa Nova, ouvia-se João Gilberto, Tom Jobim e canções americanas e francesas. O Cinema Novo colocava a realidade brasileira na tela.

Tema e forma eram debatidos nas páginas dos suplementos culturais dos mais importantes jornais, nas mesas dos bares e nos corredores das faculdades. Os grupos teatrais Arena e Oficina, com suas estéticas contrapondo-se a do Teatro Brasileiro de Comédia, injetaram vitalidade na cena. O Manifesto Neoconcretista abre uma brecha no movimento, separando cariocas e paulistas.

É intensa a politização do movimento estudantil com o fortalecimento da União Nacional dos Estudantes, patrocinadora do Centro Popular de Cultura, o famoso CPC.

Consome-se literatura e revistas especializadas; a *Senhor* impõe-se com inovações editoriais. Subsidiando o ideário em voga, o Instituto Superior de Estudo

"Com Juscelino Kubitschek o Brasil havia mudado, mas nem tudo corria bem."

Brasileiro e o Partido Comunista Brasileiro dão as cartas. Levanta-se a bandeira do nacionalismo contra o imperialismo estadunidense.

Na Bahia, a atmosfera cultural é arejada pelo reitorado de Edgard Santos. Martim Gonçalves encena dramaturgos americanos e, em meio à crise que se abate sob sua administração na Escola de Teatro, coloca em cena a monumental *Ópera dos Três Tostões*, seguida de *Calígula*. Brecht e Camus servem de resposta aos críticos do seu programa artístico-pedagógico. Sônia dos Humildes, Helena Ignez, Nilda Spencer, Geraldo Del Rey e Othon Bastos mostram talento nas montagens de *A Barca*.

Lina Bo Bardi mexe com as panelinhas paroquiais, cria o Museu de Arte Moderna e pensa a cultura popular e erudita sem dicotomias. As ideias vanguardistas do maestro Koellreutter se fazem ouvir nos Seminários de Música. O *Diário de Notícias* e o *Jornal da Bahia* abrem espaços para divulgar os acontecimentos que marcam uma geração de jovens inquietos e inquietados por tanto reboleço a por em xeque as certezas de uma elite cultural conservadora.

Surge a Sociedade Teatro dos Novos, criada por um grupo de alunos dissidentes da Escola de Teatro, tendo à frente o professor João Augusto, que se torna diretor artístico do grupo e com ele constrói o Teatro Vila Velha, inaugurado em 1964. Anos mais tarde, década de 70, passo a trabalhar junto a João Augusto. Fizemos muitos espetáculos numa parceria frutífera para nós dois.

Aí veio o oscilante governo Jânio Quadros, o presidente preocupado em proibir brigas de galos, o uso do biquíni, do carnavalizado lança-perfumes e paranoico por conta das "forças ocultas", culpadas por sua renúncia. A saída de Jânio gera a crise da posse; setores militares colocam-se frontalmente contra João Goulart, o vice-presidente. Finalmente, em setembro de 1961, Jango assume a presidência.

Ao retornar dos Estados Unidos eu encontro esse ambiente de intensa mobilização, de visíveis conflitos e de crença da esquerda que o Brasil rumaria ao encontro do socialismo. Em meio à agitação eu retomo o curso de Letras, mas constato que as aulas já não me interessavam tanto. Era muito chato ouvir o professor Peixoto falar sobre Beowulf. Era maçante. Ainda que eu fosse um moço tímido e educado, uma característica que me rendeu a simpatia de professores no curso colegial, eu não conseguia me prender à rotina da faculdade. Vivia insatisfeito. Foi quando Mário Kertész me convidou para estudar e prestar

o vestibular de Direito. Eu fui colega do irmão de Mário no Colégio 2 de Julho e por esse motivo resolvi acompanhá-lo somente no estudo do inglês, mas em seguida dei conta de outras matérias, me envolvi de tal forma que terminei prestando vestibular. O resultado foi que eu passei e Mário não.



Ao lado dos pais, na volta ao Brasil.

Nos meados de 1962, Salvador recebe a Caravana do Centro Popular de Cultura com o objetivo de criar um núcleo do CPC na cidade.

Nessa época, para sobreviver eu dava cursos de inglês, completando a mesada que meu pai mandava. Certo dia, fui para essa bendita reunião do CPC. Diante da pergunta feita aos presentes sobre querer fazer parte do núcleo, eu levantei a mão afirmativamente. Nessa reunião estavam Capinan, Ivone Galvão, Nemésio Sales, Geraldo Fidélis Sarno, Johnson Santos, Luiz Lamego, Roberto Sant'Ana, Paulo Gil Soares, Waly Salomão.

O grupo de jovens universitários mostra-se interessado em política e arte. Demonstra paixão e idealismo, um traço caracterizador do período, quando tudo girava em torno da política, do incentivo às lutas camponesas pela terra, da denúncia da pobreza nas favelas, do migrante tangido pela seca e, sobretudo da ação contra o imperialismo norte-americano.

Da Caravana eu me lembro muito claramente de Vereza e de um ator negro e gordo, ótimo ator, que não consigo lembrar o nome... Eles fizeram um show na Faculdade de Medicina para chamar a atenção... Fizeram o espetáculo *A Besta Torta do Pajeú*, texto de Guarnieri e Vianinha. Mais tarde, o núcleo do CPC baiano recebe Chico de Assis para dirigir o espetáculo *Rebelião em Novo Sol*. Na ocasião eu já havia participado do elenco de *Arroz, Feijão e Simpatia*, que vem a ser o meu primeiro trabalho teatral em um ambiente fora do colégio. Um fato engraçado no começo do CPC é que as pessoas acreditavam que eu havia estudado teatro nos Estados Unidos. E não era nada disso. O que se evidenciava era a minha timidez de sertanejo sergipano no meio dessa gente toda. Eu, meio cabreiro, precisava de um tempo para me acostumar. E aí as pessoas vinham ver o ensaio, e com a minha timidez não saía nada. O primeiro espetáculo foi dirigido por Johnson Santos e tinha como tema o restaurante universitário.

A proposta do CPC era totalmente política, o teatro era o meio. O Manifesto do Centro Popular de Cultura, datado de março de 1962, deixa bem claro a proposição assumida em relação à cultura popular e a arte em geral não derivada de uma reflexão sobre problemas estéticos. O Manifesto é pensado e escrito pelo núcleo nacional. Para os cepecistas, o artista não devia ser um privilegiado vivendo apartado do social. Ao contrário, o artista devia ir até o povo seguindo o caminho da arte popular revolucionária e compreender na essência que fora da arte política não há arte popular. Marcadamente de esquerda, o pensamento e a prática dos artistas e intelectuais ligados ao CPC afinavam-se com o ideário do PCB.

Para mim, jovem formado no interior do protestantismo, não havia contradição entre o comunismo e os princípios do presbiterianismo. Então, a rebeldia do protestante, principalmente do presbiteriano, encontrava terreno para se manifestar e se expandir em meio à revolta propugnada pelo marxismo. E fui fazendo parte disso tudo até por rebelião, rebelde sem causa muito definida.

"Para os cêpécistas, o artista não devia ser um privilegiado vivendo apartado do social."

Nem tanto assim, havia uma causa, um objetivo. Estudavam-se, discutiam-se os temas propostos pelos textos.

A presença de Chico de Assis traz para o núcleo do CPC baiano a vivência do Teatro de Arena de São Paulo. Então, estudavam-se as peças e delas se extraíam os conteúdos sociais. Era mais o social do que qualquer outra coisa. Brecht estava muito na moda. *Rebelião em Novo Sol* foi feita sob essa chave, atraindo a mim, Capinan, Haydil Linhares, Luis Lamago e Domingos Leonelli, este atuando mais na produção, ele nunca se arriscou no palco. Soane, namorada de Lamago, torna-se atriz só mais tarde. São esses os meus companheiros de uma jornada que se prolonga até hoje. Ao me envolver com o Centro Popular de Cultura, me deixei contaminar pelo engajamento da época e por uma atitude revolucionária consequente. A peça *Rebelião em Novo Sol* foi apresentada na Concha Acústica do Teatro Castro Alves, em cidades do interior e para um núcleo de camponeses que até então não tinha visto teatro.

Em meio aos ensaios eu mantinha as minhas leituras, mergulhando no universo de Dostoiévski, descoberta feita aos 16 anos. *Crime e Castigo* foi um marco. Aquele capítulo dos *Irmãos Karamazov* sobre o Grande Inquisidor é uma obra-prima. Muitas leituras foram iniciadas um pouco mais tarde, como a *Montanha Mágica*, de Thomas Mann. Os autores americanos, estudados nos cursos que fiz, continuavam despertando o meu interesse. *Vinhas da Ira*, de John Steinbeck; William Faulkner, cuja obra eu li de fio a pavio.

Para espanto dos mais radicais, Harildo não escondia a sua predileção pelo divertimento proporcionado pelos musicais da Metro, influenciadores de sua estética particular.

Eu sabia todas as músicas, e cantava todas de todos os musicais... Eu até reconheço que tenho uma boa voz, mas não tenho ritmo! Para cantar, tem que ser à capela, senão eu vou para um lado, os instrumentos para outro. Eu me lembro que, quando fui pela segunda vez aos Estados Unidos, tentei fazer a audição para a produção local de *O Rei e Eu*, mas aí desisti.



Harildo (o mais baixo, à direita) em *Bumba meu Boi*, peça do repertório do CPC. Dir. Johnson Santos, 1963.

A paixão pelo cinema continua movendo Harildo.

Os grandes clássicos, os diretores do cinema americano, John Ford, William Wilder, os "filmes de mulher" da Warner, Bette Davis e Joan Crawford e Barbara Stanwyck. Esse trio maravilhoso permanece em minhas lembranças desde a infância em Simão Dias. Mas em Salvador, o cinema francês da *Nouvelle Vague* me atraía. Isso causava espanto ao pessoal do CPC, que detestava a *Nouvelle Vague* por falta de qualquer comprometimento social, gerando discussões quando não havia ensaio.

Eu adorava Antonioni! O trio *O Eclipse*, *A Noite*, *A Aventura*, eu adorava, mas eles abominavam! Mas abominavam mais como atitude, já que no fundo gostavam. E Bergman? Eles detestavam Bergman!

Sobre gostar de Ingmar Bergman, uma explicação: certa afinidade religiosa aproximava Harildo do universo do diretor sueco.

Universo que às vezes eu não conseguia penetrar, pois não entendia. É possível que a formação protestante de Bergman e a sua descoberta do cinema e do teatro na infância

tenham me aproximado dos seus filmes. Assim, eu intuía e captava a simbologia, a atmosfera de incomunicabilidade, a presença do divino, a exposição das profundas confusões da alma humana. Pra quem não gostava de Bergman, eu dizia, olha gente, Bergman não é para entender, é para sentir e acatar, pronto e assim encerrava a polémica.

Numa cidade com muitos cinemas, a programação era diversificada e Harildo assistiu ao cinema polonês da época, *Madre Joana dos Anjos*, *Cinzas de Diamantes*.

A existência das salas no centro e nos bairros da capital possibilitava, ao mesmo tempo, a exibição dos filmes da Metro, o Festival de Primavera do Cine Excelsior e as sessões do Clube de Cinema organizadas por Walter da Silveira, com os filmes do chamado cinema de arte. É quando eu descubro Polanski de *Faca na Água*... E essa coisa me dá uma base intelectual muito forte, o cinema do neorrealismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa, e até os filmes anteriores à *Nouvelle*, os grandes nomes como René Clair, Jean Renoir, e um ator como Gérard Philipe... Era um encantamento ver Gérard Philipe, um homem bonito e excelente ator! Nessa época, ainda não tinha um estudo sistemático do cinema e do teatro, mas já percebia com clareza como as coisas funcionam, as sutilezas e marcas identificadoras de cada cineasta.

"Assim, eu intuía
e captava
a simbologia, [...] a exposição das profundas confusões da alma humana."

Prova da sensibilidade e da autoeducação estética do futuro intérprete, que até aquele momento ainda não fizera, de fato, a opção pelo teatro, mas estivera no palco em *Arroz, Feijão e Simpatia*, *Rebelião em Novo Sol* (1962), *Bumba Meu Boi* e *Os Fuzis da Senhora Carrar* (1963).

Capítulo 4

O CPC e o golpe militar



O encontro de Harildo com Álvaro Guimarães, Alvinho, vai se dar quando ele é chamado para encenar *Os Fuzis da Senhora Carrar* para o CPC.

Escrita por Bertolt Brecht em meio à Guerra Civil Espanhola (1936 a 1939), o texto narra a história de Teresa Carrar, mãe de José e Juan. A mulher não quer que seus filhos sigam para a guerra, mas diante do avanço dos generais enfrenta o dilema, permanecer neutra ou se definir a favor da luta. Por fim, quando um dos filhos é morto pelos aviões alemães, Teresa parte para a ação. Com esse texto, que traz para a cena o problema da opção ideológica, Alvinho propõe mudanças nas práticas teatrais cepecistas. Organizando a cena de forma a equilibrar o político e o estético, ele mostra a grandeza do texto, afastando-o de uma leitura romântica ou heroica. Pela primeira vez o CPC faz uma mudança, do teatro como meio para um fim.

Para os cepecistas, o espetáculo significou uma guinada cênica. Sem abrir mão dos seus objetivos, o núcleo possibilitou o exercício estético de Álvaro Guimarães. Os estudantes envolvidos no projeto viam o tema discutido por Brecht condizente com o momento histórico brasileiro, pois coloca o problema da neutralidade, condenando-a. E naquele período de forte agitação era preciso tomar partido.

Durante a temporada na Concha Acústica, o espetáculo foi visto por quase 5 mil pessoas. A partir daí, havia uma expectativa em torno da continuidade de um trabalho mais consistente.

Estreada a peça em fins de 1963, os cepecistas se veem diante do golpe civil-militar. A alternativa que se apresenta é fugir ou ser preso. São muitas as lembranças do período. Entre elas, a presença da atriz Maria Adélia no elenco de *Os Fuzis da Senhora Carrar*.

Com passagem pela Escola de Teatro e por grupos profissionais, Maria Adélia fez a personagem título com muita competência. Surgiu entre nós uma amizade que se aprofundou ao longo do tempo. A gente se encontrou em outros espetáculos. Uma pena Maria Adélia se afastar dos palcos, sinto saudades.

Tanto Harildo quanto Maria Adélia recebem críticas elogiosas por suas atuações. Na edição de 2 de dezembro de 1963, o jornal *A Tarde* publica a crítica de Francisco Barreto ressaltando as interpretações de Maria Adélia, Raimundo Pinto, Nélia Castro, José Guilherme e reconhece os bons momentos de Harildo Déda no papel do padre. Em seguida, o crítico elogia a escolha do texto, afirmando que a peça de Brecht traz uma mensagem convincente, amadurecida, fugindo das mensagens não convincentes, do mal da pressa que vinha fazendo com que os espetáculos do CPC, salvo raríssimas exceções, não agradassem. Por sua interpretação, Déda recebe o prêmio de ator revelação concedido pelo jornal *Estado da Bahia*, 1964. Mas se o ano de 64 foi de reconhecimento para o ator em início de carreira, foi também o ano do susto. Entre 31 de março e 1º de abril, as forças conservadoras desencadeiam o movimento que coloca por terra o sonho de um país mais justo. A reação esboçada contra o golpe foi tímida. Esperava-se que as massas conscientizadas defendessem o Jango. Para desespero de muitos, isso não acontece.

Quando estourou o golpe, eu, Capinan e Luiz Lamego estávamos no cinema. Ao sair nos deparamos com a cidade deserta. Sem saber o que estava se passando fomos para casa. Somente no dia seguinte caímos na real. A dura realidade se apresentava de maneira violenta. Acompanhado por Capinan, fui até a sede do CPC. Estava tudo destruído. Quebraram tudo, tudo. Nossos refletores, coisas de cinema, que eram um primor. Até figurino jogaram na rua. Ali eu tive consciência de que aquilo tinha vindo para ficar por muito tempo. Até então, eu tinha pensado que Jango ia acabar com aquilo, ia voltar o Estado Democrático... mas, no dia 2 de abril, vi que o golpe vinha mesmo para ficar. Como parte da propaganda anticomunista, o Exército realizou uma exposição no *foyer* do Teatro Castro Alves. Aí foram exibidos os falsos fuzis de madeira utilizados como

"Ali eu tive consciência de que aquilo tinha vindo para ficar por muito tempo."

objetos de cena em *Os Fuzis da Senhora Carrar*, considerados como armas a serem utilizadas pelos subversivos. Um mimeógrafo tcheco era a prova das relações dos estudantes baianos com o comunismo internacional.

Os acontecimentos decorrentes do golpe acabaram com a minha curta carreira teatral. Eu tinha que fugir. No primeiro momento me escondi na fazenda da família de Capinan e quando alguns dos meus companheiros resolveram seguir para São Paulo onde foram acolhidos por Fanny Abramovich, eu fui para Aracaju. Só aí é que a minha família se deu conta do meu envolvimento com o teatro e, pior, com um grupo político como o CPC. Quanto a isso, nada puderam fazer, já era tarde. A mosca azul do teatro havia me picado. Foi nesse momento que surgiu a minha colite nervosa decorrente do medo. Para me manter longe de possíveis represálias, fui para um sítio no município de Simão Dias, mas logo recebi a visita do meu pai, trazendo a notícia de que eu estava sendo chamado para depor. Ao lhe perguntar como soubera do chamado policial, ele me surpreende dizendo que tinha saído no Globo. Aí eu fui depor morrendo de medo. E durante 15 dias tive que ir e voltar ao quartel general para depor.

Após a tensa fase escondido no sítio, o que resultou foi um desvio nos propósitos do rapaz.

Eu fui pressionado a procurar emprego depois de muitos anos sem trabalho formal. Fui contratado pelo Banco Freire Silveira, filiado ao Banco da Bahia, para um cargo na Carteira de Câmbio. Sem nenhuma experiência na área, eu assumi porque falava inglês. Uma parte do treinamento deu-se em Salvador e a outra em Ilhéus, a 462 km da capital, o que não impedia que eu viesse a Salvador semanalmente. Eu vinha para encontrar com as pessoas. Eu saía sexta de noite, chegava no sábado de manhã e ia direto para o Cine Guarani, onde tinha sessão de Cinema de Arte programada por Walter da Silveira. Lá eu encontrava as pessoas. E numa dessas vindas, encontrei Alvinho esfuziante dizendo que na segunda-feira começaria a ensaiar um espetáculo e que precisaria de mim. E Alvinho anuncia a montagem *Arena Conta Zumbi*. Nem precisava dizer mais nada, eu respondi que queria.

Adeus Carteira de Câmbio. Eu não voltaria mais para Ilhéus, nem para pegar a roupa, mesmo sem saber como fazer para me aguentar em Salvador. Pura irresponsabilidade, depois eu viria a descobrir. Tanto que passei a viver os famosos seis meses de esfiha com Coca-Cola. Eu não tinha mais dinheiro.

Então, o teatro ganha um ator apaixonado, que não mede esforços para se manter no ofício que escolheu para se situar no mundo e vê-lo sob a ótica de sua arte. *Arena Conta Zumbi*, de Guarnieri, Boal e Edu Lobo, vem a ser a primeira produção do Teatro de Arena da Bahia, fundado com remanescentes do CPC. Corria o ano de 1966, quando Lamego, Leonelli, Soane e Harildo se reúnem e estruturam o Teatro Arena da Bahia. Para estrear *Zumbi*, os amigos constroem um pequeno teatro de madeira no Barracão da Graça. Na ocasião, o grande barracão, antiga garagem de bondes, destinava-se a eventos como feiras. Durante a feira, a peça entra em cartaz, faz sucesso.

Mas as dívidas se acumularam e no final do evento o teatro teve que ser destruído inviabilizando o trabalho. Fazer *Zumbi* era gostoso, muito bom de fazer. Alvinho juntou Maria Adélia, Sônia dos Humildes, Soane, Zé Luiz Penna, Antônio Mesquita, Caio Veras e eu. Não dava dinheiro, óbvio que não dava dinheiro. Tivemos que pagar madeira para construir o teatro. O espetáculo que fez mais sucesso na época deu o maior prejuízo. Com o insucesso financeiro, a alternativa era continuar a roda-viva e montar uma nova peça para pagar o prejuízo da anterior. Sinto saudade disso tudo, de fazer, fazer, fazer... As pessoas faziam, e faziam com prazer, a aventura do fazer. Hoje, a pretexto da busca por um profissionalismo, se perdeu muito esse *amador* que ama o que faz e faz com prazer.



Antônio Mesquita, Maria Adélia, Caio Veras, Soane Ninck, Sônia dos Humildes, José Luiz Penna e Harildo Déda em *Arena Conta Zumbi*. Dir. Álvaro Guimarães, Antigo Barracão da Graça, Salvador, 1966.

Capítulo 5

Largar tudo para fazer teatro



Ao revisitar seu passado, Harildo Déda não se esquece dos álbuns de figurinhas e do gosto compulsivo pelos livros. Enquanto relembra os acontecimentos marcantes de sua vida, ele faz uma pausa e revela os últimos exemplares que adquiriu da Coleção Aplauso, livro sobre a vida de artistas.

Comprei o de Eva Wilma, Eva Todor, Tônia Carrero... Sérgio Cardoso, Carlos Zara, mas o melhor é o de Eva Wilma. Tenho de Zé Dumont, Denise Del Vecchio, Maria Della Costa, Raul Cortez. Gosto dos livros grandes. São meus livros de pôr na mesinha de centro, livros bonitos... adoro livro de figuras... comprei um bocado agora para compensar a viagem que não fiz para a Europa, um plano que havia feito ao encerrar a temporada do espetáculo *A Última Sessão de Teatro*, comemorativo dos meus 49 anos de teatro.

E sobre emprestar livros, ele sorri e diz:

Devolvo livros emprestados porque gosto que façam isso comigo.

O tempo em que participou como ator, produtor e faz tudo no Teatro de Arena da Bahia permanece como um momento de definição pela carreira no palco.

O largar tudo para ingressar no Arena é um marco na minha vida. E a experiência, se foi difícil, tornou-se também prazerosa. Minha atuação não se restringia ao palco. Fazia a produção junto com Domingos Leonelli, mesmo sem entender porra nenhuma disso. Vencemos o medo de assumir o compromisso de montar um espetáculo e construir um espaço,

porque a cidade não tinha teatros. Isso servia de alento, impulsionando a gente, de forma que agradeço a Leonelli por ter me envolvido com a desgastante tarefa de uma produção. O Teatro de Arena da Bahia é devedor, tanto estética quanto ideologicamente, do Teatro de Arena de São Paulo. Domingos Leonelli e Luiz Lamago eram muito ligados a Guarnieri, e mantinham laços com o pessoal de esquerda de lá e daqui. Não cito nomes porque ainda tenho medo. O medo ainda subsiste quase 50 anos depois.

O medo entranhado em Harildo é presente em muitos dos homens e mulheres que estiveram frente a frente com as forças da repressão. Por esse motivo ele lembra com simpatia da atriz Dina Sfat.

Em um programa de entrevista na televisão do qual ela participava, um dos entrevistados era um general e diante do silêncio da atriz, o entrevistador perguntou-lhe sobre o motivo de ela estar calada. E Dina Sfat revela sentir medo do tal senhor.

Fazer *Arena conta Zumbi* em Salvador tinha a ver com o que se fazia naquele momento. O entrelaçamento ideológico das ideias de esquerda com a veia criativa de Álvaro Guimarães fez com que o espetáculo trouxesse uma novidade e um frescor de tirar o ranço do teatro que ainda se fazia na capital baiana. O coringa, figura proposta por Boal, era uma novidade estética muito grande para nós, mudar de personagem de uma hora para outra era desafiante e prazeroso.

O público soube corresponder às expectativas do grupo. O espetáculo repercutiu na cidade e fez muito sucesso. Para os padrões daquele momento, ficar em cartaz durante um mês, num lugar sem tradição, era muito! E naquela época os espetáculos aconteciam de terça a domingo, coisa que hoje em dia acabou. Vai chegar o tempo em que a gente vai telefonar para o público e perguntar se ele quer ver teatro e convidá-lo para assistir na casa da gente. Mesmo com o sucesso de *Zumbi*, o grupo se viu endividado e partiu para outra empreitada. Agora sem o espaço construído no barracão da Graça, conseguimos uma pauta no Teatro

"O medo entranhado em Harildo é presente em muitos dos homens e mulheres que estiveram frente a frente com as forças da repressão."



Harildo Déda, Rosa Maria Penna, Chico Drummond, Emmanoel Fernandes e Maria Idalina em *Terror e Misérias do III Reich*. Dir. Orlando Senna, Teatro Santo Antônio, Salvador, 1966.

Santo Antônio para fazer *Terror e Misérias do III Reich*, de Brecht. O texto foi escolhido por mim. E com ele, o grupo afirmava seu posicionamento estético-ideológico frente à situação em que se encontrava o Brasil em 1966. O sucesso alcançado no bairro da Graça transferiu-se para o bairro do Canela.

Tanto envolvimento com as questões ideológicas não faz de Harildo um homem de partido. E seu depoimento é revelador:

Apesar de ter que me esconder na época do golpe, eu não era necessariamente ligado a nenhum partido, mas o canto da sereia do Partido era muito forte. Cheguei a frequentar algumas reuniões, ia ser considerado como membro do Partido, mas nunca levei muito a sério... Não que eu fosse leviano, mas pessoalmente não me via como militante. Minha formação me ensinava que o revolucionário não se prende a nenhum partido, senão ele deixa de ser revolucionário. Isso era assim dentro do grupo revolucionário da igreja, das igrejas protestantes aqui do Brasil, a Associação Cristã de Acadêmicos (ACA). Eu já estava envolvido nisso quando entrei no CPC. Para dirigir *Terror e Misérias* chamamos Orlando Senna, que na época era crítico de cinema e teatro. Senna era mais envolvido com o cinema do que com o teatro, mas por força do casamento com a atriz

Maria da Conceição aderiu ao teatro, firmando-se como diretor. O elenco era de jovens atores. Rosa, a namorada de Penna, os meninos do Rio Vermelho que vieram para fazer teatro. Os mais experimentados éramos eu, Maria Adélia e Zé Luiz Penna. Eu me lembro que em um dos espetáculos, num dos famosos brancos, eu fiquei no palco sem saber... sem saber como dar continuidade à cena. Em um dos episódios do texto, chamado *A Cruz de Giz*, eu dizia um monólogo de três páginas. Certa noite, em meio à cena, deu um branco total. Eu olhava para um lado via Rosa, para outro via Maria Idalina, que também estava começando, e Chico Drumond, que entrou no elenco como Pilatos, entra no Credo, e nenhum deles podia me ajudar. Todos com as butucas dos olhos em cima de mim esperando que eu desse um jeito no meu branco! Eu tive que sair para a coxia... O público esperando, ouvindo o farfalhar das páginas até eu encontrar o texto para poder voltar e retomar a cena.

Os famosos brancos são constantes na carreira do ator, que não esconde a dificuldade de memorizar o texto.

Memorizar não! Mas sim dizer o texto memorizado! Até hoje... Essa peculiaridade é motivo de piada entre meus pares e me acompanha desde sempre. Tanto que na década de setenta, quando passo a atuar nas produções do Teatro Livre da Bahia, Bemvindo Sequeira vivia me apavorando. Eu chegava em casa e memorizava bonitinho, mas eu tinha medo de não dizer e aí vinha o branco, e isso foi reforçado por Bemvindo, que dizia toda hora, “você é o que esquece o texto, você é o que esquece o texto”... e pronto, aí fiquei sendo o que esquece o texto, fui introjetando e até hoje tenho muita dificuldade nisso... O medo é algo que sempre me acompanhou, sempre tive medo de não dizer o texto, medo de não fazer tudo bem feito... essa coisa judaico-cristã, no meu caso ainda protestante, calvinista...

Ao vê-lo em cena, nenhum espectador se dá conta do medo. A segurança com que Harildo enfrenta o palco é um fato inegável e os momentos de tensão, como na encenação de *Terror e Misérias do III Reich*, estão incorporados nesse corpo-arquivo e servem de exemplo para os novatos e inseguros atores. Harildo afirma que Brecht estava na moda nessa época, todo mundo queria montar o grande autor do século XX.

Mas não tinha colhão. E vejo esse ato como irresponsabilidade. Mas tal leviandade tornou-se aprendizado. *Terror e Miséria*, *Zumbi* e, no ano seguinte, *O Fardão* são trabalhos formadores de minha carreira. Portanto, o aprendizado se dava no palco. Eu não tinha escola! Fiz

vestibular pra Escola de Teatro, mas me expulsaram! Isso foi em 1964. A expulsão se deu de maneira arbitrária sem que eu frequentasse um único dia de aula. Sem nem aparecer aqui na Escola, me expulsaram. O ato atingiu também Waly Salomão e seu irmão Jorge, Capinan e Roberto Sant’Ana, que já era aluno, um bocado de gente... A formação se dá nos espetáculos dirigidos por Álvaro Guimarães e Orlando Senna. Alvinho tem seus méritos nesse processo de apreender os segredos do palco. Graças a ele, com toda a porra-louquice, sabia das coisas. Orlando era calmo, me colocava numa trilha, a minha verve, inquietação, o saber intuitivo, que mais tarde serão metodizados quando ingresso na Escola de Teatro.

Na trajetória do Teatro de Arena da Bahia registra-se a montagem de *O Macaco da Vizinha*, comédia de Joaquim Manuel de Macedo.

Desde a escolha do texto eu dei o contra, e sob meus protestos a produção foi à cena. A relutância foi tão firme que não quis participar do elenco. Contrariando minha resistência e prognósticos, o espetáculo foi um sucesso, uma encenação jovem e bonita que retirou o pó do texto de Macedo. Dei a mão à palmatória, reconhecendo a qualidade da direção de Jorge Salomão.

Em 1967, além de *O Fardão*, eu participei do elenco de *O Consertador de Brinquedos*, texto para criança de Stella Leonardos, uma peça testada em outras praças com boa acolhida por parte do público e dos críticos. Em Salvador, o espetáculo foi produzido por Yumara Rodrigues e dirigido pelo jovem Haroldo Cardoso. Em meu currículo é a única peça para crianças. Eu não gosto de trabalhar com criança, ela percebe qualquer mentira que venha do palco, percebe claramente, e eu não gosto disso. Você tem que ser honesto e verdadeiro, e muitas vezes a gente não é quando faz teatro infantil, então prefiro não fazer... Mas foi bom trabalhar com Haroldo Cardoso, Waldemar Nobre fazendo o Palhacinho, Lorival Pariz fazendo o vilão Egoistosão. Fiz o papel do Consertador.

“Eu não tinha escola! Fiz vestibular pra Escola de Teatro, mas me expulsaram! Isso foi em 1964.”

Enquanto isso, eu estava no elenco de *Romanceiro da Inconfidência*, poema de Cecília Meireles adaptado e dirigido por Orlando Senna. Na estreia, assim que as luzes se apagaram, um ator cochichou dizendo sentir-se mal, prestes a desmaiar. A coisa tornou-se corriqueira até que uma noite eu disse para ele cair e que eu ia cuidar de minha vida. Contando hoje parece engraçado, mas era um aborrecimento só.

Harildo com o elenco de *O Consertador de Brinquedos*, peça única que fez para o público infantil. Dir. Haroldo Cardoso, Teatro Santo Antônio, Salvador, 1967.



Capítulo 6

Mambembar é duro



O Fardão, texto polêmico de Bráulio Pedroso, encenado por Antônio Abujamra em São Paulo, chega a Salvador por intermédio de Orlando Senna que se encarrega de dirigi-lo. Na estreia, o choque causado pela temática, o retrato de um escritor que não tem mais nada para dizer, deixa perplexa a plateia. O diálogo cru, recheado de palavrões, atinge os espectadores que foram ao Teatro Castro Alves. Na pele de Rubens Clodoaldo está Harildo Déda, enquanto Yumara Rodrigues encarrega-se de Olga, mulher do escritor.



Harildo e Yumara Rodrigues em *O Fardão*. Dir. Orlando Senna, Teatro Castro Alves, Salvador, 1967.

O diálogo era cheio de palavrões e o espectador de classe média não se habituara a ouvir em cena aquilo que ele falava e ouvia cotidianamente. Hipócrita, chocava-se com uma peça cuja última fala é “que bunda, hein?”. Na ocasião, o crítico Francisco Barreto, do jornal *A Tarde*, reclamou da iniciativa sugerindo que os censores não fossem benevolentes com espetáculos de tal natureza.

Apesar das reclamações, a peça foi bem de público. Para Harildo, havia um problema insolúvel.

Fazer uma peça com cinco atores, nos moldes da peça realista, cuja ação se confina à sala de estar, em um palco grandioso como o do Teatro Castro Alves! Para enfrentar tal tarefa, eu brincava com os colegas de elenco dizendo que para cumprir as marcas era preciso deslocar-se pelo palco com patins. Foi difícil também porque eu me meti muito na produção, pelo menos na produção em Salvador, e na estreia eu estava cansadíssimo... Aí teve mais um episódio dos meus brancos. Quando abre o pano, eu começo o diálogo com Yumara. Repentinamente, eu vejo Yumara fazer uma movimentação que não estava marcada, vindo em minha direção. Sussurrando, ela avisa que eu entrei no terceiro ato em vez do primeiro. Aí pronto: suor! Sem saber o que fazer... Sem saber improvisar, sem saber sair daquela situação... Ela, generosamente, me dá a deixa. E eu retomo as falas do primeiro ato e vou até o fim. Terror!

Finalizada a temporada na capital baiana, o espetáculo seguiu para capitais do Nordeste. Nós éramos completamente inexperientes, não sabíamos lidar com a itinerância e a bilheteria não cobria as despesas. Então começamos a passar fome, literalmente, porque não tinha dinheiro. Em Natal a situação mudou, o público compareceu e a grana entrou na bilheteria. Mas um fato curioso se deu durante a primeira sessão. Eu, Yumara, Roberto Sant’Ana, Maria Antonieta e Leda Lázaro entramos em cena reclamando de dor de cabeça. O incômodo permaneceu

durante o tempo do espetáculo e no final, no camarim, eu comento sobre a dor de cabeça de todos. Assim que recebemos o cachê pela apresentação, fomos jantar e a dor de cabeça passou. Era fome.

“o espectador de classe média não se habituara a ouvir em cena aquilo que ele falava e ouvia cotidianamente.”

A experiência de mambembar é sempre cheia de surpresas. A história do teatro brasileiro registra momentos tensos e hilariantes vividos pelos artistas durante as viagens das companhias teatrais, tão bem captados por Artur Azevedo em *O Mambembe*, com situações muito próximas da relatada por Déda.

Quem viajava na frente eram Domingos Leonelli e sua noiva. Mas chegou um momento em que o elenco decidiu mandá-los de volta para diminuir as despesas com a hospedagem. Em Natal conseguimos com o governador, Monsenhor Gurgel, uma Kombi para trazer a gente de volta até Recife, para a temporada na capital pernambucana. A gente devia ter feito Recife primeiro, porque Recife projetava para as outras cidades, mas não, deixamos a capital por último.

Em Recife, o espetáculo fez sucesso. Na ocasião, Alberto D’Aversa vê Harildo em cena, resultando daí o convite para que ele fizesse um dos personagens do texto de Luigi Pirandello, *Esta Noite Improvisamos*. D’Aversa, encenador italiano vindo para o Brasil na leva dos que atuaram no Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, fora convidado por Antônio Barros para encenar *Esta Noite Improvisamos* com professores e alunos da Escola de Teatro. A essa altura, Harildo estava matriculado no curso de Formação do Ator e, por sugestão do diretor, escolhe entre dois personagens: Hinkfuss e Rico Verri.

É claro que eu escolhi o Rico Verri, o ciumento marido de Momina. Mas antes de interpretar um dos personagens importantes da peça de Pirandello, estive no elenco da superprodução de *O Gonzaga*, drama romântico do poeta Castro Alves. Eu interpretei Silvério dos Reis. *O Gonzaga* era um texto para não ser feito, tal o derramamento palavroso do poeta, mas Orlando Senna enfrenta a tarefa: reduz o texto, organiza o espetáculo em um espaço neutro com marcações de grande efeito. Recorta o espaço com luz,



Harildo Déda e Sônia dos Humildes em *Esta Noite Improvisamos*. Dir. Alberto D’Aversa, Teatro Santo Antônio, Salvador, 1967.

lida com 26 atores e inúmeros personagens, muito bem vestidos com os precisos e elaborados figurinos criados por Manuel Calombrero. Castro Alves é um grande poeta, mas não um grande dramaturgo. Esse é o grande problema da peça e não o seu ranço romântico. Se você pega *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, exemplar do teatro romântico possível de ser montado ainda hoje, vemos a diferença. *Gonzaga* é realmente difícil. Os baianos vão me linchar, mas com *Leonor de Mendonça* Gonçalves Dias se sai melhor. Mas Castro Alves quando escreve é um menino. E faz apaixonadamente a peça para a atriz Eugênia Câmara... Mas enfim, era uma produção muito bem cuidada. Uma coisa que se via muito aqui na Bahia era o cuidado com a produção, a exigência no cuidado da produção. Além disso, não se pode negar o fato de Sônia dos Humildes fazer o papel de Maria Dorotéia de modo crível e verdadeiro. Sônia era capaz de interpretar até a lista telefônica. Uma grande atriz. Contracenei com ela muitas vezes. Sônia tinha uma força dramática e na comédia se saía muito bem.

O encontro com Alberto D'Aversa é de fundamental importância para a estruturação de Déda como intérprete.

Ele vem a ser o meu primeiro mestre, quem me ensina a dizer a palavra no palco, uma das características marcantes da escola italiana de teatro. A palavra! Nos filmes de Vittorio Gassman, você percebe até hoje o quanto de oratória existe na maneira de se dizer o texto. E D'Aversa me ensina isso, a ponto de, às vezes, eu fazer o papel carbono dele, porque ele é excelente ator. Eu me lembro que, no primeiro dia em que a gente se reuniu para ensaiar *Esta Noite Improvisamos*, as cópias não estavam prontas para se fazer a leitura, só havia uma cópia e ele leu todos os personagens. Nós saímos embasbacados porque víamos cada personagem. Ele representava cada um dos personagens. É meu mestre! Nos meios teatrais diziam que D'Aversa fazia dos atores seu papel carbono, acusação que não procede. Um ator inteligente se apropria do que o diretor

lhe dá e acrescenta a sua marca pessoal. Com isso, aprende. Para um ator limitado fica apenas a capacidade de reter a criação do diretor repetindo-a como a uma cópia.

"Ele vem a ser o meu primeiro mestre, quem me ensina a dizer a palavra no palco."

No momento dos ensaios de *Esta Noite Improvisamos*, Harildo ainda se considerava um intérprete inexperiente, um dos motivos de sua entrega à direção de Alberto D'Aversa, cuja peça ele já havia feito em São Paulo com Nydia Licia e Sebastião Campos.

Era muito bom ensaiar com D'Aversa e perceber o que ele tinha feito com Sebastião Campos, um ator com 10 anos de carreira. Para quem estava começando, a experiência era enriquecedora. D'Aversa era generoso e paciente, ensinava ao aluno como dizer e burilar o texto de Pirandello. Tudo isso eu incorporei ao meu universo de ator. Além do trabalho com a palavra, o diretor retirava dos atores a emoção necessária para a cena, injetando-lhes confiança. Não era à toa que ele trocava quatro camisas em cada ensaio. Ele se preocupava com cada ator, desde uma ponta, a de Idelcélia Santos cantando *Summertime* na cena do cabaré, até Hinkfuss feito por Eduardo Cabus, passando ainda por todas as atrizes que faziam as filhas de Dona Inácia. Da mesma forma como cuidava de intérpretes experientes como Dulce Schwabacher, João Gama e Sônia dos Humildes, Alberto D'Aversa tratava com zelo os atores iniciantes.

A experiência de ser dirigido por D'Aversa repete-se em *Os da Mesa Dez*, texto do dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, que vem a ser o primeiro trabalho do italiano em Salvador. Desse trabalho Harildo não esquece a crítica de Vieira Neto.

Ele disse que eu não me saí bem, mas não concordo. Eu me saí bem e era uma delícia fazer esse texto! Para um ator iniciante, nada melhor. O texto é de uma poesia, de uma beleza, entendível para o ator jovem...

Sobre *Esta Noite Improvisamos* ele relembra.

As pessoas queriam realmente fazer o espetáculo com ele. E aí viajamos para o Festival de Teatro do Estudante organizado por Pascoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro, início de 1968. O espetáculo da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia fez o maior sucesso. Um crítico veio falar comigo e se espantou com o meu tamanho, dizendo que no palco eu parecia bem maior. Para o homem de baixa estatura, a observação era um elogio e tanto. No palco todo mundo deve ser muito grande, assim como um cantor de ópera. Isso deve ser sempre assim... No palco, o ator tem que ter 3 metros de altura, sempre. Ah, e menos é mais. Com Alberto D'Aversa eu descubro a grandeza. Com João Augusto, a revelação do "para quem" dizer alguma coisa. E lá nos Estados Unidos, no mestrado, essa coisa do menos é mais!

Capítulo 7

O ano das barricadas, 68



O ano de 1968, com suas confusões e desejos, começa animado. O entusiasmo toma corpo e, em maio, o mundo entra em ebulição provocada pelas barricadas nas ruas de Paris. A juventude quer a imaginação no poder, questiona o modus operandi da direita e da esquerda. O que se quer é derrubar todas as estruturas e inaugurar um tempo novo. Ainda que nem todos os campos estivessem floridos, respirava-se o ar da liberdade primaveril. A guerra no Vietnã se tornava mais agressiva, prolongando-se de maneira assustadora.

Nós brasileiros, debaixo da ditadura militar, absorvíamos a inquietação que soprava lá de fora e muitos então passam a enfrentar aberta ou clandestinamente o regime instalado desde 1964. O movimento estudantil organiza passeatas. Os artistas dão-se as mãos quando se veem cada vez mais ameaçados pela censura.

As constantes proibições não impedem a criação de espetáculos inovadores, agressivos e questionadores. Na música, no cinema, nas artes plásticas, a inquietação é intensa. O público, ou parte dele, absorve animadamente o que se produz a partir da estética que retoma alguns princípios da Semana de Arte de 1922, envereda pela pop art, solicita o happening e não quer mais obedecer às regras que os artistas julgam caducas. Tudo conclama mudança e o Tropicalismo se impõe nas galerias, nos festivais de música, nos palcos e nas telas do cinema.

Em meio à efervescência dos primeiros meses do ano, Orlando Senna coloca em cena, no Teatro Santo Antônio, *A Mandrágora* de Maquiavel. Eu estou no elenco juntamente com Lorival Pariz, João Gama, Maria da Conceição Senna, Roberto Sant'Ana e Sonia Noronha. Ainda que não seja uma montagem totalmente tropicalista, o espetáculo de Senna divide

a crítica. Os comentários desabonadores não afastam o público e, durante um mês, 2.500 espectadores pagam para ver a comédia renascentista.

Se *A Mandrágora* não se insere nos moldes da estética tropicalista, o próximo espetáculo no currículo de Déda é a montagem de *A Companhia das Índias*, de autoria do pesquisador e professor de História do Teatro, Nelson de Araújo. A montagem desenha-se sob a estética da Tropicália.

Foi uma experiência significativa, não só pelo personagem que fiz, o ditador Anastácio Dominguez, mas pelo arcabouço da montagem. Eu indiquei o texto para Orlando. Leonelli comandou a produção para o Teatro de Arena da Bahia. Genaro de Carvalho encarregou-se do cenário.

Em cena, Harildo Déda e Nilda Spencer contribuíram para a qualidade interpretativa do espetáculo, ela fazendo um personagem masculino, Rosélio Villarotas. A química entre os dois intérpretes provocava gargalhadas na plateia. Em uma das intervenções do coro, representantes dos povos latino-americanos, Harildo cantava em *off* e à capela *Ol' Man River*. Era uma demonstração de suas qualidades de cantor contribuindo para a densa atmosfera requerida pela cena, um momento de profundo lirismo contrastando com o deboche e com as cenas em que rumbas e boleros eram a tônica na história, que se passa em Eldorado, um país fictício, mas parecidíssimo com as repúblicas sul-americanas, as famosas Repúblicas de Bananas.

Encerrada a temporada de *A Companhia das Índias*, fui convidado para o encontro internacional de jovens cristãos realizado na Finlândia. Por conta do enfoque do encontro, reunião de várias igrejas para refletir questões atuais, a viagem foi feita em segredo, ninguém sabia por que era proibido saber. O encontro foi patrocinado pelo Conselho Mundial de Igrejas. Segui para a Europa com 90 dólares para passar dois meses. Fui com os amigos do Rio e de São Paulo, e o que faltava eles supriam. Eu tinha as passagens. O congresso discutia questões relativas à participação política do jovem com formação religiosa no interior de sua igreja e em seus países. O pouco dinheiro não impediu que eu aproveitasse a estadia na Europa. Viajei pela França, Inglaterra e Dinamarca. Eu queria muito conhecer lugares e estar com as pessoas. Estar na Finlândia era uma novidade. Para quem vivia numa cidade barroca como Salvador, a moderna arquitetura era um choque. De Helsinque fui para a Tchecoslováquia. Na capital, respiro as últimas brisas da Primavera de Praga, tentativa dos checos em liberalizar o regime, amenizando o controle soviético e procurando



Com Nilda Spencer em *A Companhia das Índias*. Dir. Nelson de Araújo, Teatro Santo Antônio, 1968.

um socialismo de rosto humano. Saí de Praga no domingo, e na segunda-feira os tanques soviéticos entraram na capital e acabaram com o sonho de um país mais arejado. Praga é uma cidade lindíssima e me encantei. Depois foi uma tristeza só. Ir a Praga naquele momento... Uma cidade tão bonita... O momento político era muito bonito, as pessoas se rebelando contra uma ditadura, análogo ao que vivíamos aqui no Brasil. Foi frustrante o que aconteceu. Aquela invasão comandada por um Estado que representava para nós a melhor coisa que existia no movimento de esquerda, que era a União Soviética, foi um choque. A gente achava que aquilo que estava acontecendo não era contra a esquerda, mas era outra forma de ser esquerda, foi extremamente frustrante, foi um desencanto quanto às forças de esquerda. Foi preciso eu tomar muito cuidado comigo mesmo para não sair para outra coisa e abandonar completamente esse pensamento político.

O desencanto não abala radicalmente os princípios de Harildo. Contudo, diante do acontecimento constrangedor, impeditivo das mudanças propostas por Alexander Dubček, muitos jovens passaram a questionar as atitudes dos burocratas russos e repensaram o ideário da esquerda ortodoxa.

Estar em Paris é emocionante. Não se tratava de conhecer museus ou pontos turísticos. A festa era na cidade. É como se eu conhecesse intimamente a cidade. Essa familiaridade eu devo ao cinema. Os filmes foram o meu guia para circular reconhecendo praças e ruas, muitas delas com as marcas deixadas pelos estudantes animados por Daniel Cohn-Bendit. Viver em Paris sem ser turista... Mas a paranoia de retornar ao Brasil era grande, um reflexo dos inquéritos sofridos pós-golpe militar. Assim, ao entrar e sair de Praga solicitei o visto separado para que meu passaporte não registrasse o passeio pela cidade. Ao retornar eu encontro a Universidade Federal em greve, greve de ocupação em diversas unidades. O esforço de Raimundo Melo à frente do Diretório Acadêmico da Escola de Teatro consegue mobilizar os estudantes. Vista como despolitizada, a unidade entra em greve. A gente dormia aqui no diretório, a gente pulava o muro para não ser pego pela polícia. Nós éramos mais que colegas aqui na Escola. Tínhamos uma coisa de comunidade, eu, Deolindo, Miranda, Margarida... Então era tudo muito junto, era uma família.

Um acontecimento emociona Harildo quarenta e dois anos depois.

Em outubro de 68, um grupo de alunos escolhe Margarida Ribeiro para ir ao Congresso da União Nacional dos Estudantes em Ibiúna. Confesso que não gosto de lembrar o desfecho. Margarida é presa em São Paulo. Em 1970, a atriz falece em Feira de Santana, vítima de um desastre automobilístico. Aparentemente um fato não está ligado ao outro. Na cerimônia do Prêmio Braskem 2009, quando recebi o troféu de melhor ator, duas irmãs de Margarida se aproximaram de mim e perguntaram se eu me lembrava delas. Eu sentei e chorei.

Como resultado do movimento grevista se dá o afastamento de quatro professores. Logo a greve é considerada ilegal, as escolas são ameaçadas de invasão por parte da polícia e a paralisação chega ao fim. A Escola de Teatro volta ao seu cotidiano de aulas, mas sem professores suficientes. Resta ao diretor convidar novamente Alberto D'Aversa, acompanhado do cenógrafo Carlos Sobrino e do dramaturgo Rubem Rocha Filho para dar continuidade ao ano letivo.

Com a saúde abalada, D'Aversa instala-se nas dependências do Diretório Acadêmico, um quarto-sala próximo ao lago que havia no jardim da Escola. O encenador escolhe o texto de Max Frisch, *Biedermann e os Incendiários*, para o espetáculo de final do ano. O elenco, composto por alunos, contava com a participação de Sônia dos Humildes, uma das professoras afastadas. Conversando comigo sobre o resultado da greve, ela me disse que não queria ensinar e sim ser atriz. E nós dois fizemos os protagonistas da peça, o Senhor e Senhora Biedermann,

o casal pequeno-burguês que recebe em sua casa um desconhecido. O forasteiro traz com ele um amigo e passa a estocar latas de gasolina no palacete, sem que Biedermann tome uma atitude. O texto, bem apropriado para o momento, falava indiretamente das ações terroristas para desestabilizar o governo.

Confiante, Déda parte para o terceiro espetáculo com D'Aversa.

Sentia-me seguro. Achava que ia fazer o personagem com um pé nas costas. Eu e minha petulância, mas foi muito difícil descer do cavalo, como dizia D'Aversa. Eu me considerava um ator sério e D'Aversa me fez baixar a bola e fazer comicidade. E então consegui fazer... acho! Já tinha assumido ares de grande ator, era o que D'Aversa dizia. E me provocava dizendo que eu não era estátua. E todo mundo torcendo para eu fazer e eu não conseguia. Só consegui com a referência que Antônio Miranda me soprou, apontando Marcelino, secretário da Escola, como um modelo para o personagem. Era o que eu precisava, foi um estalo.

Na ocasião, Harildo achava que ser um ator sério era ser dramático.



Harildo e Sônia dos Humildes em *Biedermann e os Incendiários*.
Dir. Alberto D'Aversa, Teatro Santo Antônio, Salvador, 1968.

Uma confusão. Mas a partir de *Biedermann*, eu descobri o meu lado Paulo Déda, meu pai, de brincar e contar piada. Hoje tenho comédias no currículo. Muita coisa, principalmente no Teatro Vila Velha, mas antes tem *A Companhia das Índias*, com momentos engraçados beirando à chanchada. D'Aversa era um sábio. Biedermann é a classe média brasileira que via a esquerda como incendiária que vai acabar com tudo, por isso o pequeno burguês morre de medo e quer parecer que não. O espetáculo estreou cinco dias depois da decretação do AI-5.

Rindo, Harildo confessa se achar “meio Poliana” por acreditar que os militares ficariam pouco tempo no poder, que não demoraria o país voltaria a viver o Estado de Direito, com eleições diretas e tudo o que decorre do governo democrático. Mas, no dia 13 de dezembro de 68, a dura realidade abala o seu espírito otimista. Para quem optou pelo teatro, a situação tornava-se muito difícil. E havia o passado recente, o inquérito por conta da atuação no CPC, o refúgio em Pedras. Tudo isso toma corpo depois da sexta-feira 13.

Eu só me senti perseguido depois do golpe, quando um homem com um cachorro foi me procurar no Colégio 2 de Julho afirmando que se me encontrasse eu não viveria para contar a história. Não lembro datas, mas a partir de dezembro de 68, fico sabendo das pessoas que iam presas, outras sumindo. Soube de um aluno meu que foi exterminado. Um garoto que foi trocado por um dos embaixadores sequestrados, depois entrou para a guerrilha e foi exterminado, foi um baque muito forte. É claro que a gente inventava mecanismos de defesa para poder viver, e uma das coisas era fazer teatro, mesmo que não fosse teatro político. Depois que entrei para o teatro, não tive muita vida pessoal, ela foi decorrente da carreira. Eu sinto na carne, na minha casa, ao dormir, quando a gente não percebe mais onde vai dormir, aquilo dá um nó na garganta, não tem mais um mecanismo compensatório da carreira.

Fazer teatro é a maneira que Harildo encontra para resistir e manter a sua “atitude Poliana”. Não sendo possível fazer teatro político, ele se coloca à disposição das propostas que surgem, algumas consideradas por ele como alienadas, pois centradas na expressão corporal e na diminuição da palavra na cena.

Mas eu tinha que fazer e provar a mim mesmo que eu podia.

Capítulo 8

Consolidando a carreira no palco



Feito o balanço, o ano de 68 foi de muita efervescência para as artes, em particular para o teatro e para a carreira de Harildo Déda. Seu currículo registra cinco espetáculos: *A Mandrágora*, *Noite da Jovem Poesia Baiana*, *O Fidalgo Aprendiz*, *A Companhia das Índias* e *Biedermann*. Somem-se a isso, dois meses na Europa. O recital *Noite da Jovem Poesia Baiana*, uma iniciativa do Departamento de Ensino Superior da Secretaria de Educação e Cultura, tinha por objetivo a revitalização do teatro, uma proposta realizada pelo presidente da Fundação Teatro Castro Alves, Carlos Coqueijo Costa, e de seu diretor Orlando Senna. Ao ir à cena o recital gera polêmica, deflagrada por uma crítica de João Carlos Teixeira Gomes apontando erros na seleção dos poemas. A montagem de *O Fidalgo Aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo, é parte da programação do *I Festival do Barroco*. Mais um encontro de Harildo com o diretor Álvaro Guimarães. A estreia para convidados aconteceu no Teatro Castro Alves, em seguida foi apresentada nas escadarias da Igreja do Passo, entre o Largo do Pelourinho e a Rua do Carmo.

Durante os ensaios enfrentei dificuldade para lembrar o texto, mas em cena, no papel de Dom Gil Cogominho, eu provocava risos na plateia e não demonstrava insegurança.

O ano de 1969 não é dos melhores. Os impedimentos decorrentes do AI-5 pesam de maneira efetiva. A ditadura torna-se escancarada, no dizer de Elio Gaspari. O que a História registra são exílios, prisões, torturas, morte. Como reação ao autoritarismo instaura-se a luta armada, opção para muitos jovens. Costa e Silva adoece e é substituído por uma junta militar. Os intelectuais, jornalistas e artistas

são perseguidos. Manifestar-se tornou-se um ato temerário. Mas como era preciso seguir em frente, a produção teatral em diversas capitais continuou, embora vigiada e censurada. Esta situação gera a autocensura, morte do artista criador.

As circunstâncias não eram favoráveis e sofreu as consequências na vida pessoal e artística. Fiz apenas dois espetáculos, *Onde Há uma Cruz*, de Eugene O'Neill, e *A Bicicleta do Condenado*, do espanhol Fernando Arrabal. O texto de O'Neill foi dirigido por Raimundo Melo, aluno do curso de Direção Teatral. *A Bicicleta* foi o primeiro trabalho de Jesus Chediak em Salvador.

"[...] eu não podia mais ir para a cena sem saber os motivos de estar ali."

Ensaiar e fazer *A Bicicleta do Condenado* foi difícil. Eu não aceitava a direção de Chediak. Isso virou um desconforto em cena, não só para mim, mas para Haydil Linhares, responsável por Tasla, principal papel feminino. Para fazer Viloro, o homem que passa a maior parte do tempo algemado e preso em uma gaiola, eu agia estoicamente. Tudo porque não entendia o que o diretor queria com o espetáculo, por isso a recusa. Mas alguns de meus colegas gostavam da proposta. A minha recusa era de não aceitar um negócio tão encoberto, tão metafórico,

para dizer uma coisa que nós estávamos acostumados a dizer claramente. Depois de ter sido expulso da Escola sem frequentar um dia de aula, retornar em 66, enfrentar um curso de nível médio cujas aulas eram dadas em comum com o curso de direção, apostar no aprendizado para metodizar o que já fazia lá fora, depois de trabalhar com D'Aversa, eu não podia mais ir para a cena sem saber os motivos de estar ali.

Durante a administração de Jesus Chediak, a Escola de Teatro entrou numa fase que, para Harildo, foi o caos. Mesmo assim havia um método de trabalho, pois nem todos os professores compactuavam com as propostas estéticas e administrativas do diretor.

No período, a Escola tinha uma coisa anárquica que não ia muito com a minha pessoa, eu sempre me posicionei contra. Essa postura me afastou das poucas encenações realizadas na Escola. Sem muito espaço para atuar, recebi o convite para fazer *A Última Gravação de Krapp*, texto de Samuel Beckett. Quem me convidou foi a estudante do curso de Direção, Terezinha Lopes, orientada por Rui Sandi, que veio do Rio de Janeiro ao mesmo tempo que Jesus Chediak. Era o exame final de Terezinha e o espetáculo estreia em 1970.



Harildo em *A última gravação de Krapp*, texto de Samuel Beckett.
Dir. Terezinha Lopes, Teatro Santo Antônio, Salvador, 1970.

Impregnado de pessimismo, lirismo e nostalgia, o curto texto coloca em cena o velho Krapp diante de um gravador de rolo, hoje peça de museu. O personagem beckettiano faz um balanço de uma vida que se revela um amontoado de frustrações. A surdez e a miopia que acometem Krapp são metáforas de uma existência que se esvaiu, sem que ele se dê conta do tempo perdido.

Krapp, enquanto faz a última gravação, volta no tempo ao ouvir o que gravou quando tinha trinta e poucos anos. Na ocasião, eu estava com 30 anos e enfrento a tarefa de representar esse homem decrépito e culpado pelo desperdício de sua vida, uma temeridade para um jovem ator. O resultado valeu elogios.

Sua composição revela em primeiro plano a compreensão do material que estava à sua disposição. Ao compreendê-lo, interioriza o personagem, meio que o encontra para fisicalizar a senilidade, sem resvalar para a caricatura. Com poucos recursos postíços, Harildo caracteriza o personagem. O intérprete elabora o papel materializando-o fisicamente, de maneira que desapareça a força de sua juventude para dar corpo à fragilidade do velho Krapp.

Foi positivo para mim, num momento em que viver a vida era um exercício de paciência. Paciência para aguentar a falta de grana, a pouca oferta de papéis. Não foi mais difícil porque eu tinha 30 anos... Mas claro que foi difícil. Sem profissão... A gente se enganava dizendo que era profissional só porque levava a sério. Porque viver de teatro só acontece nos anos noventa. No processo dos ensaios de *A Última Gravação*, faço uma descoberta. Embora timidamente, eu assumo que tenho vontade de dirigir e colaboro com Terezinha. Essa resistência em não assumir a direção de um espetáculo será vencida aos poucos. Eu não me sentia capaz. Começo no Teatro Vila Velha, quando passo a trabalhar com João Augusto. Ao ver João dirigir, ajudo os colegas dando toques. Depois, quando retorno do mestrado nos Estados Unidos, tomo coragem.

Sobre o encontro com o animador do Teatro Vila Velha, Harildo rememora sorrindo:

Só fui para o Vila em 72. Fui apresentado a João dezesseis vezes, me dei ao trabalho de contar, e apresentado sempre pela mesma pessoa, Roberto Sant'Ana. João fazia charme de dizer que não me conhecia. Ele não acreditava muito na gente que havia saído do CPC e da Escola

de Teatro. Escola da qual participou desde o processo de fundação até o rompimento com Martim Gonçalves em 1959.

No Brasil, sob o tacão do general Médici, era difícil fazer as coisas acontecerem plenamente e por esse motivo os atos de rebeldia revestiam-se de um caráter novo para aqueles que não militavam nas organizações de esquerda. Agitados pelo ideário contracultural, boa parte dos jovens partem para outro tipo de contestação, colocando-se à margem do sistema. Outros jovens seguem à risca os padrões comportamentais e se integram ao *Milagre Brasileiro*, fruto do plano governamental desenhado a partir do governo Médici por seu ministro Delfim Netto.

Para enfrentar o sufoco geral, o ponto de encontro de artistas, universitários e notívagos era o bar situado no Clube Cruz Vermelha, no Campo Grande, frequentado por uma fauna que oscilava entre a melancolia e a euforia. Nesse tempo, eu bebia, fumava muito e lia Fernando Pessoa e Lorca. Eu era muito boêmio, adorava. Sempre gostei disso, sair dos ensaios para entrar num bar e beber. Era difícil acordar no dia seguinte para enfrentar o cotidiano de funcionário do Teatro Castro Alves. O funcionário público ia se aguentando na medida em que tinha um chefe, Orlando Senna, compreensivo. Ele entendia o que era eu ser ator. Depois, com outras pessoas na direção que não entendiam, me botaram pra fora. Fiquei desempregado, mas logo fui contratado para a Escola. Era uma coisa meio safada, a minha preocupação básica era fazer teatro. O que me possibilitasse fazer, maquiavelicamente eu aceitava... Na época eu diria que não, mas hoje sei que era assim. Enquanto Orlando Senna estava lá, passava a mão na minha cabeça e eu na dele, e íamos levando, porque éramos artistas.

"[...] era difícil fazer as coisas acontecerem plenamente e por esse motivo os atos de rebeldia revestiam-se de um caráter novo para aqueles que não militavam nas organizações de esquerda."

Nem boemia, nem seu pé atrás com relação ao diretor impedem que ele aceite o convite para o elenco de *Macbeth*, de Shakespeare, evento que mobiliza a classe teatral. Enrique Ariman, argentino que chega a Salvador e logo se entrosa com Rogério Duarte e Jesus Chediak, assume trabalhar com 22 intérpretes, segredando sua montagem e cercando-a de elementos em voga naquele momento: magia, arte e vida, santidade do ator, ritual, experimentalismo, rebaixamento da palavra, exaltação do corpo e da entrega do ator como ato sacrificativo.

A experiência não foi positiva, tanto que deixo o elenco logo nos primeiros encontros. Não me sentia à vontade diante do que presenciava nos ensaios. Eu detestava essa coisa mistificadora. De repente, eu ouvia alguém dizer que acordou cedo porque Macbeth o havia chamado. E eu me perguntava, como é que é?! Uma forçada de barra.

Sabedor do folclore em torno da peça maldita, cujo nome os atores ingleses não proferem, referindo-se ao texto como aquela peça, Harildo discorda dos métodos de Ariman e deixa o elenco. Assim, começa a década de 70.

Capítulo 9

Contratação para a Escola de Teatro



O início dos anos setenta será marcante para Harildo Déda.

Por indicação de Lia Robatto e Lia Mara sou contratado como ator, passo a fazer parte do quadro da Escola de Teatro. A solicitação das professoras foi feita ao reitor Roberto Santos, que pediu não somente um tempo para responder, mas manifestou a vontade de ver a minha interpretação em *A Última Gravação*, tal o entusiasmo com que as Lias se referiam ao trabalho. O reitor esteve presente a uma das sessões e a contratação se efetivou. A situação de contratado dava a necessária segurança financeira, mas eu não estava satisfeito. Não havia campo para desenvolver meu trabalho como ator. A situação era adversa, pois Chediak continuaria sua gestão até ser substituído por Anatólio Oliveira, que dirigiu *O Paineiro da Peste*, espetáculo pouco expressivo, numa leitura cênica sem grandes voos criativos. A concepção de Anatólio Oliveira para o texto de Ingmar Bergman diminuía as qualidades do material que tinha em mãos. Havia expectativa em torno da encenação da peça em um ato, filmada por Bergman com o título de *O Sétimo Selo*. Eu fazia Jons, o personagem que retorna das Cruzadas acompanhado com o Cavaleiro e encontra o país afetado pela fome e peste, o mundo feudal em ruínas. O espetáculo fez carreira sem muita expressão. Para os atores ficou a experiência de cumprir sem muito entusiasmo um trabalho que exigia o mínimo.

"A situação de contratado dava a necessária segurança financeira, mas eu não estava satisfeito."

No decorrer do ano de 1971, eis que finalmente chega o convite de João Augusto para eu fazer *Cordel II*. Coube a Bemvindo Sequeira quebrar as resistências de João. Eu não entendia os motivos que adiaram nosso encontro artístico, profissional e que o tempo solidificou em amizade.

Era de se esperar que um ator com as qualidades de Harildo Déda, comprovadas até então, servissem de passaporte para os domínios de João Augusto.

Desde que se criou a Sociedade Teatro dos Novos, acompanhei o trabalho do diretor e tinha como referência de bom ator Othon Bastos, com diversas criações memoráveis desde que o grupo de alunos rompeu com Martim Gonçalves para criar a Sociedade. Engraçado era o fato de Othon Bastos se referir a mim como aquele ator da cara larga, o que tornava risível sua afirmação, visto que uma das características físicas de Othon é o rosto largo.

A parceria entre João Augusto e o ator é frutífera, com Harildo participando de sete espetáculos: *Cordel II* (1971), *Teatro de Cordel* (1975), *Quincas Berro D'Água*, *Gracias a La Vida* (1976), *Caça às Feiticeiras* (1976), *Oxente Gente*, *Cordel* (1978), *Teatro de Rua* (1976 a 1978).

O tempo passado no Teatro Vila Velha estreitou os laços de amizade com Sônia dos Humildes, Maria Adélia, Normalice Souza, além de possibilitar contracenar com atores que vinham de um trabalho anterior com João Augusto, muito antes do Teatro Livre da Bahia residir no espaço do Passeio Público. Mas nem tudo são flores durante essa longa convivência.

Quando fui convidado por (Ewald) Hackler para o elenco de *O Criado Mudo*, produção ligada ao Instituto Goethe, João Augusto manifestou descontentamento. Durante a viagem para a Europa, quando o *Teatro de Cordel* se apresentou no Festival de Nancy e também na Itália, vivi um momento de tensão provocado por fofocas. Repentinamente, sem que houvesse um motivo real e justo, eu soube que seria desligado do elenco, tendo que retornar ao Brasil. Numa conversa com João Augusto, tive que pegá-lo e, olho no olho, dizer que eu era um amigo em quem ele podia confiar. A situação se reverteu e permaneci no elenco até o final da viagem.

Com relação a essa forte convivência artística, Déda confessa sem meias palavras.



Harildo e Maria Eleonora Dantas R. Rabêllo em *Gracias a La Vida*.
Dir. João Augusto, Teatro Vila Velha, Salvador, 1976. Foto: Mara Mércia.



Harildo com Bemvindo Sequeira em *Quincas Berro D'Água*.
Dir. João Augusto, Teatro Castro Alves, Salvador, 1976.

Nunca me arrisquei a dirigir espetáculos, apesar de sempre dar palpite, pois não me considerava capaz de chegar aos pés de João Augusto; tinha medo de enfrentá-lo nessa área. Quando voltamos do Festival de Teatro de Caracas, ele me deu a oportunidade de dirigir uma leitura dramática de *Os Fuzis da Senhora Carrar*. A permanência no Teatro Vila Velha se prolongou até o momento em que segui para os Estados Unidos para fazer o mestrado na University of Iowa. Distante, não acompanhei os momentos finais do amigo e diretor a quem admiro e reconheço como um dos meus mestres. João Augusto faleceu em novembro de 1979.

Ao regressar em 1980, retomei o trabalho juntamente com Bemvindo, mas em seguida Sônia faleceu e a gente tentou fazer algo de teatro popular num circo, o *Almanaque do Livre Teatro Livre da Bahia*, mas não deu pra mim, não deu. Chegar num circo mambembe, ir ao pica-deiro e encontrar merda de menino espalhada por todo lado, não dava. Era demais. Saí.

A década de setenta é marcada também pelos trabalhos que fez com o diretor Deolindo Checcucci, outra parceria constante. São quatro espetáculos ao todo: *O Futuro Está nos Ovos* (1970), *Amar Amargo* e *Nosso Céu Tem Mais Estrelas* (1971), *O Pique dos Índios* (1973).

Foi também o início da minha associação com Ewald Hackler, no espetáculo *O Criado Mudo*, em 1972, ano em que aceitei o convite de Theodomiro Queiroz para interpretar Jerry, um dos personagens de *A História do Zoológico*, de Edward Albee, contracenando com Jorge Gáspari no papel de Peter. Depois de *A Última Gravação* é meu único trabalho na Escola de Teatro no período que vai da contratação até o retorno dos Estados Unidos no começo dos anos 1980. Com a chegada de João das Neves a Salvador, instala-se no Instituto Cultural Brasil Alemanha o Opinião – Núcleo Dois. João era o único remanescente do Grupo Opinião do Rio de Janeiro, lutando por manter viva uma proposta de teatro em meio ao cerceamento da censura a qualquer manifestação de teatro político. Com João das Neves fiz *Um Homem é Um Homem*. Depois da temporada em Salvador, o espetáculo foi apresentado em outras capitais, assim como *A Visita*, ambas as realizações em 1974.

"[...] a gente tentou fazer algo de teatro popular num circo, o *Almanaque do Livre Teatro Livre da Bahia*, mas não deu pra mim, não deu."

Nos trabalhos com Deolindo Checcucci, Harildo é desafiado, visto que as propostas do diretor enveredam por uma estética de vanguarda que anima a cena teatral nos setenta.

Deolindo busca espaços alternativos para seus espetáculos e mesmo quando se instala em palco italiano experimenta outras possibilidades para a cena, como em *O Futuro Está nos Ovos*, encenação que reúne público e elenco no palco do Teatro Castro Alves, com os espectadores em meio ao cenário. Essa relação com o espaço, que naquele momento ainda causava *frisson* e certo incômodo, determinava um registro interpretativo sob outra chave, afastando o ator do realismo e do comedimento. Já em *Amar Amargo*, encenada no Instituto dos Arquitetos, a tônica é o trabalho a partir do físico. Para ser mais preciso, expressão corporal. Maneira como se denominava na ocasião a atuação em que a palavra expressa era resultante da corporeidade fundindo-se a uma teatralidade construída para mostrar a intimidade do intérprete e o domínio do potencial corporal. A minha vivência era outra, mas eu não me furtava e respondia ao que Checcucci solicitava. Mas a experiência traumática foi cantar acompanhado por uma pequena orquestra no musical *Nosso Céu Tem mais Estrelas*. Eu sofria e fazia os músicos sofrerem, pois ritmo eu não tinha. Na década de noventa fui dirigido novamente por Deolindo em *Castro Alves* (1994) e *Eu, Brecht* (1996).

Capítulo 10

De volta aos Estados Unidos



A minha segunda estada nos Estados Unidos é fruto da atuação de Dulce Aquino frente à Escola de Teatro. Conheci Dulce por intermédio de Luiz Lamego. Foi na casa da mãe dela que eu me escondi depois do golpe militar. Eu sempre frequentava a casa de Dona Dulce, mãe de Luiz Lamego e tia de Dulce. Aparecia por lá e ia ficando, até ser convidado para comer o famoso cozido que ela fazia.

Em 1979, Dulce Aquino anteviu a possibilidade de eu me ligar definitivamente à Escola na condição de professor. Eu era contratado como ator, mas na época estava trabalhando quase sempre no Teatro Vila Velha. Foi então que ela me perguntou se eu queria uma bolsa para fazer mestrado nos Estados Unidos. Dulce era diretora do Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas e a proposta surgiu no momento em que a Escola estava sem autonomia, retomada somente na década de 80. Enfim, eu aceitei a bolsa da Fulbright Foundation.

Para que a bolsa se concretizasse, Harildo precisava da liberação do Ministério da Educação, através de uma de suas secretarias que no período era de responsabilidade do baiano Eraldo Tinoco.

"Foi então que ela me perguntou se eu queria uma bolsa para fazer mestrado nos Estados Unidos."

Ele negou meu pedido de licença e eu tive que pedir demissão. Tinoco pertenceu à Igreja Batista do Sião e eu era da Igreja Presbiteriana. Eu pertencia à Associação Cristã de Moços, que tinha uma visão de esquerda; ele era contra. Por conta das divergências ideológicas a respeito da visão e participação política no Brasil pré-64, ficou uma tensão entre nós. Eu tinha um posicionamento mais à esquerda, ele sempre achou que eu era líder, mas eu nunca fui. Não houve uma justificativa para a negação da licença.

Harildo pede demissão e surge outro problema.

Veio o medo, a paranoia de ser barrado no aeroporto do Rio de Janeiro. Eu achava que havia uma ficha notificando a minha participação no CPC, os inquéritos... Mas não aconteceu nada. Era uma bolsa muito boa, dava para hospedagem, livros, alimentação, mas a quantia não permitia que eu viajasse pelos Estados Unidos. No primeiro verão que passei na University of Iowa eu fiquei sozinho. A maioria dos estudantes viajou.

Estudar teatro em Iowa foi uma experiência reveladora da qual Déda não se esquece.

Motivado, me emocionava participar das atividades. Eu tinha vivido nos Estados Unidos dos 18 aos 20 anos, falar inglês no cotidiano é uma coisa diferente de se expressar no palco. Às vezes você sabe a emoção, mas não sabe como expressá-la. O primeiro passo foi fazer pontas. E eu dizia: se é pra começar do começo então vamos. Havia entusiasmo, eu era muito paparicado também. No começo eu duvidava da minha qualidade de ator, mas aos poucos ouço a confirmação de que sou ator. Isso me deu segurança. Quando saí de Salvador eu estava inseguro por conta daquela coisa provinciana de colocar você lá no alto e de repente lhe puxar o tapete. A crítica naquele momento procedia desse jeito e eu ficava inseguro. Aí veio a aventura de ver se lá seria reconhecido. Cheguei a fazer dez espetáculos. No final do mestrado, fui escolhido para interpretar o personagem do psiquiatra em *Equus*. Preferi fazer Tchebutikin, de *As Três Irmãs*, porque eu não tinha feito Tchekhov ainda. Eu sabia que tão cedo não faria Tchekhov com um elenco daquele tamanho.

Ao atuar em *As Três Irmãs*, já me sentindo dono da bola, deparei-me com uma diretora “carasca” que via certos emburramentos meus, quando não conseguia realizar o que pediam. Certa feita, ela me disse que tal postura era apenas “atitude”. A montagem em arena total, belíssima, só com alunos do mestrado. Figurino extremamente realista, móveis compondo a cena. Um tipo de filó em torno da arena separava a plateia da área de representação. No tecido havia árvores pintadas e as cenas eram vistas através das árvores. Lá eu fiz *Pobre Assassino*,



Harildo Déda (acima), Gina Coon e Richard Choate em *So far from China*. Dir. Doug Donald. University of Iowa (EUA), 1978.



Diploma de Master of Fine Arts. University of Iowa (EUA), 1980.

o psiquiatra, eu gostei de fazer, meio vilão, meio Sherlock. Quando retorno para Salvador decido montar o texto que faz parte do repertório da Companhia de Teatro da UFBA.

A permanência nos Estados Unidos se estendeu de 78 a 80, período em que os brasileiros viveram o processo de abertura política, com o fim do autoritarismo, a vigência da anistia e o retorno dos exilados. A experiência na universidade americana serviu, entre outras coisas, para que ele se apropriasse de uma pedagogia, de meios para ensinar Interpretação. Ao voltar do mestrado, Harildo Déda assume a condição de professor.

Essa experiência e a disciplina foram de muita valia pra meu trabalho como professor. E quando voltei não tinha mais o Vila! Então, a Escola se tornou de fato o lugar da minha ação. E eu sentia prazer no que fazia, era a maturidade chegando. Resolvi aceitar e aceitar com prazer, e foi muito bom. Tudo graças à estada nos EUA, cursando as disciplinas de Interpretação. E as pessoas receberam com prazer essa minha forma de ensinar, embora alguns alunos temessem as minhas exigências. Agora não, fiquei velho, o bom velhinho. Sinto que há um respeito muito grande no que eu digo e ensino, e eles tentam fazer, acham que é bom

"Ao voltar do mestrado, Harildo Déda assume a condição de professor."

fazer o que digo. Mas já houve uma turma inteira que se matriculou para mostrar que eu não era um bom professor... Perda de tempo. Dos vinte ficaram quinze.

O Jardim das Cerejeiras (1988) foi a primeira peça que eu dirigi na graduação. Era uma turma pequena e eu pude preencher o elenco com professores como Jorge Gáspari e atores como Wilson Melo e Fernando Neves, que me ajudaram. Os professores faziam os personagens mais velhos. Chamei alguns alunos de outros semestres, Celso Júnior, Anselmo Braga. O cenário de Hackler era belíssimo e a luz de Tudella também.

Os registros sobre a criação de espetáculos para os alunos da graduação são inúmeros. Harildo enfatiza a importância da presença de Ewald Hackler e Eduardo Tudella nos muitos espetáculos que dirigiu para os formandos e reconhece as dificuldades.

Nem todas as peças têm personagens para todos os alunos-atores, como fazer? Às vezes temos que fazer duas montagens do mesmo texto, é um trabalho do cão. Em várias peças eu fiz isso, *Vereda da Salvação*, por exemplo. Alguns alunos foram para o palco dia sim, dia não. Quem não fazia o papel naquele dia fazia figuração no outro dia. Isso é muito salutar para o ambiente escolar, para o aprendizado, mas é muito trabalhoso, as montagens resultam muito diferentes. Na escola, é muito entristecedor o ator não participar de tudo... No início da Escola de Teatro, no tempo de Martim Gonçalves, quem não estava no palco estava fazendo lanterninha, cuidava da recepção, contrarregragem... E os alunos faziam com prazer muito grande, talvez porque era o Martim... Era a compreensão do que é fazer e ser de teatro, mas isso era Martim! Muita gente varreu palco. Hoje não se faz mais isso, hoje os alunos são muito vedetes, tudo muito antigo, mas eles não percebem isso! Terminam comportando-se como no tempo do Primeiro Ator, assim como Leopoldo Fróes e companheiros.

O professor-diretor não se considera enquadrado em um sistema de ensino, de preparação de atores.

Não sei se sou stanislavskiano, e nessa época de tanta mistura não sabemos o que é Stanislavski, Grotowski, Barba, ou mesmo Boal com suas raízes em Viola Spolin... Hoje o hibridismo é total. No seu tempo, João Augusto já fazia uma arte mosaica. Aprendi muito com ele. Foi uma perda muito grande para o teatro, por conta de sua formação. Eu sinto falta do intelectual quase renascentista que abrigava todos, eu sinto falta das pessoas com formação!

Capítulo 11

Surge o diretor teatral



Ao retornar do mestrado nos Estados Unidos, a falta de João Augusto e do trabalho no Teatro Vila Velha toma uma proporção enorme e Harildo se ressentido do convívio, mas isso não impede que se lance em uma nova empreitada.

Não tinha mais João... A falta do pai, do amigo, do mentor, tudo isso e a necessidade de assumir alguma coisa que continuasse o trabalho dele me leva a dirigir meu primeiro espetáculo. Mas não volto ao Vila, por conta de desentendimentos. Também nessa época já não mais havia o Vila, não como entendíamos. Em 1980, faço *Desmemórias*, sob a direção de Deolindo Checucci.

O espetáculo reúne textos de Cleise Mendes, Guido Guerra e Aninha Franco. Apesar das restrições ao espetáculo, texto, cenografia e atores recebem elogios de Paulo Emanuel em texto publicado no *Correio da Bahia*. A vontade latente de assumir a direção de um espetáculo torna-se realidade na Escola de Teatro, quando Harildo passa a dar aulas de Interpretação.

Para comemorar o vigésimo quinto aniversário de criação da Escola, em reunião com a direção e professores, Nilda Spencer comunica que não há dinheiro para contratar um diretor de fora para se encarregar da encenação que marcaria a data. Diante da informação, eu crio coragem e me ofereço para a empreitada. Depois me arrependi amargamente, pois sabia que bateria a insegurança, mas fui em frente. Queria fazer

"Depois me arrependi amargamente, pois sabia que bateria a insegurança, mas fui em frente."



Harildo e Nilson Mendes em *Desmemórias*. Dir. Deolindo Checucci. Sala do Coro (TCA), Salvador, 1980.

uma homenagem a D'Aversa e peguei o Pirandello, *Seis Personagens à Procura de um Autor*. Nessa época, minha época dourada aqui na escola, Cleise Mendes, Jorge Gáspari, Carlos Petrovich (Petrô), Sônia Rangel e mais tarde Carlos Nascimento (Cacá), me apoiam para fazer qualquer coisa para a Escola, e aí a gente faz! E foi um sucesso, foi muito bonito... Alguém de São Paulo me disse que a encenação era muito coreografada e achei ótimo!!! Precisávamos de muita disciplina!

Em *Seis Personagens à Procura de Um Autor*, o diretor põe em prática a compreensão que tem do teatro dentro do teatro. Eu, como diretor, quero contar uma história. E o teatro, sua mecânica expressa no próprio ato da encenação, me encanta. Isso eu encontro no texto de Pirandello e num elenco arretado. Petrovich fazendo o pai, a coisa mais linda! Cleise fazendo a enteada... Nunca mais ela fez nada igual. As pessoas chegavam dispostas e generosamente atendiam aos meus pedidos, seguiam as minhas indicações. Trouxe Mário Gadelha como ator convidado. O pessoal chegava junto mesmo. *Seis Personagens* é um Pirandello difícil, o primeiro impulso foi fazer uma homenagem ao D'Aversa, um sentimento de gratidão, retribuir o que ele deu para os que fizeram a Escola em 1967 e 1968. Além disso, eu adoro teatro falando sobre teatro, isso me faz bem. Dizer o que é teatro para o público leigo, mostrar como nós funcionamos, por um espetáculo, e contar uma história. Às vezes, quando falo, entro por meandros e não termino a ideia, e às vezes nem consigo falar, mas numa peça gosto de fazer isso muito bem feito. Foi um ato de coragem meu no sentido de sair da minha seara de ator para entrar na de diretor. Eu sempre tive vontade, mas não tinha coragem. E aí gostei e continuei. O espetáculo torna-se o marco fundador da Companhia de Teatro da UFBA.

O retorno contribui também para Harildo resgatar uma relação profissional com Eduardo Cabus, interrompida em 1968 quando da greve de ocupação e afastamento de alguns professores, entre eles Cabus.

Já tinha trabalhado com Cabus em *Esta Noite Improvisamos*. Foi o único que ficou com raiva da gente quando foi afastado da sala de aula no final da greve de 68, mas as arestas haviam sido aparadas com a ajuda de João Augusto... Cabus me chama para fazer *É...* (1981), de Millôr Fernandes, e eu topo! Maria Adélia fez com ele *Afinal Uma Mulher de Negócios*, era muito amiga de Cabus e ajudou a quebrar o ressentimento. Cabus era um excelente produtor. Como diretor era excelente produtor, e não estou fazendo piada não. Cortava dez páginas e dizia "se vire, você é o ator", mas funcionava.



É..., de Millôr Fernandes, encenado por Harildo e Maria Adélia.
Dir. Eduardo Cabus, Teatro Gamboa, Salvador, 1981.

A ideia da Companhia de Teatro toma corpo e Harildo reveza com Carlos Petrovich a direção dos primeiros espetáculos.

É preciso voltar a falar sobre o momento histórico da Escola. Eu tinha e ainda considero como verdade o fato de que a Escola precisava de uma Companhia que fosse um grupo de extensão dos professores. Uma Companhia para encenar espetáculos que não seriam feitos por produtor local, por falta de condições, dinheiro, elenco grande etc., e a Escola poderia fazer como atividade de extensão e com atores convidados. Eu encontrei gente que pensava mais ou menos assim e estava disposta a me ajudar: Petrô, Cleise, Sônia Rangel, Jorge Gáspari, depois Cacá... Petrô personificava o grupo, um verdadeiro pé de boi, pronto para fazer de tudo. Cleise como dramaturga querendo cortar coisas que eu não queria. E Sônia na cenografia e como atriz. E que atriz. Não sei como não é aproveitada mais frequentemente. Sônia tem muitos dons e as pessoas esquecem que ela tem esses dons também. Petrô aquela pessoa de teatro, apaixonando, querendo fazer algo pela Escola, e esse momento mágico aconteceu! No primeiro momento nem chamava Companhia, por causa



Raimundo Porto, Edlo Mendes, Yumara Rodrigues, Elisa Mendes, Carlos Petrovich e, de costas, Jorge Gáspari em *Seis Personagens à procura de um autor*. Dir. Harildo Déda, Teatro Santo Antônio, Salvador, 1981.

da experiência de *A Barca*, criada por Martim Gonçalves, que se esfacelou e virou cabide de emprego, virou uma coisa sem sentido. Às vezes eu caía na tentação de entrar no melodramático de Pirandello. O espetáculo era bem marcadinho, mas eu gostava disso, achava que deveria ser assim, com certa disciplina, numa década de muita loucura.

Assim surgiu a encenação de *Seis Personagens à Procura de Um Autor*.

"Eu encontrei gente que pensava mais ou menos assim e estava disposta a me ajudar: Petrô, Cleise, Sônia Rangel, Jorge Gáspari, depois Cacá..."

A Farsa da Boa Preguiça (1982) é a segunda peça do início do repertório que ao longo dos anos foi crescendo. Hoje são 39 espetáculos realizados.

A Farsa era sopa no mel. Teatro popular, *cordelesco*, como é a farsa de Suassuna. Eu volto a contracenar com Haydil Linhares, atriz dos tempos do CPC e do *Teatro de Cordel*. Com ela em cena se dá uma química já vivenciada nos trabalhos que fizemos juntos, principalmente os dirigidos por João Augusto. Ninguém melhor que Haydil para fazer personagens populares. Era muito bom fazer *A Farsa*.

A atuação na Escola não impede o professor-diretor de aceitar convites que surgem de produções independentes como a de *Simun, o Vento* (1983), texto de Strindberg posto em cena pelo grupo Avelãz e Avestruz sob a direção de Márcio Meirelles.

Teatro novo, moderno, não sei mais o quê. Eu, Maria Eugênia Millet e Fernando Fulco. Márcio queria trabalhar o ator, mas até então, era do espetacular que estava tratando, e fazia isso muito bem, me sentia seguro porque ele tinha admiração por mim e me deixava seguro.

Em 1983, novo encontro com Yumara Rodrigues, agora na condição de diretora.

Ela escolhe fazer *A Incelença*, de Luiz Marinho, e com esse espetáculo concluir o curso de Direção Teatral. Ao receber o convite, recusei. Ela insistia, me chamava e eu dizia NÃO QUERO. Já conhecia o jeitão de Yumara... Jogo duro. Aí eu disse, só faço se for para fazer Tio Santana, não quero decorar texto. Eu inventei o personagem. Fiz e ganhei prêmio de melhor coadjuvante! Era muito gostoso fazer, tinha toda a liberdade, inventei uma história para Tio Santana, Yumara me deixava livre.

Sobre a companheira de diversos trabalhos, Harildo não esconde a admiração que tem por ela. E por viver muitas experiências cênicas com a atriz, ele traça um perfil revelador.

Yumara, a atriz que ela é, você não pode imaginar que seja uma criança. E como diretor, tive que tratá-la dessa maneira. Como ator, eu não me preocupava de jeito nenhum. Ela é capaz de generosidades como em *O Fardão*, quando errei o texto ela me conduziu de maneira mais que profissional. Ao dirigi-la, vi que ela luta por coisinhas pequenas, que nem criança. Yumara Rodrigues atuou sob minha direção em *Caixa de Sombras* (1982) e o *Zoológico de Vidro* (1993). No *Zoológico de Vidro*, ela lutava por marcas, que eram uma tortura para mim.



Harildo e Haydil Linhares em *A Farsa da boa preguiça*.
Dir. Carlos Petrovich, Teatro Santo Antônio, Salvador, 1982.



Harildo, Maria Eugênia Millet e Fernando Fulco em *Simun, o vento*.
Dir. Márcio Meirelles, Teatro Santo Antônio, Salvador, 1983.

No processo de montagem eu aprendi muito. Aprendi a lidar com artimanhas de atores. Coisas pequenas, eu dizia tá bom, Yumara, você ganhou! Mas quando chegava a coisa grande, eu falava, ah não, você já ganhou um monte, é minha vez! Ela gosta muito de barganhar. Ela é insegura, mas quando chega em cena... Ave Maria! Uma vez Jorge Gáspari parou para ficar admirando Yumara...

Na década de oitenta, Harildo Déda retoma a parceria com Ewald Hackler, sendo dirigido por ele em sete espetáculos e realizando juntos a direção de *Ciranda* (1985). *Em Alto Mar* e *Dias Felizes* (1985) são etapas de uma colaboração iniciada desde a encenação de *O Criado Mudo*. O ator não titubeia e afirma:

Hackler é um dos meus mestres, me ensina também a lapidar a palavra, a dizer o texto. Era estranho para o resto do elenco, ele ficar meia página num ensaio de quatro horas... Era uma continuidade do aprendizado com D'Aversa, mas não na forma italiana da fala. Hackler com sua formação alemã trabalhava o texto de maneira oposta, não era muito stanislavskiano, essa coisa de descobrir o personagem. Mais tarde vou descobrir, lendo David Mamet, que não existe personagem, e sim texto...

Hackler encena diversos textos do polonês Slawomir Mrozeck, dramaturgo da vanguarda polonesa não conhecido na Bahia até a estreia de *Em Alto Mar*, considerado por Harildo como muito bom. Sobre os métodos do diretor, o intérprete esclarece.

Ele tira do papel e coloca em cena e faz a gente entender isso. A montagem de *Tango* (1987) foi frustrante porque as pessoas não entenderam a proposta e não queriam fazer, só eu e Nilda entendíamos, os outros queriam ser atores-vedetes. Tal postura comprometia o resultado da cena. Eu e Nilda nos salvamos.

Em 1992 veio o convite de Fernando Guerreiro para Harildo fazer *Beijo no Asfalto*.

Eu me aventurei. Guerreiro era considerado o novo e eu o antigo, achei que era bom verificar de perto como se dava esse encontro. Fiz também com Guerreiro a segunda montagem de *Equus* (1998). Quando eu estava no mestrado, fui selecionado para fazer esse mesmo personagem, o Psiquiatra, e abri mão para fazer um personagem de *As Três Irmãs*. O diretor era meu colega de quarto, senti muito desistir. Não assisti Paulo Autran no papel do psiquiatra Martin Dysart. Em seu livro *Paulo Autran, Sem Comentários*, ele

confessa que em alguns momentos era deixado na sombra pelo diretor, que evidenciava sempre o personagem Alan Strang, o garoto que fura os olhos dos cavalos. Na encenação em Salvador, Guerreiro me respeitava muito e eu também gostava de contracenar com Vladimir Brichta. Em o *Beijo no Asfalto*, encenado no diminuto palco do Teatro Gamboa, Guerreiro me surpreende, pois eu não acreditava que a peça pudesse ser realizada naquele espaço. Criativamente, ele resolve bem a situação e domina o que eu achava impossível. No elenco eu encontro Andréa Elia, outra atriz que é um prazer trabalhar... Uma louca! Mas, como é bom contracenar com sua intensidade e entrega ao personagem. Andréa Elia bate uma bola em cena... Tem um ator que está afastado dos palcos, Bertrand Duarte, era uma delícia trabalhar com ele, porque a gente se divertia nesse pingue-pongue entre atores. Fizemos *Em Alto Mar*. É um dos atores que eu considero e a gente vai se encontrar muito tempo depois, na última cena do filme *O Homem que Não Dormia*. Com Bertrand há uma química muito boa, diferente de Yumara, com quem tenho uma química em cena, mas não espontânea e sim construída.

Assim, Harildo cumpre com seu papel. Anima e ressuscita personagens a cada espetáculo, essas máscaras criadas pelos dramaturgos, mas que existem de fato e de direito no corpo do intérprete.

Gosto de comentar sobre a atuação dos colegas de ofício. É uma forma de tornar perene aquilo que é efêmero. A coisa mais bonita na carreira do ator é a possibilidade de conversar com o outro, em diferentes épocas. Esse diálogo é a essência primeira do trabalho do ator, que tem a capacidade de abrigar diferentes almas. E essa energia, essa beleza está no prazer de contracenar com Bertrand Duarte, Sônia dos Humildes, Andréa Elia e Maria Adélia. Com eles, se dá o prazer entre seres humanos pura e simplesmente; com Yumara é prazer entre atores, o que não diminui em nada essa relação, de jeito nenhum, mas é algo feito, é trabalhado.

Capítulo 12

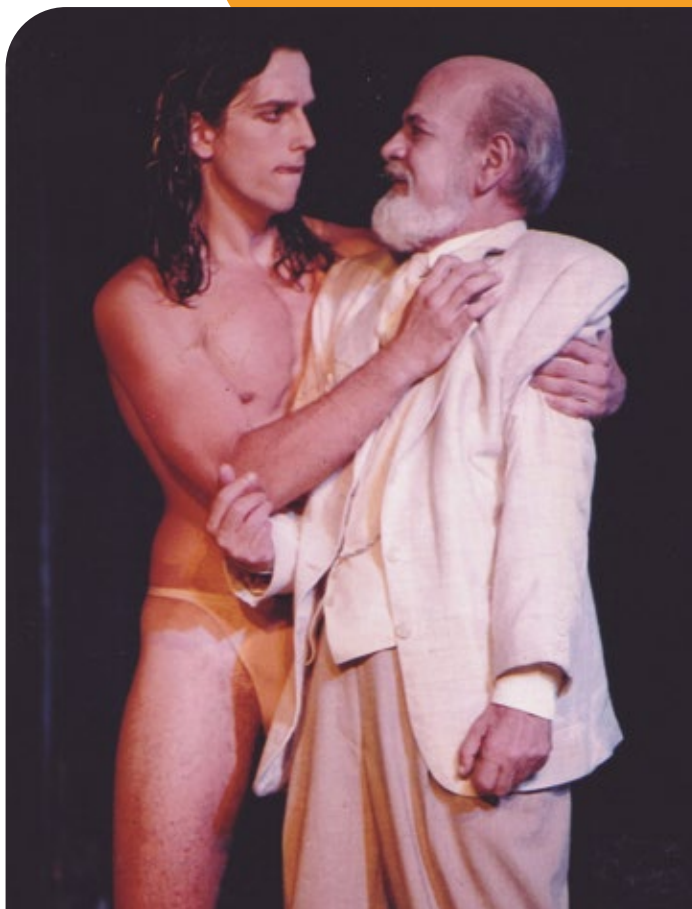
O encontro com jovens e veteranos atores



Nas dobras do tempo, no desfiar da memória, Harildo retoma um momento importante da história da Escola de Teatro.

No começo da década de 70, ainda que não estivesse atuando no palco do antigo Teatro Santo Antônio, percebo a chegada de José Possi como algo novo. Possi aparece num momento de crise da Escola, apoiei Possi embora não tenha feito nada com ele. Mas tive que sair de uma casa onde morava porque as pessoas eram contra ele e eu a favor. A atuação do diretor paulista trouxe novo ânimo para a instituição universitária no período em que ela perdera sua autonomia, tornando-se um Departamento da Escola de Música e Artes Cênicas, juntamente com a Escola de Dança. *A Casa de Bernarda Alba* foi uma das coisas mais bonitas que eu vi na minha vida. Alguém disse que, às vezes, o teatro proporciona uma experiência religiosa transcendente, eu tive a mesma sensação com *Bernarda Alba*. Quase arranjei uma briga com João Augusto, porque disse que gostava do espetáculo! Ele não gostava! Mas Possi também não gostava dos *Cordéis*! A presença de Possi era o que estava faltando não só na Escola, mas na Bahia. Essa coisa de ser somente João Augusto, como figura marcante, tornava as coisas unilaterais. Para quem gostava mesmo de teatro, a presença de Possi era bacana.

"A Casa de Bernarda Alba foi uma das coisas mais bonitas que eu vi na minha vida."



Harildo e Vladimir Brichta em *A Casa de Eros*.
Dir. José Possi Neto, Teatro Santo Antônio,
Salvador, 1996. Foto: Isabel Gouvêa.

Num dos retornos de Possi a Salvador (1996), Harildo trabalha com ele. O espetáculo *A Casa de Eros*, texto de Cleise Mendes, vai à cena para comemorar os 40 anos da Escola de Teatro.

E *Eros* foi muito legal porque a gente retoma a frustração de não termos trabalhado juntos e resolvemos isso, com um respeito mútuo muito grande. Eu fazia um personagem que perpassava o espetáculo inteiro, o velho ator dono disso aqui, a Escola... Um pouco biográfico e um pouco João Gama. O monólogo inicial é lindo. E no final, o velho ator passa o bastão para o jovem, com um sopro. O jovem ator era interpretado uma noite por Wagner Moura e outra noite por Vladimir Brichta. Wagner Moura fazia o espetáculo como convidado, pois não era aluno da Escola de Teatro. O espetáculo era muito bonito, a história da Escola, sem ser didático. Era simples.



Andréa Elia e Harildo em *Beijo no Asfalto*.
Dir. Fernando Guerreiro, Teatro Gamboa, Salvador, 1992.



Harildo Déda, Cleise Mendes, Wilson Mello e Nilda Spencer em *Tango*.
Dir. Ewald Hackler, Teatro Santo Antônio, Salvador, 1987.

Ao recordar a cena com Wagner Moura, Déda confessa que gosta de trabalhar com jovens.

Quando voltei dos Estados Unidos, eu e Petrô atuamos sob a direção de Eugênio Perez, um garoto vindo do Panamá que estava se formando pela Escola de Teatro. Estive junto de Gil Vicente Tavares, Marcelo Praddo e Celso Júnior, ainda muito jovens, começando no teatro. Gil Vicente me dirigiu em *Quartett*. Às vezes, eu brigava com Gil. Sou um ator muito chato, quero saber o porquê de tudo. Em *Quartett* eu dividia a cena com Joana Schnitman. O espetáculo tinha um visual muito bonito, os personagens como *biscuits* do século XVIII, carecas, luz belíssima de Eduardo Tudella. Celsinho e Marcelo são mais filhos do que Gil, Gil é sobrinho. Pai está sempre disposto a fazer o que os filhos querem. Tem os filhos diletos, embora todos sejam filhos. Vladimir, Celso, Marcelo, fizeram por onde, e eu vejo uma linhagem. Com Vladi e Marcelo isso é bem mais claro. São diferentes, mas Harildo está ali. Eu vi Vladimir em *Hamelin* e fiquei orgulhoso. Muito bom o trabalho. A interpretação de Vladi é deslumbrante, e eu me sinto orgulhoso.

Estar com os jovens é revigorante. Foi assim em *A Vida de Galileu*, encenação de Elisa Mendes. Vi Elisa crescer e depois fui seu professor. Elisa foi o meu Andréa, o discípulo de Galileu. Foi gratificante ver Elisa fazendo o texto de Brecht. Às vezes eu não entendia e me tornava como Galileu pedindo explicações. Foi bom trabalhar com alunos, ver a continuidade em alunos. Bom trabalhar com Wilson Mello, que sentia às vezes como rival em cena, mas é bom isso, a gente conseguiu dar conta. Eu gostaria de fazer de novo, com Elisa mesmo. *A Vida de Galileu* é uma das poucas peças que gostaria de refazer.

E o ator-professor revela as maneiras de trabalhar com jovens atores.

Eu não ensino esse povo, eu dou confiança a eles, o que é diferente! É diferente de ensinar. É passar experiência, eu gosto de contar minha vida para eles, inclusive! Às vezes é melhor trabalhar com quem tem vocação do que com quem tem talento. Talento é dom, e vocação você persegue! Eu prefiro! Ao dirigir, trato os atores como se eu estivesse ali. É como eu gostaria de ser tratado por um diretor, me indicando caminhos; às vezes era muito grande a vontade de transformar atores em alter egos. Isso também faz parte do sistema D'Aversa.

Quanto à escolha de um texto, um parto difícil, é sempre um prazer.

Foi fascinante e ao mesmo tempo apavorante para muitos o fato de eu escolher para encenar *Caixa de Sombras*. E foi uma grande surpresa quando estreou o espetáculo. Tomei conhecimento da peça nos Estados Unidos, quando ela foi encenada na Universidade onde fiz o mestrado. Ao retornar, quis contar essa história, pensando em um sentido para o espectador daquela época. Queria que as pessoas pensassem um pouco sobre a finitude, estar aqui por um período limitado. O que significa estar aqui... A plateia era formada em sua maioria por jovens, contrariando aqueles que pensavam que só viriam os velhos.

Harildo se detém sobre o processo de trabalho em *Caixa de Sombras*. Fala com carinho dos atores e enfatiza.

O elenco entrou de cabeça, embora tivesse que lidar com algumas resistências. Mário Gadelha resistiu até em memorizar o texto, talvez por não querer pensar sobre aquilo... Tinha reflexão sobre a morte e sobre a homossexualidade... Aquela cabana foi a mais problemática... Sônia Rangel entra de cabeça com D. Dulce para fazer mãe e filha. Sônia, talvez pela origem protestante, aqueles hinos cantados... foi muito... terapêutico! Teatro é terapêutico!!! Terapêutico porque é transformador. O teatro proporciona autoconhecimento. Aquela coisa da gente se conhecer para se aceitar. O núcleo da família operária, com Petrovich, Nilda e Edlo Mendes. Petrô entra de cara... Na outra cabana, Mário, Raimundo Porto e Yumara.

O diretor fala sobre a experiência com o texto de Michael Christofer.

Embora não goste de ver espetáculo que dirijo, cada vez que eu via um pedacinho de *Caixa de Sombras* me emocionava. Uma de minhas peculiaridades como diretor é acompanhar de perto o espetáculo enquanto está em cartaz. Eu venho todo dia, mas fico rondando e ouvindo, não assisto. Ao ouvir, percebo a dinâmica, dou notas. Eu tenho medo de ver, eu queria estar ali porque havendo erro eu consertaria, fico agoniado e saio para não ver. Em cena como ator é diferente, entro e pronto, a não ser quando acontece algo errado, aquela coisa esquizofrênica, estar dentro e fora...

"Teatro é terapêutico!!! Terapêutico porque é transformador."



Harildo ao lado de Sônia Braga em *Tieta do Agreste*, de Cacá Diegues, 1996. Foto: Luciana da Justa.



Carlos Nascimento, Jorge Gáspari e Cleise Mendes em *Pobre assassino*. Dir. Harildo Déda, Teatro Santo Antônio, Salvador, 1983.

Pobre Assassino, terceiro espetáculo que dirige para a Companhia de Teatro da UFBA, é resultado também de ter visto a montagem durante o mestrado, daí a vontade de mostrá-lo em Salvador.

Pobre Assassino é metateatro. O texto conta sobre um ator que ao fazer Hamlet acha que matou o rival por conta do ciúme. Por isso ele é internado e o psiquiatra convida os atores da Companhia em que ele trabalhava para refazer a vida dele. É óbvio que ele não matou. É o poder do teatro agindo sobre o indivíduo. *Noite das Tríades* é também metateatro. A dramatização de um episódio da vida de Strindberg. O dramaturgo vem assistir a um ensaio da ex-mulher com a amante dela. Todos esses textos são difíceis e por essa razão não seriam montados em Salvador. Somente em condições especiais de produção esses textos podem ir à cena. Essa é a função da Escola e da Companhia. Tinha público para vê-los, a gente começou a ter de volta um público classe média que estava afastado do teatro. Isso é importante para a produção teatral local porque é quem vai pagar para ver outros espetáculos.

Em *Ciranda*, codireção com Ewald Hackler, montagem na qual também era ator.

Ao encenar *Ciranda* a gente perdeu um pouco o poder da síntese. Na estreia, o espetáculo se alongou por três horas e meia, depois a gente foi recuperando o tempo certo. Ameaçamos cortar texto, isso produziu um efeito positivo no elenco, diminuindo a duração para duas horas. Eu aprendi muito com Hackler, ele sempre me dá uma aula. Em seguida eu pego *Eduardo II*. Apesar de ser a revisão de Brecht, eu resolvo pegar mais o Marlowe e Hackler começa a me dizer coisas sobre Brecht, a tese dele era sobre o cenógrafo Caspar Neher, então tudo que tem de Brecht no espetáculo é Hackler, e o que tem de Marlowe é meu. Encanta-me esse teatro elisabetano. Vi o filme de Derek Jarman, mas ele vai para outra coisa, enfatiza muito mais o homossexualismo. Fiz uma leitura mais política, mostrando como a autoridade se deteriora. No *Zoológico de Vidro*, eu tive muita sorte, encontrei atores precisos para os papéis, Yumara Rodrigues, Andréa Elia, Carlos Nascimento e Tom Carneiro que era aluno da Escola. A gente sempre colocava alunos no elenco. Tirei partido do tamanho de Tom, aquele homem grande, meio sem saber o que fazer para não quebrar as coisas, o unicórnio de vidro que é Laura. O sucesso foi a escolha do elenco, pois o elenco sempre correspondeu ao que eu queria: contar uma história com paixão. Cacá passa a ser meu alter ego, sempre pensava nele, e ele esteve em *Pobre Assassino*, em *Zoológico de Vidro* e *Eduardo II*.

Em meio a tantos e diversos trabalhos, Harildo considera *Hedda Gabler*, de Ibsen, a peça mais difícil que enfrentou em sua vida.

A peça não sai espontaneamente, você tem que trabalhar-se ali dentro e trabalhar aquilo... Outras peças você dá o pontapé inicial e a coisa anda, mas ali não. Até hoje eu não entendo essa mulher! E graças a Deus que não entendo! Mais uma vez agradeço a Hackler. Reconheço o quanto era deslumbrante a montagem, com a iluminação de Eduardo Tudella, cenário de Hackler e figurinos de Claudete Eloy. É frustrante eu não entender Hedda Gabler, mas saiu! As pessoas gostaram, vinham todo dia... O visual era atraente, mas era um mistério! A força do texto. Texto para ser garimpado e dito de uma forma tal que as pessoas entendam. Literatura é no espaço, você volta a ela como se fosse uma pintura, mas teatro é como música, você não volta atrás! As pessoas precisam ter o cuidado... Quem está vendo/ouvindo precisa de condições para perceber o que é aquilo.

Vários elementos do teatro surgem a partir do texto, ele não é um pretexto! A literatura deixa de ser página para ser teatro, essa coisa tridimensional. Fazer cinema é diferente. No teatro você tem um tempo de maturação do personagem, e no cinema você pega no meio, é interessante esse quebra-cabeça, é outra a brincadeira.

"A peça não sai espontaneamente, você tem que trabalhar-se ali dentro e trabalhar aquilo..."

Déda fala sobre seus primeiros trabalhos no cinema, recordando o primeiro filme que fez: *A Construção da Morte*.

Eu nunca vi o filme. A impressão que eu tenho é que foi um bom trabalho de ator, mas eu não sei. Orlando dizia que era bom, mas eu não sei, não vi. Logo em seguida veio Jabor com *Pindorama*. Foi uma delícia ficar em Itaparica durante quarenta dias para fazer um padrezinho louco... Alguém perguntou a Jabor se ele se lembrava de mim e ele afirmou que eu era aquele rapazinho quieto que ficava no alojamento lendo. E era o que eu fazia mesmo, mas tinha as amizades enquanto durou a filmagem, Antônio Calmon, Pingo o irmão de Peréio, Carvana. Parecia acampamento de jovens que tinham que fazer tarefas de vez em quando. Eu vi, mas não gosto do filme, tinha material para uma coisa linda, mas o filme se perde. Para mim foi uma delícia, meu primeiro contato com a arte foi com o cinema, e eu nem sabia que era possível, tudo começou como cinema, depois a paixão virou teatro, mas até hoje adoro fazer cinema, essa coisa de repetir, esperar

iluminação ser feita. *Akpalô* foi uma brincadeira. E foi boa essa brincadeira. Deolindo e Frazão me deram a assistência de direção. O filme mostrava a anarquia em que estava se transformando Salvador na década de 70. Pena que a cópia se perdeu. *As Moças Daquela Hora* era uma pornochanchada. Eu fazia um dos episódios, direção de Paulo Porto, o meu era com Dolabella e uma atriz, não lembro o nome. Eu fazia o marido corneado. Foi feito aqui, perto de Lauro de Freitas.

Tenda dos Milagres eu gosto! Pela primeira vez eu vejo um diretor de cinema se preocupando comigo, Nelson Pereira dos Santos. Hoje a gente não vê muito disso, o ator já vem pronto para a filmagem. Eu gosto do resultado de *Tenda dos Milagres*, o meu era um papel pequeno, mas as pessoas se lembram dele. Foi bom trabalhar com Anecy Rocha, eu a conheci na época das Jogralescas, espetáculos de poesia dramatizada por um grupo de alunos do Colégio Central, nos anos 50. Era bom ver Anecy dizendo *Essa Nêga Fulô*.

Em *Central do Brasil* é uma cena pequena. Mas é importante para mim como ator, contracenando com Othon Bastos e Fernanda Montenegro. Foi difícil chegar, mas cheguei e enfrentei. Fernanda é a deusa que a gente tem que chegar e fazer rapapé e resolvi não fazer rapapé, resolvi enfrentar, e parece que ela achou bom. Eu sou tímido, e não gosto, tenho medo de enfrentar os grandes da vida. Eu já tinha feito isso com alguns outros, em *Mandala*, enfrentei e recebi de volta, eles me reconhecem como um deles. Mas Fernanda claro que é Fernanda, mas como ao enfrentar a gente recebe de volta, a cena ficou boa. Waltinho é um diretor cuidadoso. Gosto de diretor que tem um cuidado muito especial, que carrega o ator na mão e eu gosto de aprender... Waltinho tem muito isso, um cuidado extremo, não só comigo. E me deixou à vontade para fazer, me deu segurança.

Cascalho tem material bonito, mas o filme não se realiza de todo. Algo na montagem não deu certo, mas foi uma maravilha filmar com Othon, Wilson Mello. Minha atuação em *Tieta* foi boa enquanto caracterização, mas as pessoas não me reconhecem no filme. A própria Sônia Braga só me viu maquiado. Na pré-estreia ao cumprimentá-la, ela pergunta quem eu era. A caracterização é pesada, mas boa! Aquilo não é Harildo Déda, aquilo é Sadi Cabral.

"Eu sou tímido, e não gosto, tenho medo de enfrentar os grandes da vida."

Em *Orquestra de Meninos* tenho duas cenas que gosto muito... Gosto do filme, as pessoas não. O filme é honesto. Honesta é a direção, a interpretação, até nos erros. E gosto também do personagem de *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado, diretor que conheço desde que fiz o trabalho de formatura dele na Faculdade de Comunicação. Fiz também *Quincas Berro D'Água*. Ainda não vi. Foi divertido fazer.

O cinema e a televisão tornam a gente mais conhecido. Sou uma pessoa pública sim, as pessoas me reconhecem. Fico muito extasiado e orgulhoso, aí vem o Narciso à tona. Quando vou ao shopping as pessoas vêm falar comigo. Engraçado que uns rodeiam, rodeiam e acabam vindo falar. Não gosto muito dessa coisa de dar autógrafo não. Ainda bem que não me pedem.

Para a televisão fiz *O Pagador de Promessas*. Foi a melhor coisa, apesar da frustração. Trabalhar com Tizuka é o gozo. Era muito bom estar em Monte Santo, mas de repente a minissérie foi cortada. Na noite do segundo capítulo Tizuka me telefona e diz que a partir de então eu era figurante de luxo. Os motivos dos cortes passam por uma questão política, já que a versão para televisão enfatizava a reforma agrária. Pressões sobre a Rede Globo levam a emissora a fazer os cortes. Meu personagem era muito bom. Meu irmão viu a versão na íntegra em Portugal.

A televisão e o cinema possibilitaram o encontro de Harildo com Walmor Chagas, Juca de Oliveira, Tony Ramos, Serafim Gonzalez e José Mayer.

Certo dia quando fui convidado para gravar no Rio de Janeiro encontrei-me com Mayer. Quando ele me viu no corredor da Globo fez a maior festa. Essa manifestação era indicativa de que a partir dali eu passava a existir naquele universo. Ser reconhecido por um da casa significa que você não é mais um mortal.

Capítulo 13

Ajustai o gesto à palavra, a palavra à ação



Harildo é um apreciador do teatro de Shakespeare. Coleciona filmes, possui uma extensa bibliografia sobre o autor e muitas traduções de seus textos.

O cinema é o primeiro veículo dessa aproximação. O cinema e depois o estudo do inglês. Penso sempre no cinema, nas adaptações para a tela das peças de Shakespeare. Se não via no teatro eu via na tela. Vi pela primeira vez em teatro quando um grupo de estudantes americanos chega a Salvador e apresenta *Sonho de Uma Noite de Verão*, isso nos anos 50. O grupo era da Universidade de Minnesota e se apresentou no Instituto Isaias Alves. Fui levado por Mister Graves, diretor do Colégio 2 de Julho. Como eu era bom aluno de inglês e já fazia teatro no Colégio aquilo me encantou. O que eu via em cinema... Laurence Olivier em *Henrique V*, *Hamlet* e *Ricardo III*. *Ricardo III* é magnífico! Mais tarde, João Augusto começou a me indicar coisas para ler e fazer, e aí pronto, com minha mania de ler, leio todo Shakespeare! Mas como ator não interpretei nenhum dos papéis shakespearianos. Já não lembro, mas alguém quis me dirigir em *Rei Lear*, e eu sempre fugi, até que me convenceram, mas quando isso aconteceu a pessoa desistiu porque Paulo Autran estava vindo para Salvador com a peça.

"Penso sempre no cinema, nas adaptações para a tela das peças de Shakespeare."

Trabalhar com os textos de Shakespeare é uma rotina e um prazer que Harildo não esconde. Na Escola de Teatro muitos estudantes se aproximaram de cenas e monólogos orientados pelo professor, e nos cursos que ministra fora da instituição universitária há sempre um lugar reservado para os textos que escolhe das peças do Bardo.

Para mim, é a mesma coisa que pegar um texto realista e garimpar, mas com Shakespeare é mais difícil, mais distante no tempo, a linguagem é outra. Às vezes os tradutores tentam fazê-lo mais difícil ainda do que ele é. Millôr Fernandes faz bem, mas falta o verso, Bárbara Heliodora traduz bem, pensa no ator. Ao pegar um texto para trabalhar, uma das orientações que dou para os atores e atrizes é que retirem os apostos do texto renascentista para que eles possam entender a construção. Assim que eles entendem, os apostos voltam para seus lugares e o dizer torna-se mais natural.

E Harildo lamenta o atual desprezo pela retórica e oratória.

Tudo isso por uma necessidade do novo, daí se esqueceu do velho. O velho está aí para ajudar também, inclusive para encontrar o novo. Não acredito em iconoclasta que não tenha sido santeiro. Falar sobre Shakespeare é falar sobre certa frustração de não ter vivido nenhuma das criaturas que povoam a imensa obra do poeta-dramaturgo. Esse impedimento é compensado pelos meus atores que fazem. Se fosse escolher hoje, obviamente o Lear é o primeiro personagem da lista, mas ando pensando muito em Próspero de *A Tempestade*... E Ricardo III, paixão de muito tempo. Próspero está ligado à aposentadoria e tudo o que conduziu a ela, a matéria da qual são feitos os sonhos. Eu acho que pra fazer teatro, além de ser bom ator, tem que ter boa experiência de vida, isso para qualquer personagem, parece óbvio. Mais do que talento, dom, você precisa saber trazer a sua vida para o personagem. Mais importante do que teatro é viver! Foi difícil chegar a isso, mas viver é mais importante, primeiro vem o viver! Imaginação uns têm mais, outros menos, mas é trabalhável. Gosto mais de trabalhar com pessoas de vocação do que com pessoas de talento.

"O teatro não muda o mundo,
mas ajuda a gente a conversar
com o mundo."

"Mais importante
do que teatro é viver!"

O exercício como professor de Interpretação na Escola de Teatro, atividade que exerceu de 1981 até se aposentar em 2009, soma-se ao de professor para atores profissionais na Bahia, e amplia-se com as atividades de diretor. A atuação como diretor leva Harildo Déda a propor ao Núcleo do Teatro Castro Alves a encenação de *Hamlet*, o inquestionável monumento da literatura dramática.

O desejo de fazer o personagem-título foi acalentado por muito tempo, mas o correr do tempo não permitiu que eu subisse ao palco para interpretar o Príncipe e suas dúvidas, sonho de muitos atores. Não só o tempo, mas a escassa produção de clássicos em nossos palcos impossibilitou a realização desse sonho.

Em 2005, coube então ao ator assumir o outro lado e arregaçando as mangas partiu para a tarefa que lhe foi confiada.

Hamlet foi a décima primeira montagem do Núcleo de Teatro, um projeto do Teatro Castro Alves através da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Para a montagem do texto shakespeariano contei com a parceria da Escola de Teatro e em seu elenco estavam os estudantes Felice Souza, Rachel Moraes, Sara Jobard, Osvaldo Neto, Ricardo Góes e Ismael Marques. Para mim, a motivação era muito forte e com entusiasmo parto para a empreitada e coloco em cena o texto, depois de ter visto várias versões no cinema, muito mais que nos palcos. A minha maior preocupação era fazer chegar às plateias do século XXI a essência da obra desse autor de quem gosto muito.

Para isso, Harildo não mede esforços e faz sua leitura de *Hamlet* com o pensamento voltado para a seguinte premissa:

Mostrar, através do teatro, a possibilidade do homem se conhecer, fazer explodir a sua consciência. O teatro não muda o mundo, mas ajuda a gente a conversar com o mundo. Na montagem que fiz, reduzi o tempo da encenação para cerca de duas horas, dividindo-a em dois atos e um intervalo. Esse ajuste coincide com o final da peça dentro da peça,



Alethea Novaes, George Vladimir, Joana Schnitman, Carlos Betão, Marcelo Flores e Jarbas Oliver em *Hamlet*. Dir. Harildo Déda, Sala do Coro (TCA), Salvador, 2005. Foto: Isabel Gouvêa.

quando o Rei Cláudio, incomodado com o que vê representado pelos atores que chegam a Elsinore, grita por luz. Outra medida de ordem prática foi adotar a tradução feita por Millôr Fernandes, que, sem perder a força poética do original, possibilita maior facilidade por parte dos intérpretes em dizer o texto e torná-lo compreensível para as plateias não acostumadas ao verso.

Muitos dos achados da direção não são aceitos pela classe teatral, que faz críticas ao espetáculo, mas o público aceita a leitura cênica de Harildo.

Um dos fatores que desencadeiam o disse-que-disse é a resolução de entregar o papel do Rei Cláudio a um ator muito jovem, Marcelo Flores, mais próximo da idade de Hamlet, interpretado por Marcelo Praddo. Justifico tal procedimento para enfatizar os aspectos freudianos nas relações entre a mãe mais velha, a Rainha Gertrudes, o cunhado com quem se casa após a recente viuvez e o filho. Vejo a Rainha Gertrudes entrando na maturidade dirigindo sua libido para o jovem. Nem todos compreenderam a minha leitura. Outro aspecto atualizador da montagem foi a criação do figurino, muito distante das vestimentas de época e mais atuais, próximos dos executivos, políticos e *socialites*. Mas esse procedimento não se aplicava aos personagens da peça dentro da peça. Para o grupo de atores mambembes, o figurinista criou vestimentas buscando traços de época, certa fidelidade histórica.

Para o diretor, a criação do figurino gerou tensão entre ele e Zuarde Júnior.

Reconheço a competência e a criatividade de Zuarde, mas desde a *Vida de Galileu*, me atritei com ele. Gosto muito do cenário que ele concebeu para *Hamlet*. A trilha sonora também remete a cena para a atualidade. Coube a Celso Júnior, também ator do espetáculo, selecionar música eletrônica e jazzística. Para aproximar mais ainda o espectador, fiz Hamlet ler um jornal em cena. Culminando a leitura, o personagem exclama: *Como são enfadonhas, azedas, as práticas do mundo. Oh tédio, oh nojo, isto é um jardim abandonado, cheio de ervas daninhas!* Para intensificar a teatralidade e o princípio do teatro dentro do teatro, opto por iniciar o espetáculo com uma pré-cena em que participo orientando elenco. Para isso, tomo a fala de Hamlet aos atores e exorto os artistas a seguir as instruções do Príncipe, uma verdadeira aula a ser seguida por quem quer ser intérprete. Para mim, aí reside uma das grandes sabedorias de Shakespeare entre as muitas que ele distribui em seus textos. Eu não vacilaria em levar para uma ilha deserta todos os seus textos. Por esse e outros motivos, concordo ser ele o inventor do humano, como diz Bloom.

Harildo não se cansa quando o assunto é Shakespeare e exprime o que pensa sobre os filmes que viu, detendo-se nas realizações de Laurence Olivier: *Hamlet* (1948), *Henrique V* (1944), *Ricardo III* (1955).

São realizações que não diminuem o texto teatral, embora concorde com Sérgio Brito sobre a idade inadequada de Olivier ao fazer Hamlet. Meu entusiasmo por Ricardo III é imenso. Ricardo é um ator, tira partido disso e tem humor, fato que torna suas ações mais terríveis. No *Hamlet* de Franco Zeffirelli, Mel Gibson se sai melhor que o diretor, mas não posso deixar de reconhecer a beleza da sua versão de *Romeu e Julieta*. Aprecio os filmes de Kenneth Branagh, *Henrique V* (1989), *Muito Barulho por Nada* (1993) e *Hamlet* (1996). Em *Muito Barulho*, destaco a sequência de abertura, de uma sensualidade vibrante. Ah, ia me esquecendo de confessar a vontade de ter interpretado, além de Hamlet, o Mercúcio de *Romeu e Julieta*. Em *A Última Sessão de Teatro*, texto e direção de Luiz Marfuz, eu dizia um dos monólogos do Rei Lear. Ah, e Al Pacino fazendo *Ricardo III*, *o Ensaio* e *O Mercador de Veneza*.

Capítulo 14

Quarenta anos de teatro



Aos 71 de anos de vida, 40 dedicados ao palco, Harildo Déda revê o tempo em que assumiu a responsabilidade de colocar em cena uma diversidade de textos interpretados por estudantes da Escola de Teatro. Ressaltando que é um momento delicado, visto que os alunos-atores estão prestes a deixar o aprendizado formal para se aventurar nos espaços do exercício profissional, o professor-diretor refaz alguns desses momentos.

As Troianas foi uma frustração, uma verdadeira decepção. Acho que não era o texto para aquela turma, era o texto para mim, não para eles. Enfrentei muitos problemas. Eu sempre tive um respeito muito grande por Hackler como professor, diretor e cenógrafo. Mas eu não deixava Hackler assistir aos ensaios. Ele fez o cenário de *As Troianas*, deixou tudo pronto, pois viajaria no dia da estreia. Só aí me dei conta de que eu segui por um caminho e ele por outro. O meu trabalho não casava com o dele... Mas não era a peça para aquele elenco. Temos que perceber isso, principalmente para formatura, você tem o elenco e a peça tem que ser escolhida para ele e não o contrário.

Fazer *Macbeth* foi bom. Marcelo Praddo... assim como Cacá, foi meu alter ego. Ele se entregava para qualquer besteira que eu queria fazer. O elenco também estava disposto a tudo. Marcelo Flores, as meninas que faziam as bruxas... Todos entraram para fazer, e fizeram. Pela primeira vez eu quis fazer um Shakespeare sem preocupação com o tradicional, com formandos e baianos. Permiti-me fazer coisas que não respondem ao tradicional. Coisas escandalosas, pelo menos para o elenco.

"Permiti-me
fazer coisas
que não
respondem
ao tradicional."



Celso Júnior, Harildo Déda e Lúcio Tranchesí na peça *Em alto mar*.
Dir. Ewald Hackler, Teatro Santo Antônio, Salvador, 1985.

A cena do acerto de contas com os assassinos é feita numa roda em que os atores fumavam. Isso, mais as roupas um tanto quanto de época, facões no lugar das espadas e Macbeth dando-lhes o maço de cigarros parecia uma bobagem, mas na época era escandaloso. Tais invenções funcionavam, sabiam-se quem eram aqueles caras.

Baal, só quem entendeu foram dois atores: Marcelo Praddo e Carlos Betão. O elenco se recusava a aceitar Baal. Eles não queriam, aceitaram, mas não queriam, era demais para eles. Quase que muito protestante, uma visão muito protestante da vida, uma falsa ética em relação à peça e ao Baal. Já *Vereda da Salvação* foi lindo trabalho, nossa, como eu gostei! Dois elencos, muito bom o que eu consegui com Joaquim feito por dois atores a cada sessão. Ao fazer isso, a montagem se transformava em duas. Ensaiaava um elenco e depois o outro, e explorava as possibilidades dos atores contracenarem com dois colegas fazendo o mesmo personagem. Havia sempre atores que permaneciam com seus personagens e alguns eram substituídos na sessão seguinte. Foi difícil dar conta, mas resultou numa experiência positiva. O cenário e a luz eram interessantes. Naquele momento eu sentia falta de um texto brasileiro. *Vereda da Salvação* era importante para eles, explorar aquela situação passada

em Minas Gerais trazendo-a para o Nordeste. Meu primeiro Jorge Andrade, um autor que não tive a oportunidade de fazer como ator.

O Tempo e os Conways foi lindo. O tempo da teatralidade, o teatro dentro do teatro. O deslocamento do tempo vira uma ironia. *O Equívoco* é uma pequena joia. A montagem foi realizada na Sala 5, um pequeno espaço, um miniteatro da Escola. Os atores não se incomodaram de fazer a peça em um espaço “menos nobre” muito bem aproveitado.

Ao longo do tempo, os papéis de ator, professor e diretor se misturam solidificando a carreira do homem de teatro que é Harildo Déda. Esse amálgama de funções exercidas será o motivo do espetáculo em que se comemora uma vida no teatro. *A Última Sessão de Teatro*, texto e encenação de Luiz Marfuz, leva à cena uma ficção dramática, cujo centro é a relação de um ator experiente com um jovem desejoso de aprender o ofício e ingressar na profissão. Em crise, o personagem denominado HD afasta-se do palco por conta dos esquecimentos em cena. Ainda que resista aos assédios do neófito, o velho ator rende-se aos seus pedidos, pois vê no jovem a determinação que um dia fez com que ele se entregasse ao teatro.

A Última Sessão surgiu da necessidade de algumas pessoas, nem minha tão profunda assim, de comemorar meus 70 anos e a aposentadoria. A princípio Rafael Moraes sugeriu que nós fizéssemos *O Diário Noturno de um Homem Vil*, de Friedrich Dürrenmatt. Marfuz não achou adequada para comemoração. Pensamos em adaptar um livro do autor sergipano Francisco Dantas. Finalmente Marfuz decidiu fazer um texto que era bonito, mas eu não gostei. Aí veio a ideia que resultou no texto *A Última Sessão de Teatro* e eu aceito, de pronto.

Havia por parte de Márcio Meirelles, quando secretário da Cultura, o desejo de fazer um projeto para homenagear os mestres de teatro, uma forma de reconhecimento. A Secretaria encampou a peça e o livro. O que me intriga no texto, é que parece que tem muita semelhança com minha vida, mas não é minha vida, apesar do personagem ser chamado “HD”. É uma brincadeira, mas uma brincadeira a sério sobre o ofício do ator. Como sou analfabeto em questões de informática, não me dei conta da metáfora. Marfuz convidou Neyde Moura, de quem eu gosto muito, e um jovem ator, Fernando Santana, que trabalhou comigo num dos espetáculos de entrega do Prêmio Braskem, um garoto que tem peito, tem coragem e talento. Foi uma maravilha, um prazer imenso fazer o espetáculo. Pena que na Bahia a temporada para esse tipo de trabalho não se prolongue. Aí é frustrante porque você não realiza a segunda parte do trabalho, que é a convivência com o público. Dez dias

"Teatro é conjunto, é gente em cena..."

Para mim, a aposentadoria é apenas formal. Ela fica por conta das leis trabalhistas, pois para um ator não existe aposentadoria, tem sempre um papel para um velhinho fazer. Aposentadoria é algo que não me preocupa. Pode ser que eu não continue trabalhando na universidade, mas continuo disponível. Se for convidado para projeto de formatura e acreditar, eu faço. Se acreditar, encontro tempo para fazer sem deixar de lado coisas que gosto como ver televisão e ler. Uma vez me perguntaram se eu ainda lia a essa altura da vida. A pergunta me espanta, primeiro porque estou vivo, segundo porque a leitura me emociona. E como sou muito curioso, gosto de ler. Leio dramaturgia, mas sou mais leitor de romance. Acho que sou um dos poucos que lê peças, embora ache que o bom é a leitura da peça em conjunto. Teatro é conjunto, é gente em cena... E gosto de elenco grande. Por isso não posso conceber teatro sem a presença viva do ator. Esses modismos... Acho muita elucubração de gente que vive em país rico. Nesses experimentos, onde fica a presença viva do ator? O que faz teatro ser teatro? É a presença do ator, a possibilidade do erro. O ator está sempre na corda bamba, ele nunca está seguro, e isso é o que faz com que teatro seja teatro. O ator em cena está sempre em desequilíbrio, aprendi isso com Domingos de Oliveira, isso é que faz a mágica do teatro... Talvez eu seja romântico. Sim, que venham todas as tecnologias, mas que se incorporem ao teatro! A presença viva faz o teatro. Eu quero que venha o novo, mas que o novo se justifique para estar ali.

Tive que interromper a segunda temporada de *A Última Sessão* por problemas de saúde. Graças a Deus tenho uma cabeça boa para aceitar todas as coisas com humor, nunca fiz psicanálise, mas faz 40 anos que faço, fazendo teatro. Não que seja orgulhoso, mas não senti necessidade, o teatro possibilita a gente se conhecer. Conhecer a si mesmo, os seus demônios. Cada personagem é uma fonte de descoberta, é você se colocando em cena e jogando com isso. O personagem, ele está na dramaturgia como literatura, mas quando começo a me apropriar dele, ele passa a ser meu, é um processo criativo, não é somente interpretação. O trabalho com o personagem passa primeiro pelo filtro do ator. Tenho que encontrar primeiro Ricardo III em mim, depois partir para uma composição.

é muito pouco para se ter retorno, para amadurecimento do trabalho. Quando eu comecei a fazer teatro fazíamos sessões de terça a domingo e o espetáculo ficava em cartaz um mês ou mais.

Artaud eu leio como se fosse poesia, eu não vejo nada daquilo como aplicável, como método, lindo enquanto poética, mas para mim é difícil. Eu vi Rubens Corrêa fazendo algo que me aproximou desse universo, mas quando você para pra pensar, vê que Rubens tem tradição stanislavskiana. Grotowski é muito mais facilmente aplicável. Ressonâncias às vezes não encontramos, mas podemos passar a vida tentando, porque significa reconhecer-se, e isso como móvel principal do espetáculo, isso para mim é importantíssimo. Esse reconhecer-se é importante, senão fazemos merda. Fazer e refazer-se. Ter isso em mente o tempo todo para continuar vivo! A vida é assim e no teatro é a mesma coisa.

Ao falar do teatro envereda-se pelos afetos e suas emoções, mas o ator sorri enigmaticamente. Mantendo-se reservado no que diz respeito à vida privada, ele não deixa de tocar no assunto.

O teatro sempre foi a coisa principal na minha vida e o afetivo sempre esteve ligado ao teatro. Quase que não tenho relação de amizade amorosa fora do teatro, só dentro, gente de teatro que eu odeio e amo. Aos 70 anos descobri o que Caetano Veloso já disse há muito tempo: o amor acaba e a amizade fica. A amizade é muito superior. Eu não reconheço



Gideon Rosa e Sônia Rangel em *Pequenos Burgueses*. Dir. Harildo Déda, Teatro Gregório de Mattos, Salvador, 2003.



PARTE II

As sessões de teatro continuam

Marcos Uzel



Capítulo 1

O homem velho



Se eu deixar de fazer teatro, eu morro. Não literalmente, mas feneço.

É uma morte simbólica. Não se trata de uma louvação.

Estou falando de algo orgânico. O teatro faz parte do meu ser.

É como sair da minha casa e encontrar a rua.

É sempre ir, sempre ir, sempre ir...

► Harildo Déda, 2022 ◄

Ele chega animado e falante ao Solar do Canela. De bengala, com a cabeça coberta por um chapéu. O ano é 2022. Estamos no casarão da Escola de Teatro da UFBA, lugar do seu mais profundo afeto e intimidade. Aproxima-se para me dar um abraço e se senta ao meu lado, num dos bancos do jardim. Vívido, intenso, sábio. Um homem velho. Senhor octogenário de flama acesa, insubmisso à velhice. Respeitável decano dos artistas da cena baiana, portador do legado. Um cavalheiro dos palcos, dbiriam os ingleses. Referência do passado e do presente de uma arte insistindo num projeto de futuro. Harildo Déda, ícone do teatro brasileiro. Um patrimônio imaterial.

Na fase idosa, segue produtivo até os últimos dias de vida, avesso ao recolhimento. Entre 2011 e 2023, recorte desta segunda parte do livro, Déda impressiona pela dimensão de sua entrega ao trabalho. Constrói farto repertório cênico como ator e diretor, promove *master classes*, oficinas, grava locuções, faz campanhas publicitárias, participa de vários filmes e atua na televisão. Envolve-se na realização de um espetáculo por ano.

**"Um homem
velho. Senhor
octogenário
de flama acesa,
insubmisso
à velhice."**

Às vezes, dois. O palco é o farol onde ele revigora sua humanidade. Gesto, voz, imagens, palavras, silêncios... Faz-se presente na cena sem pensar em férias, descansos, pausas. É um artista pedagogo obcecado pela criação. Indo sempre, sem jamais desistir.

Na contramão de experiências efêmeras e descartáveis, Harildo parece nos propor uma desaceleração. Prefere viver no tempo da permanência, atento ao valor das minúcias, com entrega plural, dionisíaca, louca, desalinhada e profana ao teatro. E sempre pisando apaixonadamente nos sets de cinema. Em 2022, estivemos juntos no Solar do Canela para uma entrevista sobre vida e arte na sua caminhada após os 70 anos. Apesar do clima tenso, nos dias devastadores da pandemia de covid-19, ainda conseguimos dar boas risadas por trás das nossas máscaras de proteção.

Conversamos por pouco mais de uma hora. A pergunta inicial remete a um desejo antigo do veterano: e aí professor, quando finalmente teremos o prazer de vê-lo interpretar pela primeira vez uma personagem de Shakespeare? Déda ri. É um expert com profundo domínio do repertório shakespeariano e admite sua frustração de ter apenas dirigido peças do dramaturgo inglês. Mas não deixa de fazer planos: “Ainda sonho com a possibilidade. Poderia ser um Próspero, talvez um Lear, os que restam pra mim. Gostaria de vivê-los. É a vontade de estar sempre fazendo, regressando”. E finaliza a resposta citando o poema *Pescadores pernambucanos*, de João Cabral de Melo Neto: “Fazer e refazer fazem um só mister, já dizia o poeta”.

Inevitável falar da construção da sua imagem de Mestre. Brinco com a simbologia das nomenclaturas superlativas que exaltam grandes figuras da tradição das artes cênicas na Bahia. Nilda Spencer está imortalizada como a “dama do teatro baiano”. Ao completar 50 anos de carreira, em 2010, Yumara Rodrigues estreia a peça *Monstro*, título alusivo ao “monstro sagrado” dos palcos, denominação atribuída à atriz. E Harildo Déda é o Mestre, o artista de notório saber, mas que extrapola tal definição, pois também quer ser aprendiz. Ele se diverte com os títulos elogiosos e revela uma proposta insólita e deliciosa feita por Yumara no alto dos seus mais de 85 anos:

Ela me disse que gostaria de encenar ‘Romeu e Julieta’ com nós dois nos papéis principais, sofridos e apaixonados. Foi uma ótima provocação. Talvez eu aceite essa sugestão divertida e louca.

De vez em quando, a conversa é interrompida por pessoas que se aproximam para cumprimentá-lo, estudantes em sua maioria. Harildo retribui cordialmente, brinca, recebe convites para ver peças, comenta o que já assistiu, dá dicas, faz piadas, é cúmplice de um cochicho...



O palco é o farol onde o Mestre revigora a sua humanidade. Cena da peça *Nossa cidade*. Dir. Harildo Déda, Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2015. Foto: Marta Torres.

Durante décadas, nos intervalos de aulas na Escola de Teatro, o Mestre passou as tardes no jardim, observando o fluxo das pessoas e conversando com quem chegava perto. Vê-lo novamente sentado no banco, aos 82 anos, é flagrar uma imagem emblemática da sua biografia. O cenógrafo cearense Rodrigo Frota conhece bem esse ambiente relacional, desde que chegou a Salvador, em 2002, para estudar no casarão do Canela:

As aulas eram pela manhã, à tarde, às vezes à noite, e como eu vinha de fora e não tinha família na cidade, passava o dia na Escola de Teatro. E dedicava muitas das minhas tardes a ficar sentado ao lado de Harildo, em bate-papos regados pelo seu senso de humor peculiar. Costumo dizer que as suas aulas continuavam nos bancos da Escola. Aprendi muito conversando com ele, ouvindo conversas dele com atores e atrizes, com seus pares, professores e professoras, falando das suas montagens ou de algum espetáculo que ele tinha assistido.

O relato de Rodrigo Frota diz muito a respeito da relação de Harildo Déda com os mais jovens, da forma dinâmica e revigorante como conduz uma condição geracional. Ao compartilhar práticas artísticas, vivências cotidianas e percursos existenciais com pessoas de diferentes faixas etárias, ele faz uma escolha pelo prazer de viver. Nessa convivência, as relações ficam

atemporais, sem a lógica reducionista que costuma associar a velhice ao conservadorismo e a juventude à fase dos comportamentos tempestuosos.

O Mestre atravessa a vida chegando perto de gente curiosa, disposta a se entregar, a saber cada vez mais. Socializa-se, escolhendo ser guiado pelo seu próprio tempo interno e particular, sem se acomodar em um pedestal. Não quer ser inacessível. Prefere coexistir entre as novas gerações, escapando da linearidade existencial pelos caminhos do teatro. Numa entrevista para o jornal *Correio da Bahia* (Uzel, 2000), o artista dá a tudo isso um sentido de revitalização:

Depois de um certo tempo de vida, é preciso ganhar esse sangue novo, senão a gente morre. É verdade! Tenho insegurança, sim. Eles oferecem algo que eu não tenho mais, que é uma juventude natural. Isso deixa a gente meio inseguro, mas, assim como eles, eu me jogo de cabeça. E esse é o princípio básico da juventude.

Déda aprendeu a fazer amigos no ofício: “Uma vez me alertaram que teatro não é família, é local de trabalho. Mas a gente pode transformá-lo em lugar de companheirismo. Isso eu tive convivendo com meus colegas e mais tarde, já ensinando, com meus alunos”.

Sobrevivente de uma pandemia, ele se-gue dando manutenção constante à sua arte. A cada estreia, renova-se a vigência de tudo que se mantém amalgamado em Harildo Déda. E o Mestre esteve sempre estreando. Nunca abriu mão de respirar fundo na coxia e pisar firme na arena “disposto a pegar o touro pelo chifre”, uma de suas máximas.

“Na contramão de experiências efêmeras e descartáveis, Harildo parece nos propor uma desaceleração.”

Ao falar sobre trabalho, evita ser dramático, sublimar ritos. Mas deixa transparecer o quanto é orgânica sua necessidade de fundir vida e palco. O homem velho encerra nossa conversa com uma convicção: “Viver é mais importante do que o teatro, mas eu não estou preparado para sair de cena”. Um ano depois, ele vai embora. Parte no dia 19 de setembro de 2023. Mas o legado permanece nos atores e atrizes que dirigiu, nas pessoas que formou, no outro com quem contracenou. Tem razão Gil Vicente Tavares, artista da palavra e da cena, ao grafar um trocadilho certo: “Vão-se os anéis, fica o Déda”.

Capítulo 2

Cara, coragem e o texto na mão



Depois dos 80 anos, Harildo mantém uma memória impressionante para recordar datas, títulos, nomes em fichas de espetáculos, trechos de peças que encenou há décadas e episódios de bastidores. Solicito a informação e a resposta é rápida. “Esse HD interno funciona muito bem!”, brinco, admirado. Mas isso também mostra uma contradição. Ao envelhecer, ele vai perdendo a habilidade para decorar textos. Conteúdos extensos viram fardos. Justamente o Mestre, que cresce na escola das leituras massivas de mesa, nas quais o elenco de uma montagem teatral faz um mergulho nas proposições, nos sentidos e no aprofundamento da obra dramaturgica, esmiuçando-a à exaustão.

A atriz e pesquisadora Jussilene Santana, que contracenou com Déda em *A mulher sem pecado* (2000), acredita que ele começa a ter dificuldades quando deixa de praticar com frequência essa sistemática, em que um elenco, ao repetir as leituras ao redor da mesa por longos intervalos de tempo, acaba memorizando as falas: “Harildo não levava o texto pra decorar em casa, pois se acostumou com esse método que, infelizmente, tem sido cada vez menos adotado”. Surge, então, um impasse: como ir para a cena atuar, sem lembrar o que a personagem tem a dizer?

“Harildo não levava o texto pra decorar em casa, pois se acostumou com esse método que, infelizmente, tem sido cada vez menos adotado.”

O problema se agrava na fase de ensaios do espetáculo *Fim de partida*, do irlandês Samuel Beckett, que marca a volta de Déda à Escola de Teatro, em 2011, para trabalhar como ator, dois anos depois de ser obrigado, por lei jurídica, à aposentadoria compulsória em pleno vigor criativo na universidade. Retorna ao tablado do Martim Gonçalves, onde protagoniza a peça comemorativa dos trinta anos da Companhia de Teatro da UFBA, aos cuidados de um velho parceiro, o diretor alemão Ewald Hackler.¹

Déda não avança na fase de memorização das suas falas, afasta-se dos ensaios por complicações no estado de saúde e, na volta, desiste de decorar. O conflito gera tensões nos bastidores. Hackler acaba aceitando a única saída possível: deixá-lo fazer uma leitura dramática em cena. Ou tirá-lo do elenco. O ator se apresenta com o papel na mão, exposto a críticas e maledicências. “Ele não decora mais o texto”, eis uma frase que vai circulando no boca a boca soteropolitano. Outro dado: o protagonista lê, mas sua personagem Hamm é cega. O colega de cena Gideon Rosa testemunha o processo penoso:

Foi extremamente difícil. Ele fez o espetáculo na cara e na coragem. Às vezes se perdia e pulava as falas. Ia lá pra frente, mesmo com o texto o guiando, porque havia todo um trabalho de expressão, de composição, então nem sempre estava ali cem por cento seguindo a leitura.

Além da deficiência visual, a personagem Hamm é paraplégica. Passa os dias num convívio simbiótico com o criado Clov (Gideon Rosa), a mãe Nagg (Maria de Souza) e o pai Nell (Gil Teixeira), reféns de uma realidade insignificante. Moram num abrigo à beira-mar, onde não há comida nem remédios. O ambiente é associado ao pós-guerra, período no qual as ideologias entram em colapso e a arte provoca desencanto. Beckett detalha que Clov tem “andar emperrado e vacilante”. Uma doença o impede de sentar, em contraponto à limitação física do cadeirante Hamm, incapaz de levantar. Há uma dependência mútua, como se os dois estivessem condenados a morrer acorrentados um ao outro.

É característico da dramaturgia de Beckett subverter os sentidos das convenções da comunicação, desordenar, desestabilizar, contrariar os significados da lógica realista. Portanto, não é tão incoerente o público se deparar com uma personagem cega lendo uma peça beckettiana

¹ Em dezembro do mesmo ano, Harildo estende a celebração dos trinta anos da companhia dirigindo *Grito do coração*, do norte-americano Tennessee Williams. No elenco, a atriz Patrícia Oliveira e o ator Vinicius Martins, em temporada no Teatro Martim Gonçalves.



Com Gideon Rosa em *Fim de partida*. Dir. Ewald Hackler, Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2011. Foto: Caixa de Fósforo.

não redigida em braile. Peça, aliás, que fecha um ciclo. Esse é o último trabalho que Harildo e Hackler fazem juntos, depois de 39 anos de convivência artística. Mais de dez anos após a estreia de *Fim de partida*, o protagonista não deixa de destacar o diretor alemão como uma de suas referências. E fala abertamente sobre seu dilema com a memorização de textos:

Ando procurando entender o que é isso. Nunca fiz terapia. Minha terapia é fazer teatro. Talvez seja bloqueio. Por alguém que contracenou comigo, no mesmo top, ter dito ‘você não decora mesmo!’. Introjetei esse comentário e fiquei com um pé atrás. Mas aí é pôr a culpa no outro, não é isso. Talvez seja a responsabilidade grande que tenho com o texto... Eu não sei. Tenho muita dificuldade de entender.

Em cena, Harildo faz uma leitura potente, límpida, expressiva e cheia de nuances. Gideon Rosa destaca um dado bonito sobre a reação de parte do público a essa atuação: “Pessoas da plateia me disseram que não perceberam que estava sendo lido. Isso é genial, mágico! Precisa saber segurar bem as rédeas do cavalo pra conseguir. Outros ficaram um pouco espinhados, é verdade. Mas ele leu lindamente”. Gideon diz não ter se incomodado ou ficado desconfortável com a situação. E finaliza dando uma aula de empatia: “Quando o ator conhece a cena, é maduro, joga bem, não há o que reclamar”.

Capítulo 3

A ciranda do tesão



Quase trinta anos depois de ter dividido com Ewald Hackler a direção do espetáculo *Ciranda*, encenado em 1984, Déda remonta a mesma peça na Sala do Coro do TCA, agora sozinho e mais tranquilo, após a temporada estressante de *Fim de partida*. Busca uma trama menos densa do que o texto de Beckett. Muda o título brasileiro para o original francês e estreia, em 2012, *La ronde*, a roda dos desejos, conquistas, prazeres e decepções. Faz sua segunda leitura para a obra do austríaco Arthur Schnitzler, que já ganhou versões cinematográficas, televisivas e operísticas.

Apenas um nome da equipe da primeira montagem permanece na ficha técnica: o fiel escudeiro Eduardo Tudella, cenógrafo, iluminador e amigo de Harildo Déda por mais de 50 anos. Ele é um dos responsáveis pela luz do espetáculo, que entra em cartaz a partir do convite feito ao diretor por quatro jovens artistas que queriam atuar sob sua condução.¹ Analu Tavares está no quarteto. Em sua peça de formatura, a atriz tem a oportunidade de ser dirigida por esse encenador-referência. Quer mais uma:

Essa alegria eu estava tendo pela segunda vez e já era grata ao universo por isso. Harildo me ensinou a ler e escrever o jogo cênico. Conduziu o processo com a maestria habitual, feliz e satisfeito. Marcamos o primeiro ensaio para as nove da manhã de uma desprestigiada quinta-feira. Faltando poucos dias, percebemos boquiabertos que era a data da Lavagem do Bonfim. Ninguém cometeu o pecado de pedir ao diretor pra adiar o combinado, afinal, todo ano tem caminhada até a Colina Sagrada, mas a honra de ter Harildo dirigindo seu espetáculo, muita gente desejou a vida toda e não realizou.

¹ Convite das atrizes/produtoras Analu Tavares, Paula Moreno e Thais Laila e do ator Rafael Medrado.

O próprio Déda sugere a encenação de *La ronde*. No palco, cinco mulheres e cinco homens compõem o círculo de encontros íntimos do enredo. O desejo sexual pulsa entre doses de erotismo e melancolia, sedução e frustração, pegação e paranoia, libido e solidão. São dez pessoas que fazem a roda girar. Nessa ciranda do tesão, sempre uma das figuras de cada dupla em evidência no espetáculo passa a formar o casal da sequência seguinte. Assim, diferentes pares vão dando voz aos conflitos, formando um conjunto de pequenas histórias encenadas por personagens com perfis sociais diversos.

Ao transpor essa dramaturgia para a cena, Schnitzler scandaliza os conservadores da sociedade vienense do século XIX. Não apenas pelo tema palpitante, mas também pela inclusão de papéis que subvertem as hierarquias sociais e colocam em discussão o choque cultural no entrelaçamento de alguns pares da peça. Nos séculos posteriores, essa ousadia se atualiza em versões que acentuam a erotização e se abrem para a diversidade de gênero com personagens gays, lésbicas e bissexuais. Em 1998, a nudez da estrela Nicole Kidman em *The blue room*, releitura de *La ronde* na poderosa vitrine da Broadway, vira manchete mundial. O jornalista Patrick Pacheco, do *Los Angeles Times*, anuncia a estreia como “o show de sexo mais quente dos últimos tempos”.

Prazeres e decepções em cena no espetáculo *La ronde*. Dir. Harildo Déda, Sala do Coro do Teatro Castro Alves, Salvador, 2012. Foto: Tito Casal.



Harildo opta por uma encenação bem mais contida, fiel às características do texto original. Todos os casais da ciranda são heterossexuais. A peça tem apenas um momento de nudez na cena da última dupla, quando a Prostituta, vivida por Analu Tavares, levanta-se da cama despida e sai pelo fundo do palco. O diretor trabalha a comichada de algumas sequências, mas, principalmente, valoriza o esmero, destrinchando as minúcias da trama. Dá relevância ao que poderia até nem ser notado e zela por cada artista do seu cast. Caio Rodrigo (no papel do Poeta) é um deles:

"Ele tornava importante cada pequena coisa. Podia levar um mês até conseguir alcançar a naturalidade de um gesto."

Dentre todas as circunstâncias que me levaram a entrar nesse elenco, a principal foi o desejo de ser dirigido por Harildo. Lembro dele vibrando junto à construção de cada sequência da peça. E quando a cena ainda não vibrava, ele acompanhava de perto cada movimento, sempre com olhos atentos. A intenção era de capturar os momentos em que nós, atores e atrizes, vacilávamos, e a partir daí poder criar meios de tornar nossa ação íntegra, consistente. Era um diretor que tinha prazer em identificar sutilezas nas interpretações e trabalhava para dar indicações sutis, que nos conduzissem ou reconduzissem ao jogo da cena.

A atriz Thais Laila, que está no elenco vivendo uma mulher com leveza e humor chamada Coisinha Doce, cita o apego de Déda aos detalhes: "Ele tornava importante cada pequena coisa. Podia levar um mês até conseguir alcançar a naturalidade de um gesto. Parecia um mago, que ficava nos enfeitando, e quando conseguia extrair o que desejava, tudo fluía bem". Espetáculo pronto, é hora de começar a pensar no próximo trabalho. Sai o Harildo diretor, retorna o ator. No final do primeiro semestre de 2012, o cenário de sua atuação é Ilhéus, a cidade cacaueira retratada numa crônica de costumes temperada pelos encantos de uma musa baiana. Trilha que nos leva do palco para a televisão.

Capítulo 4

Dias felizes na novela das onze



Um dado numérico diz muito da importância de Déda como formador de gerações do teatro na Bahia: ele foi professor de doze dos dezesseis artistas baianos escalados para o *remake* da novela *Gabriela*, da TV Globo. E se faz presente na trama como um colega de trabalho desse grupo de ex-alunos e ex-alunas. Entre junho e outubro de 2012, o Mestre se dedica ao folhetim das onze da emissora, baseado na obra homônima de Jorge Amado, com direção geral de Mauro Mendonça Filho e adaptação assinada por Walcyr Carrasco. Junta-se ao núcleo conservador dos coronéis do cacau, na Ilhéus dos anos 1920, para viver o safado Ribeirinho, um machista aficionado por Gabriela (Juliana Paes). É um bom papel de coadjuvante que o ator ganha na televisão.

O intérprete consegue imprimir sua marca no vídeo, ao inventar um cacoete eficaz para ridicularizar um coronel indecente: sempre que a personagem quer atacar a musa da novela, mexe a língua como se fosse um cachorro no cio. Ribeirinho costuma bater ponto no Vesúvio, o bar do árabe Nacib (Humberto Martins), atrás de sua "caça". Também gosta de frequentar as noites do Bataclã, o brega mais famoso de Ilhéus, para se divertir com as quengas e, disfarçadamente, dar umas rabiadas de olho no Miss Pirangi (Gero Camilo), ajudante da cafetina Maria Machado (Ivete Sangalo).

Desse elenco, um dos artistas mais conhecidos no teatro baiano é Frank Menezes, no papel do padre Cecílio. Chama sua atenção o pique de Harildo durante as gravações: "Ele estava numa animação, numa felicidade! Sempre tinha uma piada pra contar". Frank lembra o dia em que os dois participaram de uma sequência trabalhosa, a cena da procissão da padroeira de Ilhéus, finalizada após mais de 24 horas de filmagens. Um daqueles momentos exaustivos, que exige dos atores e atrizes um longo tempo de espera até a hora de começar a gravar.

De repente, uma figurante atravessa o set toda vestida de dourado. Alguém brinca. Pergunta se está diante de Oxum. Frank ri e puxa um canto para a orixá, quase sussurrando. Harildo ouve e, para surpresa geral, rouba a cena. Improvisa uns passos de ijexá e sai pela rua cheio de ginga, vestido com o figurino de época do coronel Ribeirinho. Seu colega de elenco recorda o episódio às gargalhadas: “Eu não acreditava no que estava vendo. Aquilo era hilário!”. Em outra história de bastidor, mais uma vez a memória de Harildo se mostra subjetiva e complexa. Uma sequência extra cai nas mãos de um grupo de atores. O Mestre baiano é um deles. Deve-se decorar o texto em tempo hábil, para que se consiga cumprir esse adendo do dia. Frank Menezes também está escalado e entra em pânico:

Em *Gabriela*, novela de 2012, da TV Globo: Harildo Déda, Chico Diaz, Genésio de Barros (em pé). Sentados, Mauro Mendonça, Ary Fontoura, Antônio Fagundes e José Wilker. Foto: Renato Rocha Miranda.



Eu não ia conseguir memorizar, era muito grande! Mas aí Antônio Fagundes sugeriu que eu pedisse um chapéu à produção: ‘Você está saindo da igreja pra ir lá no meu escritório. Leve o seu texto dentro do chapéu’.¹ Já Harildo sabia tudo de cor, uma coisa linda! Ainda fez uma piada pra mim, um baiano, o único ali que sabia das fofocas de que ele não conseguia mais decorar os textos. Na hora do gravando, olhou pro meu chapéu, chegou no meu ouvido e falou: ‘Depois sou eu que não memorizo, não é?’. Uma piada interna maravilhosa, só pra nós dois. E eu tive um trabalho desgraçado pra não rir na cara daquele cínico. É o que eu digo: o motivo desses esquecimentos foi embora com ele pra bem longe dessa terra fofoqueira.

Quatro anos depois de atuar no *remake* de *Gabriela*, com duração de 77 capítulos, Déda faz participações muito breves em duas produções da TV Globo exibidas em 2016: na série *Supermax*,² misto de ficção com *reality show*, e na primeira fase da novela *Velho Chico*,³ vivendo um médico que atesta a gravidez da heroína do enredo. Trama, aliás, que tem um dos desfechos mais tristes da história da tevê brasileira, por causa de um episódio verídico. Na viagem para Canindé de São Francisco, interior de Sergipe, onde grava cenas do último capítulo, o protagonista Domingos Montagner morre afogado no rio que inspira a narrativa de *Velho Chico*. Um trágico final que Harildo assiste de longe, após retornar a Salvador para se dedicar ao teatro.

“É o que eu digo:
o motivo desses
esquecimentos foi
embora com ele pra
bem longe dessa
terra fofoqueira.”

Na sequência dessa última aparição em novelas, o Mestre atua na série televisiva *Pequeno gigante*, dirigida por Anderson Soares Caldas, veiculada pela TVE Bahia em 2020. O ator vive o político Saul Dias Mendonça, raposa manipuladora envolvida em jogos de poder. Ele encontra pelo caminho um jovem político emergente da periferia da metrópole baiana que luta para combater o avanço da especulação imobiliária em Nova Nigéria, fictício bairro negro da cidade. Em 2024, ano posterior ao da morte de Déda, *Pequeno gigante* ganha espaço em diversas plataformas de streaming. É a memória do grande artista sergipano eternizando-se nas variadas expressões de linguagem da cena contemporânea.

1 A personagem de Antonio Fagundes na novela é o coronel Ramiro Bastos.

2 Criada por José Alvarenga Jr., Fernando Bonassi e Marçal Aquino.

3 Texto de Bruno Barbosa e Edmara Barbosa, com direção de Luiz Fernando Carvalho.

Capítulo 5

O primeiro prêmio como diretor



A aposentadoria compulsória não afasta Harildo da Escola de Teatro. Ele preserva os laços artísticos e afetivos com a instituição, tanto que é novamente convocado para um novo trabalho na Companhia de Teatro da UFBA. O convite reafirma sua importância na universidade, mantendo-o presente como figura ativa nos processos criativos da casa onde constrói um percurso sólido, longo e marcante na memória do teatro na Bahia e da qual nunca quis se afastar. À frente da companhia, Déda dirige *Longa jornada noite adentro*, do americano Eugene O'Neill. Estreia a peça em 2013, com a dedicação e o rigor habituais ao desvendamento de uma obra dramática. Exercita “o amor pela palavra no texto”, frase síntese do depoimento de Wanderley Meira, um dos atores do elenco:

Esse era nosso elo. Era ali que a gente se deliciava com as buscas e descobertas. Amava a maneira como Harildo nos guiava pelos labirintos dos textos. Fui seu assistente de direção em *Hamlet* e tive aulas todos os dias, vendo ele buscar estratégias diferentes para se comunicar com cada ator. Parecia segurar as mãos dos intérpretes e conduzi-los às sombras do texto como quem diz: ‘pode vir, é bonito e seguro, não tenha medo!’. Quando me chamou para *Longa jornada noite adentro*, aceitei de chofre e ele se assustou: “Tem certeza? Não tenho dinheiro pra pagar cachê, não. Vai ser muito trabalho!”. Eu respondi: ‘É pra ser dirigido por você? Até pago por isso’. Ele deu risada e disse o famoso ‘Valha-me, Cristo!’.

Ambientado num único dia, o enredo de *Longa jornada noite adentro* parece durar uma vida. Emoções e desajustes de quatro membros da família Tyrone pautam o contexto da trama autobiográfica de Eugene O'Neill. A partir dos conflitos das personagens, o autor

reflete sobre dramas reais de seus familiares. A peça é um suporte confessional de alguém asfixiado pelo convívio íntimo com pessoas esfaceladas. O alter ego de O'Neill é Edmund (Vinícius Martins), o filho de James (Antonio Fábio) e Mary Tyrone (Joana Schnitman), irmão de Jamie (Wanderley Meira), o primogênito. São vozes que se acusam mutuamente, expondo fracassos, punições, ciúmes, fraquezas, dores e culpas, num acerto de contas que atravessa o entardecer e se estende pela madrugada.

Bem ao estilo Harildo Déda, a fase preparatória do espetáculo dedica três meses à leitura de mesa. Um período extenso, voltado para esse momento importante em que todo o elenco estuda e compreende melhor seus respectivos papéis, antes de começar a levantar as cenas nos ensaios. A longa jornada ao redor da mesa proporciona aos atores e atrizes um curso intensivo de interpretação, com tempo para encontrar as respirações e as pausas de cada personagem, em meio às turbulências da família Tyrone. Para Antonio Fábio, estar nessa equipe foi a melhor experiência relacional que ele teve, como ator, no convívio com elencos e diretores. O intérprete do patriarca James Tyrone chama Harildo pelo carinhoso apelido de Harry:

Em qualquer outro processo que eu tenha feito, nunca ensaiar foi tão amoroso. Me dei muito bem com a direção de Harildo, pois sou de escola técnica parecida. Meu primeiro professor de teatro na faculdade era stanislavskiano, da Escola de Chicago. Aprendi a interpretar com esse método de criação, fazendo personagens psicológicas. Os ensaios de *Longa jornada noite adentro* duravam horas ou minutos. Conversávamos, às vezes, sobre nossas vidas e nem pegávamos no texto (risos). Criamos aquela família de ficção, porque durante todo o processo fomos familiares uns aos outros. Isso é o feitiço de Harry!

O êxito da peça rende um feito inédito na carreira de Harildo Déda. Pela primeira vez, o artista recebe um prêmio na categoria direção (o Braskem de Teatro), que se junta aos seus troféus pelos êxitos como ator. Num depoimento para a repórter Eduarda Uzêda, do jornal *A Tarde*, o encenador afirma que montar esse texto era um desejo antigo e fala da sensação boa de não estar sozinho: “Agora, um bando de loucos realiza meu sonho”. Nesse bando

está Joana Schnitman, a postos para aderir à loucura dionisíaca do diretor no papel de Mary Tyrone, a mãe solitária, presa a um casamento deteriorado e dependente de morfina, um narcótico com alto poder analgésico.

"Agora, um bando de loucos realiza meu sonho."



Wanderley Meira (esq.), Joana Schnitman e Antonio Fábio em *Longa jornada noite adentro*. Dir. Harildo Déda, Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2013. Foto: Aristides Alves.

Pelo desempenho nesse trabalho, Joana ganha o Prêmio Braskem de melhor atriz. Ela já afirmou publicamente que aprendeu muito com outras pessoas, mas Harildo deu o substrato para a carreira da artista. Sua personagem esteve na pele de estrelas como a norte-americana Katharine Hepburn (no cinema) e as brasileiras Cacilda Becker, Nathalia Timberg e Cleyde Yáconis (no teatro). Um desafio e tanto. Para vencê-lo, ela se serviu da essência dos ensinamentos do seu diretor. A atriz descreve, objetivamente, tudo o que absorveu desse encontro cênico:

Harildo conduziu a direção da peça como um contador de histórias. Sempre fez isso. Falou das coisas que conheceu, que leu... Falava muito! E eu apliquei o que aprendi com ele: expandir a presença cênica; encontrar verbos de ação para alcançar o objetivo da personagem; ler o texto muitas e muitas vezes; imprimir ritmo nas falas; trabalhar o subtexto, o monólogo interior, a construção física de Mary Tyrone; entrar em cena com a personagem totalmente instalada... Se fosse detalhar tudo que Harildo me ensinou, eu ficaria horas falando nisso.

Aprendizados que encantam outros artistas do elenco. Para compor o primogênito Jamie, o filho alcoólatra, mulherengo e perdulário, que sente inveja do irmão, Wanderley Meira ouviu do diretor, logo no começo das leituras de mesa, que o caminho para encontrar a amargura da sua personagem estava na voz. A recomendação leva Meira a perseguir o tom grave, decisivo na composição do homem bêbado irrecuperável e inconsequente. Até encontrá-lo na medida satisfatória, o intérprete lê todo o texto de outra maneira: “Harildo me dizia que eu sabia desrespeitar a pontuação na tradução do texto escrito para o falado. Isso me enchia de orgulho”.

Outro momento revelador dos bastidores: Antonio Fábio interpreta James, o patriarca dos Tyrone, homem idoso que desiste de ser um grande ator e precisa lidar com a esposa viciada, o filho mais velho fracassado e o caçula que sofre de tuberculose. Uma das cenas impactantes da personagem acontece quando a peça se encaminha para o final. Naturalmente, a emoção do artista não é igual em todas as apresentações. Ele busca fazer a sequência com a mesma intensidade, mas há dias em que se emociona mais, outros menos. O diretor sabe disso. Está assistindo escondido ou, muitas vezes, apenas ouvindo. E chama Fábio para conversar:

Ele me disse: ‘Meu filho, não precisa se preocupar em chorar todas as vezes. Cada dia é um dia. A cena vai lhe dizer como a emoção vai chegar. Não se esforce para sentir o que você não está sentindo. Entre com verdade e deixe acontecer’. Essa fala dele saiu da cena e entrou na minha vida.

“Cada dia é um dia. A cena vai lhe dizer como a emoção vai chegar.”

Longa jornada noite adentro se afina com a predileção de Déda por grandes textos para teatro. Aguça o seu prazer de desvendar dramaturgias, de imaginar os atores e atrizes mais adequados para um elenco e de reuni-los numa leitura de mesa. Ele sabe que teatro demanda tempo de elaboração, pedaço por pedaço, fio por fio. É essa paciência que faz o todo funcionar na imaginação do público. O experiente diretor repassa sua convicção de que teatro significa estudo. Necessita de muitas e muitas horas de leituras para que atores e atrizes não se percam pelo caminho. No próximo tópico, essa busca vai ao encontro de uma maratona de novos trabalhos.

Capítulo 6

O artista incansável



Harildo Déda encena um espetáculo atrás do outro, aventurando-se em projetos constantes, mesmo que precise virar as madrugadas entregue ao trabalho. Em 2014, com quase 75 anos, consegue a proeza de dirigir duas montagens: *A gaivota* (junho) e *Volta ao lar* (novembro), no curto intervalo de cinco meses entre iniciar a temporada da primeira e colocar a segunda no palco. Três meses depois, em 2015, recomeça a maratona. Dirige e atua em *Nossa cidade* e, na sequência, entra no elenco de *Escavadores*. No Teatro Martim Gonçalves, devora os quatro trabalhos com apetite de leão.¹

Em *A gaivota*, do dramaturgo russo Anton Tchekhov, Déda divide a direção com Marcelo Flores e participa da encenação como ator. Está com saudade do palco, mas quer uma personagem discreta, de poucas falas, no espetáculo realizado pela Cia. de Teatro Os Argonautas. Antes, faz um pedido inesperado: seu nome deve constar na ficha técnica e no material de divulgação apenas na função de diretor. A ideia é que sua aparição na peça surpreenda o público. Idealizadora do projeto e um dos nomes do elenco, Alethea Novaes ressalta a vontade do Mestre de se divertir na pele de um trabalhador, o criado Iákov: “Ele dizia pra gente que ia assumir esse papel por puro prazer”.

Iákov anda pelo palco sem camisa, de chapéu e com uma toalha no pescoço. Essa composição tem sentido simbólico. O ritual de Déda nas salas de ensaio já era conhecido. Se começa a dirigir e gosta do resultado, tira a camisa para comunicar empolgação. Se não faz isso, o processo criativo não está rendendo à altura de suas exigências. Repetir o gesto em *A gaivota* cruza personagem com encenador, num signo do seu entusiasmo de atuar,

¹ E mais: a gravação da voz do ator é ouvida em cenas da montagem *Área comum ou Os cães farejam o medo*, com texto e direção de Hayaldo Copque, apresentada em 2015, no Espaço Cultural da Barroquinha.

como recorda num vídeo gravado para o acervo dos Argonautas, em 2020. À vontade, ele assume o alívio de não ter se deparado com um conteúdo farto para memorizar:

Fazia um papel pequeno, mas que eu adorava fazer. Primeiro, porque não tinha que decorar texto (risos). Era uma coisa muito pouca. E depois porque eu me deixava solto. Isso, pra mim, foi uma experiência muito grande.

Carismático, Déda extrai humor da obra encenada tantas vezes como drama, mas escrita para ser uma comédia em quatro atos. No papel de Kostia, patrão de Iákov, Jarbas Oliver diz que o público gargalhava com o texto de Tchekhov, empolgado com a química entre os dois atores, que estendiam a atuação para além da visão da plateia. Enquanto uma sequência acontecia no proscênio, eles tinham uma tarefa cênica atrás das cortinas. Jarbas nos conta essa história saborosa:

Nossa função era cantar uma música para que o som de nossas vozes chegasse até o palco, onde a cena se desenrolava. A cortina permanecia fechada. Na hora certa, nós entrávamos no escuro, bem devagarzinho, pra não ranger as tábuas do Teatro Martim Gonçalves, e sentávamos num banco onde cantávamos ‘Recuerdos de Ipacarai’, canção de Javier Solís que Marcelo Flores colocou na trilha da peça, imortalizando esse momento em minha memória. Uma cena de teatro feita por mim e por Harildo que ninguém assistiu, mas que existiu na escuridão daquele palco, por trás daquelas cortinas vermelhas.

"Déda extrai humor da obra encenada tantas vezes como drama, mas escrita para ser uma comédia em quatro atos."

Na trama, o próprio teatro é motivo de embate entre Konstantin Trepliov ou Kostia (Jarbas Oliver), jovem aspirante a dramaturgo em busca de rupturas, e sua sarcástica mãe, a atriz Arkádina (Márcia Andrade), estrela de clássicos realistas. A relação se agrava após Kostia exhibir uma peça experimental no círculo social materno, ouvindo críticas severas. Para piorar a convivência, sua namorada Nina (Alethea Novaes) se apaixona por Trigorin (Lucci Ferreira/Osvaldo Barauna Neto), namorado de Arkádina. Em meio aos conflitos, Harildo articula mais uma ação fora do campo de visão da plateia, inspirando-se na obra do próprio Tchekhov. No último ato, enquanto uma cena acontece no palco, vozes, risadas e ruídos no manuseio de talheres movimentam um jantar servido na coxia.



Em *A gaivota*, o Mestre se diverte no papel do criado Iákov.
Dir. Harildo Déda e Marcelo Flores, Teatro Martim Gonçalves,
Salvador, 2014. Foto: Adeloyá OjúBará.

Cinco meses após a estreia de *A gaivota*, entra em cartaz *Volta ao lar*, novo contato do Mestre com a Companhia de Teatro da UFBA. Apreciador das entrelinhas, do absurdo e das palavras cortantes, o autor inglês Harold Pinter desenvolve, nessa peça imprevisível, uma dramaturgia voltada para um jogo de domínio e submissão. Escalado para interpretar a personagem Sam, Antonio Fábio sublinha “o amor ao texto escrito e a transposição para a boca do intérprete, onde vira palavra cheia de sentido” como o traço principal da direção de Harildo. O ator, que aponta *Volta ao lar* como mais uma de suas recordações afetuosas de Harry (apelido de Déda nos bastidores), fala do convívio e do ritual do diretor de sempre tirar a camisa nos ensaios quando tudo estava dando certo:

Ele dissecava o texto em mínimas partes e também no sentido inverso: amava os silêncios. Fazia o desenho das cenas seguindo o texto, suas intenções e a palavra falada. A princípio, eu achei careta, mas o resultado sempre favorecia a leitura do espectador. Harry adorava partilhar seus conhecimentos e sabia dosar isso pra cada atriz e ator com quem trabalhava. Ele tinha um humor ácido, era rápido, irônico, afetuosos no seu jeito. Nos ensaios, fingia uma brutalidade, um mau humor típico que brilhava. Lembro dele tirando a camisa enquanto ensaiava. Quando isso acontecia, nós sabíamos que nossa nau tinha capitão.

"A busca pela verdade na interpretação sempre foi a característica que mais me chamou a atenção na direção minuciosa de Harildo."

As tensões sexuais se exacerbam na peça. O professor de filosofia Teddy (Osvaldo Barauna Neto) deixa os Estados Unidos e volta à casa onde cresceu, no norte de Londres, a fim de apresentar aos parentes sua esposa Ruth (Patrícia Oliveira). A chegada do casal desperta no patriarca da família e nos dois irmãos de Teddy o desejo pela nora e cunhada, cobiçada como objeto dentro de um ambiente machista onde também está o tio Sam, cujo comportamento se apoia no patético.

Mas ela toma as rédeas da situação. Decide ficar ao lado dos homens que a querem no papel de prostituta e amante, enquanto o marido volta sozinho para os Estados Unidos. Permanece na casa e inverte o jogo. No começo do espetáculo, o patriarca Max (Fernando Neves) senta-se numa poltrona, no centro do cenário. O móvel parece um trono, indicador de poder. No final, quem está na mesma poltrona é Ruth, posicionada por Déda com porte de rainha. O ator Osvaldo Barauna Neto dá mais dados sobre a condução do diretor:

A busca pela verdade na interpretação sempre foi a característica que mais me chamou a atenção na direção minuciosa de Harildo. Não havia fórmula exata ou receita pronta pra cada cena. Ele queria a verdade. Nos ajudava a enxergar tudo que era gordura na interpretação e nos conduzia na busca do necessário. Nem mais, nem menos. Apenas o necessário para que a verdade estivesse ali, viva, em cada palavra e em cada gesto.

O drama em três atos *Nossa cidade*, do norte-americano Thornton Wilder, é mais um trabalho articulado por Déda, diretor e um dos atores da montagem, lançada em 2015. O texto passeia entre os planos fictício e o real, o terreno e o espiritual, narrado em tempos distintos com rupturas que remetem ao passado e ao futuro, numa abordagem sobre vida e morte. Retrata a rotina dos moradores de uma pequena cidade dos Estados Unidos, para evidenciar que não há nada de estranho ou fora do comum em viver.



Malou Araújo (esq.), Márcia Andrade, Thais Laila e Igor Epifânio dividem a cena com o Mestre em *Nossa cidade*. Dir. Harildo Déda, Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2015. Foto: Adeloyá OjúBará.

Osvaldo Barauna Neto (esq.), Fernando Neves, Patrícia Oliveira e João Saraiva em *Volta ao lar*. Dir. Harildo Déda, Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2014. Foto: Marta Torres.



Ambientado no começo do século XX, o enredo se baseia no cotidiano dos Gibbs e dos Webb, as respectivas famílias do casal George (Igor Epifânio) e Emily (Thais Laila), personagens centrais. A construção não é linear. Apresenta quebras na temporalidade das ações. O primeiro ato traz a rotina dos dois núcleos e, depois, o público assiste a cada fase do casal: a infância, o casamento e a morte de Emily. Idealizadora do projeto, produtora e atriz da peça, Thais Laila volta a destacar o apego ao detalhe como marca indelével de Déda (traço que havia percebido em *La ronde*). Ótimo para a atriz. Já a produtora, objetiva e ansiosa com a estreia, precisou ter muita paciência nos ensaios:

Passava um mês e ele não saía da primeira cena. Eu ficava louca. Como vamos conseguir estreiar daqui a vinte, quinze dias? Ele falava: 'Se a gente começar bem a peça, tudo se desenrola naturalmente e acaba bem'. Teve uma vez que um dos atores, que fazia uma ponta sem falas e só entrava em cena duas vezes, ficou preso no ônibus numa noite em que chovia muito em Salvador. Teatro cheio. As pessoas saíram de casa debaixo de um dilúvio. O menino estava do outro lado da cidade, mas Harildo bateu pé firme: 'Sem ele, não tem peça. Nenhum ator aqui é menos importante'. Eu fiquei desesperada. Ele me enlouquecia, mas sempre era muito rico ver o processo acontecer.

Em *Nossa cidade*, cabe a Déda, como ator, o papel do diretor de cena, que também narra fatos e passagens de tempo. Assume-se, logo no início, que o intérprete irá ler suas falas. Trata-se de um narrador, então é natural o texto ser levado para o palco. Decorar ou não, deixa de ser um dilema. Pelo desempenho como Julia Gibbs, mãe de George, Márcia Andrade recebe o Prêmio Braskem de melhor atriz de 2015. A artista agradece a Harildo pela vitória e manifesta um posicionamento contundente quando o assunto é a persistência do Mestre em não sucumbir às falhas da memória:

As críticas que ele sofreu dizem muito dessa sociedade que não sabe lidar com a velhice, com a passagem do tempo. No teatro contemporâneo, cabe ler, sim. Por que justificar que está lendo? Por que não fazer uma leitura dramática? Nada poderia impedir um artista da grandeza de Harildo de estar em cena, a não ser que ele não quisesse. O ator incrível, o grande diretor, o professor extraordinário de interpretação não se apagam. E o teatro não é só a palavra. E o silêncio dele? E os olhares? E as pausas? E a inteireza, a integridade, a força dele? A gente ia perder tudo isso por causa de um texto não decorado? Nunca!

Embora tenha atuado em *A gaivota* e *Nossa cidade*, há cinco anos Déda não vivia a sensação de protagonizar um espetáculo. Volta a essa linha de frente em *Escavadores* (2015), com texto de André Luís Silva, que também está em cena na peça curta para dois atores, dirigida por João Saraiva. Dois jovens da geração dos “filhos de Harry”, reverência que gostam de fazer a Harildo. O entusiasmo do veterano ao aderir ao projeto transparece no vídeo gravado para a divulgação: “Não fui chamado, eu me chamei. Disse, olha, estou na fila pra fazer esse papel”.

Primeiro texto para teatro de André Luís Silva, *Escavadores* leva o autor a vencer o III Concurso Nacional Jovens Dramaturgos, do Projeto Escola SESC do Rio de Janeiro. A obra é focada no drama de dois homens que lutam para resgatar uma criança soterrada em meio a escombros e lixo. O escavador mais jovem aposta no sucesso da operação. O mais velho tem a experiência, mas não a mesma esperança do colega.

André se emociona ao recordar os bastidores desse trabalho. Ri, lembrando da implicância de Harildo com o figurino de sua personagem (macacão e capacete), resistindo a entrar em cena “fantasiado de Playmobil”; cita o presente que os dois “filhos de Harry” deram ao ator (os DVDs da série americana *Smash*), por ele ter topado participar do projeto sem cobrar cachê. E elege a sua lembrança mais bonita:

**“Não fui chamado,
eu me chamei.
Disse, olha, estou
na fila pra fazer
esse papel.”**

A melhor de todas é de quando, ao final do espetáculo, ele vinha emocionado tentar me salvar do buraco e, com a criança no colo, me oferecia a mão. Era uma marca que sempre me fazia chorar. Havia o calor do desfecho, o drama e somado a isso, a certeza de que era ele, sabe? Dentro do buraco, sempre que dava, olhava para fora, o via e me dizia ‘é Harildo Déda!’. Era como se eu tivesse ganhado um prêmio.

Sim, o ator volta à batalha para tentar fixar na mente a parte que lhe cabe na peça. As poucas páginas o ajudam. A presença cúmplice do próprio dramaturgo na cena o deixa mais confortável. Ainda assim, Déda sofre nos ensaios, após as vivências recentes em que atua com o mínimo de falas ou lendo literalmente o que deveria ser dito pela personagem. Em *Escavadores*, a folha de papel fica nas suas mãos até o dia do ensaio geral. Na estreia, vencendo a insegurança, o ator veterano vai para o palco com o que conseguiu decorar. Seu companheiro de elenco conta que, naquela noite, talvez Harildo tenha esquecido algumas poucas linhas. E completa: “Mas ele deu um show!”. Final da temporada, continuação da maratona. No próximo tópico, um novo espetáculo entra em cartaz.



Um dos protagonistas de *Escavadores*. Dir. João Saraiva, Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2015. Foto: Leonardo Pastor.

Capítulo 7

Romeu e Julieta: um amor baiano



Festa na universidade. Em 2016, Harildo dirige *Romeu e Julieta*, o espetáculo que coroa os 35 anos de fundação da Companhia de Teatro da UFBA e se junta às celebrações pelas seis décadas de existência da Escola de Teatro. Antes, abre as comemorações desses 60 anos, inaugurando a edição festiva do Ciclo de Leituras Dramáticas da instituição com o clássico *Um bonde chamado desejo*, do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams, lido pelos convidados Vladimir Brichta, Marcelo Flores, Alethea Novaes, Analu Tavares e por estudantes da Escola, sob a direção de Déda, a figura emblemática e memorável da história da casa, que naturalmente teria lugar de destaque nesse aniversário.

Lá estava o senhor aposentado, trilhando caminhos que sempre o levavam de volta “ao Solar do Canela, ao banco do jardim, à secretaria, até pisar no querido palco do Santo Antônio Martim Gonçalves”, descrição poética que ele faz durante a nossa conversa na mesma casa universitária, em 2022. Três meses após a leitura dramática, *Romeu e Julieta* estreia no tablado do Martim, aderindo também à programação de outros aniversários: além de celebrar os 70 anos da UFBA, agrega-se às homenagens da cena teatral brasileira aos 400 anos da morte de William Shakespeare (1564-1616).

No espetáculo baiano, a ambiência da trama original shakespeariana é transposta de Verona, na Itália, para o cenário urbano de Salvador com características de metrópole, onde um jovem

"Lá estava o
senhor aposentado,
trilhando caminhos
que sempre
o levavam de volta
'ao Solar do Canela'"

casal inter-racial vive um romance conturbado e inviável. Não apenas por serem membros de famílias inimigas, rivalidade também estampada em signos estéticos, a exemplo dos figurinos com detalhes alusivos aos times do Bahia e do Vitória. Para além da intolerância nos confrontos familiares, o trágico desfecho dos dois adolescentes expõe sequelas, contradições e opressões de uma cidade.

Um dado bonito da montagem criada por Déda, o mais shakespeariano dos artistas da Bahia, é seu reencontro com Fernando Santana, o Romeu negro da adaptação baiana, que vive um romance proibido com uma Julieta branca (Valéria Fonseca). Representantes de gerações distintas, diretor e ator estão juntos novamente, sete anos após contracenarem na peça *A última sessão de teatro* (2009), de Luiz Marfuz, nos papéis do Mestre veterano e do jovem ator aprendiz.

Em *Romeu e Julieta*, Fernando ganha um protagonismo desafiador. Encabeça um elenco de trinta artistas, incluindo nomes bem experientes nos palcos baianos, como Joana Schnitman, Sonia Rangel, Bira Freitas e Inaldo Santana. O encenador oferece o mesmo desafio da linha de frente para a atriz Valéria Fonseca. A intérprete de Julieta revela que passava horas na janela do seu apartamento, falando para um poste, a fim de treinar o texto. Quem transitava pela rua não deve ter entendido nada. Valéria faz uma síntese do rigor do Mestre:

Harildo foi muito exigente. Diversas vezes ele me parava, ainda na leitura de mesa, pra dizer: 'Mentira!'. Era uma orientação pra que eu sentisse com verdade o que interpretava. Ele não queria uma Julieta revolucionária, mas sim um 'feijão com arroz' com excelência, sem firulas. Queria que eu me despisse das máscaras e me defrontasse comigo: 'O que você quer?', perguntava. Se não deixasse isso nítido, se minha frase núcleo não estivesse impregnada no hálito em cada ação que eu interpretasse, era tudo mentira. Quando Fernando e eu estávamos em cena e o Mestre, em seu silêncio afirmativo, apenas desabotoava a camisa e nos olhava com entusiasmo, isso compensava todo nosso esforço.

Num depoimento para a repórter Eduarda Uzêda, publicado em *A Tarde*, Harildo situa o racismo e o embate entre a região central e núcleos periféricos de Salvador como elementos de tensão do espetáculo: "É uma peça que fala muito do momento político que estamos vivendo, marcado por polarização, intolerância, brigas por opiniões divergentes e rivalidades". Fernando Santana destaca a atenção especial dada pelo diretor à construção



Valéria Fonseca e Fernando Santana em *Romeu e Julieta*. Dir. Harildo Déda, Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2016. Foto: Diney Araujo.

psicológica das personagens, alinhando palavra e intenções da fala, gesto e pensamento, em busca da valorização das imagens cênicas. Déda gostava de repetir que palavras sem imagens são palavras vazias.

Com a opção de preservar na íntegra a obra imortal de Shakespeare, entra em ação a conduta firme do encenador para lapidar as interpretações. Sobretudo dos protagonistas, sem ter intimidade para lidar com um texto secular rico em rimas. Na fase preparatória, Fernando Santana está próximo de completar 15 anos de carreira. Já Valéria Fonseca traz o frescor da juventude, até então, com pouca vivência nos palcos. O caminho encontrado pelos dois é o da colaboração mútua. Organizam-se com encontros para além dos horários de ensaio e vão se ajudando na assimilação do texto sem cortes, num espetáculo com mais de duas horas e meia de duração.

O nível de exigência de Déda faz o ator ter a dimensão da responsabilidade desse protagonismo e se assustar com o tamanho da expectativa depositada nele.

"Déda gostava de repetir que palavras sem imagens são palavras vazias."

"Esse espetáculo foi um bonito cometa que passou na minha vida com muito brilho."

Fernando sofre com a autocobrança, agravada pelas ausências temporárias do diretor nos ensaios por problemas de saúde. Quatro assistentes de direção são acionados para levar o projeto adiante. Entre tensões no levantamento das cenas, o intérprete aposta na intuição para dar vida a um Romeu preto, baiano, periférico, cheio de garra, que gosta de dançar funk. Seu perfil se contrapõe ao núcleo burguês da família de Julieta, representativo das elites brancas soteropolitanas. Harildo aplaude o resultado, mas até conseguir alcançá-lo, o protagonista sente a insegurança gritar dentro dele. Isso acaba respingando na relação com o encenador:

Eu dei o melhor que pude. Senti que ele estava exigindo muito de mim, como era natural, mas a forma como falava começou a me constranger. Fui ficando meio travado, preocupado. Até que chamei num canto pra conversar. Disse que estava incomodado, envergonhado por não conseguir oferecer o meu melhor pra aquele trabalho. E ele me falou com lágrimas nos olhos: 'Desculpa, meu filho. Já está virando bullying, né?' Eu respondi: 'Tá sim, tá quase virando bullying'. Aí ele pegou no meu ombro e me disse: 'Fica tranquilo, eu vou melhorar'. E melhorou. E foi ótimo. Fizemos um alinhamento que perdurou até o fim da temporada.

Valéria Fonseca revela que o diretor não costumava assistir às apresentações da peça. Preferia circular pelos camarins do Teatro Martim Gonçalves. No caminho, gostava de encontrar pregos perdidos no chão. Sinal de sorte. Lembranças como essa são motivos de saudade para Fernando Santana. O protagonista conta que ainda se emociona, sempre que acessa as páginas do texto shakespeariano guardado em seu escritório. De vez em quando, costuma folheá-las para lembrar a experiência e sentir o cheiro da sala de ensaios: "Esse espetáculo foi um bonito cometa que passou na minha vida com muito brilho. Para além das histórias das personagens, o que eu vivi foi uma linda história de amor que me trouxe muito aprendizado".

Uma curiosidade: no mesmo ano de 2016, o diretor Márcio Meirelles estreia sua versão de forte conotação política para *Romeu e Julieta*, encenada pelos atores e atrizes da universidade LIVRE do teatro vila velha (o grupo adota essa grafia) com narrativa que transita entre o poético e o político-econômico, o erótico e o simbólico. Assim como na montagem de Déda, a peça de Meirelles apresenta uma cidade dividida. As duas trilhas sonoras se nutrem dos ritmos negros, sobressaindo-se o funk no espetáculo da Companhia de Teatro da UFBA e o rock e hip-hop na abordagem da universidade LIVRE (embalada pelos acordes de uma banda ao vivo). Aos dois diretores, interessa questionar o que a dramaturgia de Shakespeare tem a nos dizer sobre a realidade dos dias atuais.

"As duas
trilhas sonoras
se nutrem dos
ritmos negros."

Diálogo com a juventude na encenação do clássico shakespeariano.
Dir. Harildo Déda, Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2016. Foto: Diney Araujo.



Capítulo 8

Tempo de homens partidos



Dramaturgias de alta qualidade seduzem Harildo Déda, defensor da relevância do texto na criação do espetáculo. Culto, ele busca a renovação constante do hábito da leitura. Gosta de ler poemas e peças teatrais. Admira Shakespeare, Bergman, Stanislavski, Wilde, Mann, Sartre, Dostoiévski, a poesia de João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade, a obra literária de Graciliano Ramos... E adora ver filmes. Com tanto manancial e o fôlego para trabalhar sempre ativado, o artista avança até 2017, ano em que monta *As pequenas raposas*, da norte-americana Lillian Hellman. É o último espetáculo que Déda dirige no Teatro Martim Gonçalves.

Lançada no fim dos anos 1930, mas muito atual ao abordar temas como corrupção e ganância, a peça critica a sociedade estadunidense do início do século XX. A avidez de famílias sedentas de prestígio social e poder financeiro está refletida na obra dramaturgica de uma autora atenta às distorções do capitalismo. Esse é o retrato dos Hubbard, o núcleo da parentela de figuras inescrupulosas que residem numa pequena cidade do Alabama, ao sudeste dos Estados Unidos. A partir de uma série de negociatas, integrantes dessa família articulam estratégias de ascensão econômica. Aplicam golpes e exploram pessoas negras, após o decreto do fim da escravidão e da guerra civil no país.

O conflito se desenvolve com a chegada do Sr. William Marshall (Daniel Becker) à casa de Regina Hubbard Giddens (Marta Torres). Dois irmãos da anfitriã estão a postos para ajudá-la a fazer as honras para

"Dramaturgias de alta qualidade seduzem Harildo Déda."

o visitante, um investidor experiente. Durante o jantar, Marshall propõe aos Hubbard financiar uma fábrica de algodão com lucro milionário para os envolvidos no empreendimento. Mas há uma contrapartida acompanhando a proposta. Enquanto bebe a sua taça de vinho, o investidor exige que a terça parte do valor do capital seja bancada por Horácio Giddens (Gésner Braga), marido de Regina, que está internado numa clínica na cidade de Baltimore.

A esposa forja situações para tê-lo de volta. No retorno, Horácio se decepciona: a insistência de Regina visava apenas ganhar seu aval no negócio altamente lucrativo. Irritado, ele nega a proposta, levando a Sra. Giddens e seus irmãos a liderar uma série de armações envolvendo roubalheira, traição, vingança, chantagem e morte. A obra de Hellman estreia no cinema, em 1941, com a estrela hollywoodiana Bette Davis no papel principal. Mas o que desperta mesmo a atenção de Harildo é a atualidade da trama ambientada em 1900. No vídeo de divulgação do espetáculo, o encenador enfatiza: "Este é um tempo de homens partidos. Essa peça é para hoje".



O Mestre no centro com o elenco de *As pequenas raposas*. Dir. Harildo Déda, Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2017. Foto: Edson Carvalho.

"Nem decorar os textos eu mais consigo.
Dá branco. Mas o que me salva são
as palavras que nele se revelam."

Na segunda temporada da montagem, Déda substitui o ator Daniel Becker na pele do empresário americano William Marshall, papel de destaque na primeira fase da trama. Há, portanto, um texto relativamente farto para ser decorado, embora a personagem fique em evidência somente nesse momento, o que equivale a cerca de um terço da encenação. Escalado para o elenco, Bira Freitas afirma que o ator/diretor resolve bem a substituição, sem problemas relativos à memorização das falas. Bira conta como foi enriquecedor ver o Mestre se autodirigir:

Ele entrou em cena com o texto memorizado. Já tinha vivido todo o processo da primeira temporada, então foi muito tranquilo. Fazia as marcas da cena dizendo o texto com as intenções que havia proposto antes, como diretor, ou que havia concordado. Era uma aula. Foi um presente pro elenco viver a experiência de ver Harildo executando as propostas que fez nos ensaios.

É surpreendente como o artista, ao invés de se amargurar, decide assumir e brincar publicamente com a dificuldade de decorar peças. Faz isso na festa dos 25 anos do Prêmio Braskem de Teatro, em 2018. Responsável pela concepção, direção e roteiro desse jubileu de prata, Luiz Marfuz convida Harildo para ser um dos mestres de cerimônia e representar um papel inspirado em Próspero, da obra shakespeariana *A tempestade*. Ele vive um sábio que guarda consigo o livro da memória.

Estratégico, Marfuz põe o roteiro com as falas do ator dentro de uma moldura em formato de livro, para que o texto seja lido a cada pronunciamento do velho guardião. Uma das falas é uma brincadeira autorreferente que poderia deixá-lo desconfortável. Mas Déda compra a ideia:

Seja bem-vinda minha rainha. Sua memória e beleza vão ajudar esse pobre velho a cumprir sua missão. Já estou muito gasto pra carregar este livro. Nem decorar os textos eu mais consigo. Dá branco. Mas o que me salva são as palavras que nele se revelam.

Ao decidir ser um mestre que não faz cerimônia e aceita ironizar a si mesmo, sem constrangimento de se expor para os próprios colegas da classe teatral sentados na plateia, Harildo opta pela transparência. Brinca, aposta na leveza, mas não camufla uma realidade. O público aplaude o despudor. Parece querer ser cúmplice, reafirmar o respeito. Mas isso não significa que está tudo bem. Há situações em que esse obstáculo com o texto angustia o artista. É o que os bastidores nos revelam no próximo tópico.

Com Leandro Villa na cerimônia do Prêmio Braskem de Teatro. Dir. Luiz Marfuz, Teatro Castro Alves, Salvador, 2018. Foto: Agência Bapress.



Capítulo 9

Cortinas abertas para Sousa



Harildo segue trabalhando. Antecipando a celebração de seus 80 anos, protagoniza um dos espetáculos mais exitosos de Salvador na temporada de 2018: *Em família*, dirigido por Marcelo Flores e realizado pela Cia. de Teatro Os Argonautas. Por onde passa, a peça recebe público em número expressivo, no último trabalho presencial de Déda como ator. Dois anos depois, a pandemia de covid-19 o tira de cena, afastando-o dos tabladados, coxias e camarins. Vitoriosa na qualidade artística e sucesso de bilheteria, a montagem inaugura um novo capítulo de afeto e consagração na carreira do artista.

Um de seus maiores estímulos é inserir no repertório de sua carreira um texto completo de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha, autor admirado por Déda desde a juventude. Em *A última sessão de teatro* (2009), ele chega a encenar trechos de *Rasga coração*, do mesmo dramaturgo, vivendo o ex-ativista político Manguari Pistolão em cenas metateatrais da peça de Luiz Marfuz. Quase dez anos depois, acontece a estreia de *Em família*, projeto idealizado pelo próprio ator, que vai para o palco dramatizar a vida difícil do aposentado Sousa, às voltas com um sério problema de moradia na velhice.

"A montagem inaugura um novo capítulo de afeto e consagração na carreira do artista."

Ao lado da companheira Lu (Neyde Moura), a personagem forma um fictício casal representativo da realidade excludente dos idosos na engrenagem capitalista da ditadura no Brasil. Nos anos 1970, os recursos desses dois brasileiros são corroídos pela inflação. Sem condições de suprir o aumento abusivo do aluguel, Sousa e Lu não têm para onde ir. São inquilinos de uma casa em Miguel Pereira, Rio de Janeiro, onde residem há tempos, mas o dono morre e os herdeiros sobem exponencialmente o preço da mensalidade.

O casal passa a depender da boa vontade dos filhos, que já não são mais os mesmos da infância feliz na cidade interiorana. A ternura das relações do passado familiar se diluiu nas agruras da rotina de demandas materiais. Eles tentam escapar da responsabilidade de encontrar uma solução decente para o problema dos pais, agora tratados como um estorvo. No Brasil pós-golpe militar de 1964, Sousa e Lu refletem uma classe média empobrecida, sem direitos sociais básicos, como o da moradia digna.

Há outros motivos para o protagonista da peça se sentir feliz com o novo trabalho: ser dirigido pelo amigo Marcelo Flores e estar novamente ao lado de Neyde Moura, única atriz octogenária a permanecer atuante no teatro baiano e uma das colegas mais queridas por Harildo. O clima, portanto, tinha tudo para ser festivo, desde a fase embrionária do projeto. Mas o período preparatório é complicado para o ator, que volta a ser o centro das atenções do público.

Passam-se sete anos da temporada estressante de Déda em *Fim de partida*, na qual teve que ler suas falas na cena. Depois da experiência conflituosa, nenhuma personagem lhe exige tanto esforço de memorização quanto Sousa. A responsabilidade na condução desse protagonismo reacende inseguranças no veterano, temeroso das expectativas da classe artística, da imprensa e do público de vê-lo exposto na linha de frente do espetáculo. Com medo de decepcionar, ele se retrai e se angustia. O encenador Marcelo Flores relembra as tensões dessa preparação para a estreia:

Tinha uma sombra no processo dele que precisava ser retirada. Mas eu decidi que seria como Harildo quisesse. Àquela altura da vida, teria que ser do jeito que ele se sentisse melhor. Me coloquei à disposição, mas nunca cobre. Foi marcado um horário à parte com o assistente de direção pra ele estudar, bater o texto, mas preferi não acompanhar, não quis ficar fiscalizando. Deixei na mão dele escolher a maneira mais confortável de estar em cena.

Sem disfarçar as emoções, Déda se aborrece. Recusa-se a bater o texto, fase do ensaio no qual o artista repete diversas vezes determinados trechos da peça até sentir que internalizou o conteúdo. Justamente ele, que atravessa décadas de carreira se concentrando à exaustão nos fragmentos de uma obra para torná-los orgânicos. Constrói toda a sua história assim, desde os anos 1960. Mas se trava e perde a paciência nos primeiros momentos do processo criativo de *Em família*, deixando a atriz Neyde Moura aflita:

O começo foi muito difícil. Ficava preocupadíssima. Estava contracenando com um irmão, por quem eu tinha um amor enorme. Já havíamos feito outros trabalhos juntos, e não era assim. Nessa peça, quando falava 'bater o texto', Harildo batia as folhas do texto dele em cima de qualquer lugar. Começamos a leitura em minha casa, nós dois. Mas ele resolveu mesmo que não ia memorizar suas falas.

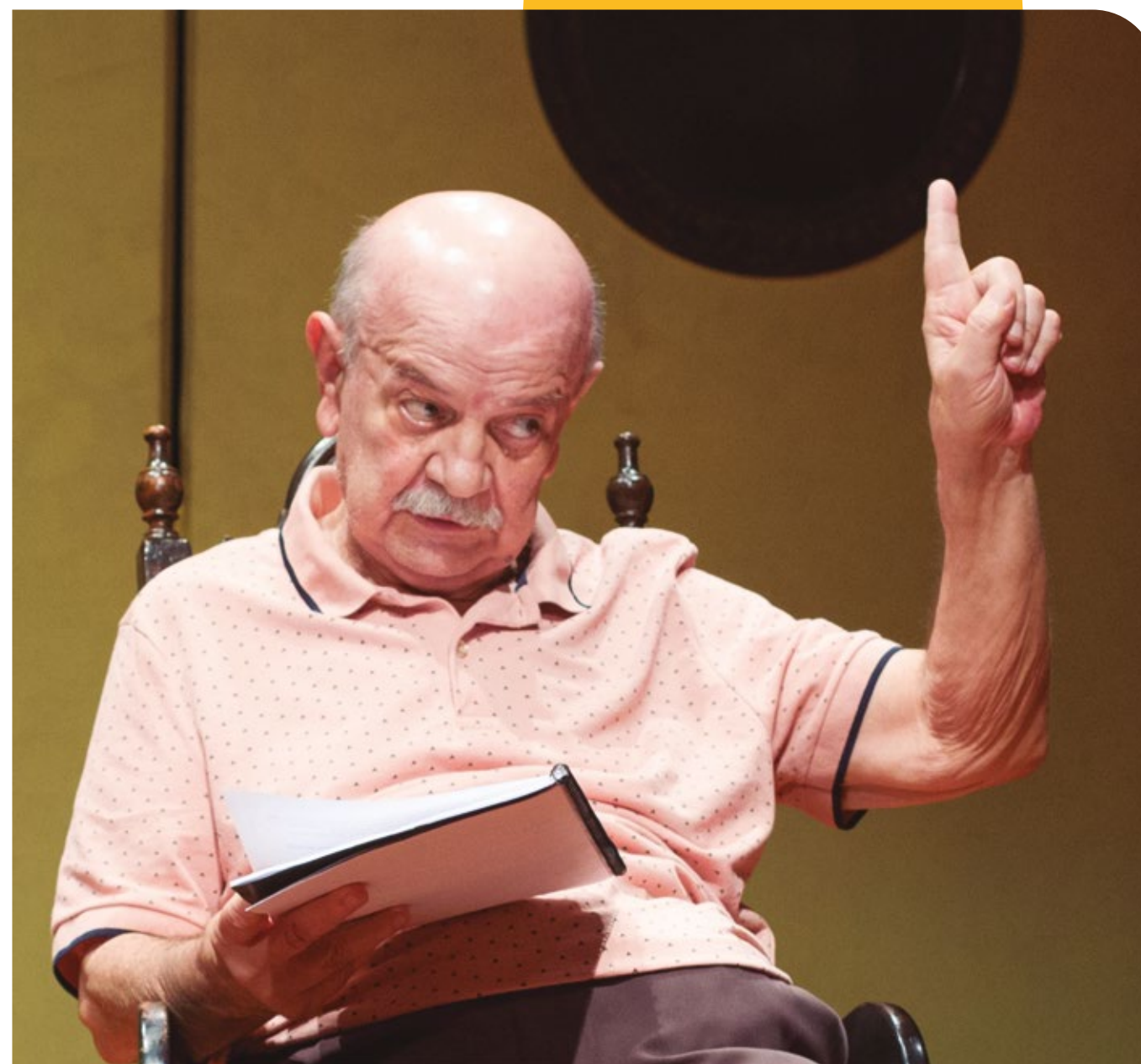
Conhecedor do domínio técnico e do carisma de Harildo, o diretor Marcelo Flores sabe que o intérprete de Sousa pode compor muito bem a personagem. Mas o ator precisa superar as tensões e também se convencer disso. Eis que surge uma aliada. Estudiosa da obra de Vianninha, a historiadora Amanda Steinbach passa a dar consultoria à equipe como dramaturgista. É alguém que representa o olhar externo, distanciado, uma voz da plateia. Ela assiste a um ensaio geral e dá um feedback para Marcelo, sublinhando que via beleza e coragem na imagem de Harildo em cena lendo o texto. O diretor, então, pede que a historiadora compartilhe as impressões com todo o elenco. Esse retorno é decisivo para destravar o protagonista e libertá-lo de uma angústia. Amanda relembra:

Eles fizeram o ensaio geral sem parar em momento algum, como se fosse a pré-estreia. No final, chamei o professor Harildo, com muito receio por se tratar de um grande ator, e falei: Marcelo me contou que o senhor está com dificuldade de decorar o texto. E ele: 'Não quero nem estrear desse jeito'. Eu disse simplesmente a verdade do que tinha visto: ao envelhecer sem conseguir mais memorizar um texto extenso como esse, o senhor leva à cena o seu problema como homem idoso pra narrar a história de outro idoso prestes a se separar da companheira de vida por questões da materialidade do capitalismo. Isso cria uma fronteira entre a ficção e a realidade que não estava prevista no texto original de Vianninha. É algo muito emocionante de se assistir.

Essa percepção fortalece Harildo. Mas falta o aval definitivo: ouvir o barulho dos aplausos na noite de estreia. E o som chega vibrante para acalmar o coração do ator. Agora sim, o Mestre destrava e se sente feliz. Num minidocumentário sobre a peça, dirigido por

"Há muito tempo que não
tenho a felicidade de fazer uma
coisa tão plena pra mim"

Aplaudido em cena aberta
no espetáculo *Em família*.
Dir. Marcelo Flores,
Teatro Martim Gonçalves,
Salvador, 2018.
Foto: Marta Torres.



Luciano Carcará, ele derrama sua alegria: “Há muito tempo que não tenho a felicidade de fazer uma coisa tão plena pra mim”, afirma, empolgado. Impõe-se diante do público, com o texto na mão. Se desistisse, estaria se aposentando pela segunda vez, como o obrigaram aos 70 anos. Essa tomada de posição emociona Marcelo Flores:

A impressão que eu tenho é de que ele se preparou a vida inteira pra ser Sousa. É o pai dos artistas baianos, de imenso prestígio, uma honra gigantesca, mas envelheceu sem dinheiro. Imantou-se com essa figura da peça. E todo mundo unânime em elogiar o trabalho. Quando eu via da coxia, achava um assombro. Meu Deus do céu, um domínio! As pessoas se apaixonaram por ele e por Neyde Moura. Após a estreia, ficou tudo bem. Quando a gente virou essa chave, aí foi só prazer, só alegria. Uma experiência maravilhosa.

Harildo brilha na pele de Sousa. Em pouco tempo, as folhas de papel que traz nas mãos se harmonizam com a ambiência cênica. Deixam de ser um elemento estranho. Essa é a sensação que tenho, quando vejo a peça em noite de casa cheia no Teatro Isba. O texto impresso vai se adaptando ao contexto. Naturaliza-se como se fosse adereço, extensão do figurino, objeto qualquer que Sousa segura para interagir com as personagens. Uma delas é Cora, a filha que o recebe na nova moradia do aposentado em São Paulo, papel da atriz Alethea Novaes, que tem cenas conflituosas e intensas com o protagonista. Fora do palco, ela revela como o desafio da superação está presente nos bastidores do espetáculo:

A gente não teve patrocínio nenhum, apoio nenhum, nada. Quando eu consegui duas semanas no Martim Gonçalves, o elenco levou os móveis de casa pra compor o cenário. Peguei roupas do acervo dos Argonautas. Neyde levou o guarda-roupa dela todo. Estreamos desse jeito, porque era importante pra Harildo e o resultado estava ficando bem bonito. As primeiras apresentações foram tão comoventes que recebemos um convite pra fazer uma temporada de dois meses na Sala do Coro do TCA. E seguimos. Mas foi uma batalha.

Num dos momentos mais bonitos da peça, o público reage com aplausos em cena aberta. A interferência espontânea se dá na sequência em que o casal de idosos fala ao telefone, após a separação involuntária. Sem dinheiro para pagar o aluguel da casa onde moravam,

"A impressão que eu tenho é de que ele se preparou a vida inteira pra ser Sousa."

marido e esposa passam a viver em cidades distintas, cada um na residência de um filho e com o coração apertado pela saudade. A cena funde leveza e emoção, conforme descreve a atriz Vivianne Laert, que faz o papel de Neli, outra filha do casal:

Lu e Sousa só podem se falar uma vez por semana, num domingo à noite. Ele até liga de dia, porque sente saudades e quer conversar com ela, mas Lu tem toda a praticidade de pedir que Sousa só ligue no dia combinado porque é mais barato. Tem o afeto, a necessidade de estar junto, o cuidado dela de pedir pra ele usar o cachecol, de abotoar o último botão da camisa até a gola e aí ele fala que pinica... É uma cena linda! Pra gente, nas coxias, era sempre um momento de emoção.

A resposta mais contagiante do público acontece no final de maio de 2019, na sala principal do Teatro Castro Alves, completamente lotada. *Em família* chega ao palco mais imponente de Salvador fazendo parte da programação do projeto Domingo no TCA, com ingressos custando R\$ 1 (inteira). Déda está radiante. Sabe que pode colocar a plateia na palma da mão. E coloca. Para Marcelo Flores, foi um dos espetáculos mais quentes que ele vivenciou: “As reações do público eram muito vibrantes, sonoras, parecia uma partida de futebol”. Nesse domingão de festa, a temperatura dos aplausos já começa a aquecer a celebração que está por vir. Cenas das próximas páginas.



Com Neyde Moura, realizando o sonho de atuar no clássico de Vianninha. Dir. Marcelo Flores, Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2018. Foto: Marta Torres.

Capítulo 10

80 anos: Harildo é o teatro!



A alegria de sair de casa para vestir o figurino da personagem Sousa no camarim, atravessar a coxia e entrar em cena nas noites de sucesso do espetáculo *Em família* aquece os meses de Harildo Déda em 2019. Ano emblemático, em que ele completa oito décadas de vida. Do universo, recebe um presente de aniversário: a disposição para o trabalho. E como demonstra fôlego nessa temporada! Os tabladros são muitos: palco principal e Sala do Coro do TCA, Teatro Martim Gonçalves, Teatro ISBA, Hotel Deville Prime, Teatro Gregório de Mattos, Teatro Módulo... Agenda lotada na companhia de pessoas queridas, para contar uma história que emociona o público e receber aplausos calorosos de plateias cheias. Melhor festa, o aniversariante não poderia ter.

Já dizia esse senhor octogenário: depois do Carnaval, ainda tem a micareta. E veio outra folia. Um mês após completar 80 anos, o artista nascido em 3 de novembro de 1939 ganha uma reverência pública muito merecida. No casarão-sede da Fundação Gregório de Mattos, no Centro Histórico de Salvador, é inaugurada a Sala Harildo Déda, iniciativa do presidente da casa, o diretor teatral Fernando Guerreiro. Em duas placas instaladas no espaço, Paulo Henrique Alcântara, dramaturgo e professor da Escola de Teatro da UFBA, grafa o belo texto em que define o homenageado como “um ato de coragem, uma teimosia necessária”. Segue outro trecho:

Harildo é mais do que um homem de teatro. Harildo é o próprio teatro. Harildo está no princípio do teatro. É Téspis. Harildo é o verbo encarnado, o vinho de Dionísio. É a trama do cordel, o soneto de Shakespeare, a flor de obsessão rodrigueana. Harildo é o refletor que nunca apaga. É o lápis que contorna os olhos

no camarim. É a cortina que abre o primeiro ato. Harildo é o guardião da casa de Eros. É ele quem detém as chaves que abrem os quartos, salas, sótãos e porões da memória do casarão fundado por Martim. Harildo é a deixa certa, o tempo da comédia, o riso frouxo e a lágrima amarga. Harildo é uma peça!

"Harildo é mais do que um homem de teatro. Harildo é o próprio teatro."

A relevância dos 80 anos da figura icônica, farol para tantos atores e atrizes, ganha espaço na imprensa baiana. Em novembro de 2019, no portal do jornal *A Tarde*, o repórter Marcos Dias expõe as reflexões serenas do artista idoso. Bem-humorado, Déda conta que a velhice lhe trouxe uma visão irônica do mundo. Parou de fumar há 30 anos, mas não se livra do costume de só vestir camisas com bolso, onde guarda os cigarros, e a boca ainda saliva por um deles. Certamente, um Marlboro vermelho. Quando a pergunta acena para os sonhos, a resposta tem a convicção de seguir dando manutenção a uma meta inabalável:

É sempre fazer e não deixar isso virar pesadelo de dizer: não posso mais fazer. João Augusto [1928-1979]¹ me dizia uma coisa: você vai amar o teatro quando você disser: não quero mais fazer teatro. Até hoje ainda não consegui fazer isso. Mas o sonho é fazer sempre e poder fazer.

O corpo octogenário de Déda representa uma geração de artistas. É o testemunho do poder e do valor do tempo. Traz consigo a riqueza e a beleza de coisas que não foram vistas nem vividas por quem chegou depois. Reflete a cultura de uma cidade, embora ele tenha nascido em outra. Guardo na memória um flagrante do silêncio de Harildo por alguns segundos e seu respirar fundo, antes de expor para mim uma convicção sobre o avançar ininterrupto dos dias: “Sim. Ali adiante sempre tem uma possibilidade de ir em frente”.

É preciso falar dos seus aprendizados. Conciliar arte e empatia, por exemplo. Com o dramaturgo alemão Bertolt Brecht, Déda aprende a valorizar cada vez mais o lugar do outro na cena, assimilação que vai lapidando na maturidade, convicto de que fazer teatro também significa atentar para a arte do outro. “Não sou mais eu no palco me mostrando. Tem isso,

¹ Diretor teatral, professor e um dos fundadores da Sociedade Teatro dos Novos, responsável pela criação do Teatro Vila Velha, em 1964.

sim, mas é preciso olhar na cara de quem contracena comigo e enxergar o que essa pessoa está me dando. Não Narciso olhando a própria imagem no lago, mas o que o outro te dá pra você transformar e transformar-se”.

Harildo está com 80 anos, quando vive a fatídica realidade imposta ao mundo por um vírus e seus estragos letais. É o mesmo período em que a afiliada baiana da TVE lança a série *Bahia de Fé* (2020), dirigida por Jorge Felippi, com episódios sobre religiosidade e fases da vida. Ele aparece na edição que trata da velhice. Como homem de fé que sempre foi, passa os meses

"Mas é preciso olhar na cara de quem contracena comigo e enxergar o que essa pessoa está me dando."

de horror alimentando um antigo sonho guardado na gaveta: remontar sua peça de formatura na Escola de Teatro, há exatos 50 anos. Confinado em casa, tenta encontrar alguma maneira de abrir a gaveta, apegado à ideia de viabilizar esse desejo. Segue acreditando que “ali adiante sempre tem uma possibilidade de ir em frente”. E vai.

Capítulo 11

Do palco para as mídias digitais



Em meio às perplexidades do terrível ano de 2020, a reinvenção da prática cênica urge como um ato de sobrevivência para os artistas de teatro, longe dos palcos, do público e isolados no distanciamento social imposto pela pandemia de covid-19. A saída é entrar na casa das pessoas pelas telas do computador e do celular. A tecnologia exige adaptação às ferramentas do audiovisual. Cresce a demanda do palco remoto com outra configuração estética, emocional e poética. A mobilização corajosa atrai plateias virtuais, numa adesão para que o teatro escape do limbo. Nessa nova realidade, cada estreia torna-se um grito de resistência de artistas confinados. Um deles é Harildo Déda.

Em sua residência, ele volta a pensar na possibilidade de reencenar o monólogo *A última gravação de Krapp*, de Beckett, a peça de formatura do artista na Escola de Teatro da UFBA, em 1970. E faz o convite a Marcelo Flores, na sequência da parceria recente com o diretor no espetáculo *Em família*. Desse novo encontro nasce *Dédalus – A última gravação*, definido como um teatro-filme lançado em 2021. Não é a reprodução fidedigna da obra original de Beckett. Marcelo propõe outra personagem, alter ego de Harildo, com a intenção de homenageá-lo. O intérprete gosta da ideia, sugere outras e assina a coautoria do roteiro criado pelo diretor e transposto para o contexto audiovisual.

O Krapp da peça irlandesa vira Dédalus na montagem baiana, nome de conotação autobiográfica e alusão metafórica à figura de Dédalo, o sonhador da mitologia grega que fixa cera em penas de aves para criar asas e voar com o filho Ícaro. O mito grego também recebe a missão de construir um labirinto na Ilha de Creta, emaranhado de caminhos onde quem entra não consegue sair. Lá deve ser aprisionado o temido Minotauro, criatura com corpo

de homem e cabeça de touro que se alimenta de carne humana. O labirinto e as asas podem ser associados à clausura do confinamento na pandemia e à nossa avidez de voar livremente sem a ameaça aterrorizante de um vírus.

O título da peça-filme interpretada por Harildo ainda faz referência à personagem Stephen Dedalus, alter ego literário do autor irlandês James Joyce nos romances *Retrato do artista quando jovem* e *Ulisses*. Tal qual o mito grego, o Dedalus joyciano se arrisca a voar porque sonha com uma arte livre. E assim temos o amálgama da figura interpretada por Harildo. Ele representa o velho ator que, às vésperas de mais um aniversário, encontra num antigo gravador o registro de lembranças da sua existência. O solo híbrido mistura o texto realista com a linguagem metateatral. As recordações do artista idoso são vivências do próprio protagonista, cuja imagem e história compõem o universo criativo deflagrador dessa teatralidade cinematográfica.



Experiência virtual no teatro-filme *Dédalus – A última gravação*.
Dir. Marcelo Flores, Sala do Coro do Teatro Castro Alves, Salvador, 2021.
Foto: Luciano Carcará.

Pode-se dizer que *Dédalus – A última gravação* é um grito de resistência ao caos da pandemia. Ao seu modo, Harildo confecciona suas asas, deixa o labirinto e volta ao teatro. Um pouco resabiado, é verdade, por não dominar o formato audiovisual. Após tanto tempo recluso, comove-se ao atravessar o foyer e pisar no palco da Sala do Coro do Teatro Castro Alves, onde grava o monólogo. A emoção do ator é flagrada por Marcelo Flores:

Fizemos no teatro como se o público estivesse presente. A ideia era falar da condição de Harildo no aqui e agora, um homem de 80 anos, artista de primeira grandeza, solitário em meio a uma pandemia e mergulhado em suas memórias. Te digo: quando ele entrou na Sala do Coro, poucas vezes o vi tão comovido, tão emocionado. Foi muito forte. Parecia estar voltando pra casa e reencontrando o grande amor da vida dele. E estava.

Déda se relaciona outras vezes com as mídias digitais. Participa do projeto virtual *Um remoto crepúsculo no futuro ou Miçangas cênicas de H(arildo) D(éda)*, idealizado em 2020 pelo diretor Lau Santos, e encena no YouTube, em 2022, a leitura dramática de *Casa de bonecas*, do norueguês Henrik Ibsen, protagonizada por Alice Gramacho e Ícaro Bittencourt. Conforme mostrado em *Dias felizes na novela das onze*, um dos tópicos desta segunda parte do livro, a série televisiva *Pequeno gigante*, com Déda no elenco, se projeta em várias plataformas de streaming, em 2024. No mesmo ano, Mestre Chun, personagem dublada por Harildo na série de animação *Pedro e a Pedra Secreta*, entra no catálogo da Amazon Prime Video, um streaming internacional. Um feito e tanto da produção infantojuvenil em 3D dirigida por Anderson Soares Caldas e Léo Silva.

Ainda na pandemia, uma ótima notícia. O vídeo *Naquela mesa* se consagra como melhor peça publicitária de 2021 (categoria Valor Social) no 43º Prêmio Profissionais do Ano, da Rede Globo. Harildo atua nessa campanha patrocinada pelo governo da Bahia, com direção de criação de Bruno Cartaxo. O vídeo institucional mostra personagens que perdem a alegria ao redor da mesa, diante da ausência dos parentes que não resistiram à covid-19. O ator comemora o prêmio, um dos mais relevantes da publicidade brasileira. Raro momento de festa, em dias de agonia.

Capítulo 12

O dom de espalhar os saberes



Harildo respira teatro. Por isso, é preciso que sua energia borbulhante para o ofício derame e se espalhe, assim que a aposentadoria compulsória bate na porta. O artista toma logo providências para não deixar de se nutrir da fonte que o mantém aceso na vida. Dois caminhos o ajudam a escapar da depressão. O primeiro é se jogar de corpo e alma na cena, intensamente. Fazer um espetáculo atrás do outro. No segundo, enfrenta o tédio por outro viés, o do ensino. Energizado, ele investe em formatos alternativos e amplia a frequência das aulas que já ministrava fora da universidade. Reúne gente atenta às suas teorizações, reflexões sobre a prática cênica, técnicas, leituras e influências, em cursos diversos que vão dos sonetos de Shakespeare ao método das ações físicas de Stanislavski.

Uma das vias de acesso a esse segundo caminho é o Clube da Cena. O Mestre está na base de formação do projeto, lançado em 2002, numa parceria artística e afetuosa com a Cia. de Teatro Os Argonautas, fundada por quatro profissionais que foram seus alunos na Escola de Teatro: Alethea Novaes, Arthur Brandão, George Vladimir e Marcelo Flores. Quando Harildo se aposenta, em 2009, a parceria já tem sete anos de estrada. Sua presença longa se prolonga por 21 anos, período em que montam, por esse projeto, os espetáculos *A gaivota* (2014), *Em família* (2018) e *A matéria dos sonhos* (2023).

O Clube da Cena investiga os clássicos da dramaturgia, abordando personagens e aprimorando interpretações de atores e atrizes, com a participação de artistas profissionais convidados e de inscitos que estão começando no ofício. Estrutura-se como um curso de estudos, formação e treinamento. É um laboratório de exercícios e de pesquisa teatral que aplica os métodos de Harildo Déda, fã dos Argonautas. Desde a estreia da companhia

na cena baiana, em 1999, o professor referência se deixa contagiar pela vitalidade dos jovens fundadores. Num vídeo gravado para o grupo, em 2020, o Mestre fala desse convívio:

Minha experiência com Os Argonautas não foi essa coisa pomposa de *acting coach*, nada disso. Eles me deram a oportunidade de trabalhar junto, como uma pessoa que lida com a interpretação. Foi uma reaprendizagem, um caminho de duas mãos. Aprendi com eles como ser professor e isso, pra mim, foi uma beleza.

A outra via é o conjunto de *masterclasses* que Harildo realiza no período de oito anos, entre 2015 e 2023. Essa denominação de origem inglesa refere-se ao modelo de aula ministrada por especialistas renomados, que estão no patamar da excelência. São pessoas de notório saber. A partir das obras de figuras exponenciais, como Shakespeare, Molière, Tchekhov, Tennessee Williams, Plínio Marcos e Nelson Rodrigues, Déda cria seu painel de temas.

Uma das primeiras aulas acontece em janeiro de 2015, no Festival de Teatro do Interior da Bahia (Polo Teatral), em Camaçari, voltada apenas para profissionais de artes cênicas com, no mínimo, três anos de experiência comprovada.

"O Clube da Cena investiga os clássicos da dramaturgia"

A princípio, as *masterclasses* de Harildo, com duração média de 30 horas, exigem esse pré-requisito, mas o condutor flexibiliza os perfis no decorrer das edições. Cineastas, psicólogos e poetas, entre outras categorias, têm sinal verde para ingressar, mas precisam ir além da condição de ouvintes. Devem se permitir interpretar os textos. Isso quer dizer que o Mestre quebra protocolos, dispensa a rigidez na reprodução de uma prática didática importada. Ao contrário, faz adaptações culturais, atento às características de cada pessoa inscrita. O ator e diretor Ícaro Bittencourt está presente em muitas aulas. Contabiliza mais de 300 horas de participação:

Tinha uma frase que Harildo sempre repetia: 'Se teatro não servir pra nada, serve para o autoconhecimento'. Ele tornava as coisas encantadoras e fáceis. Era uma enciclopédia que percorria muitas e diferentes prateleiras do teatro mundial e não tinha nenhum prazer em criar um estado de tensão nas turmas. Era tudo muito gostoso e confortável, uma estratégia inteligente.

Com a pandemia, torna-se inevitável a adaptação às videoconferências. O Mestre se frustra dentro de casa, no momento em que se sente totalmente aquecido para o trabalho olho no olho. Um grupo de alunos faz um intensivão para treiná-lo nas aulas virtuais. Não é fácil. O *delay* da plataforma atrapalha a explanação de alguns detalhes didáticos, como, por exemplo, a divisão e precisão métrica de versos shakespearianos. O professor se irrita. Por outro lado, a internet o aproxima de artistas do interior da Bahia. Felizmente, a chance de dilatar o alcance do seu projeto lhe dá uma injeção de ânimo.

A última *masterclass* de Harildo Déda é muito especial. Em 2023, aos 83 anos, o grande ator brasileiro, tão íntimo da obra de Shakespeare, decide se acarinhar. Num flash cênico, abraça a personagem shakespeariana que mais quis viver nos palcos. Diante da turma privilegiada, imbuído de dramaticidade, assume o protagonismo de uma leitura da tragédia *Rei Lear*.

"Harildo é Lear!
Para sempre, um rei."

Transforma-se no velho e atordoado soberano, que vai enlouquecendo após ser traído por duas de suas filhas, para quem entrega seu império. Harildo é Lear! Para sempre, um rei.

Capítulo 13

Um ator louco por cinema



O fascínio pelos filmes que assistia na infância, nas sessões do Cine Ypiranga, em Sergipe, é determinante para Déda decidir ser ator, tendo o teatro como a porta de entrada. Mesmo sem ter se projetado à altura do protagonismo que merecia no cinema brasileiro, ele conquista um espaço consistente nos sets. Entre 2011 e 2023, fase da linha do tempo do artista retratada nesta segunda parte do livro, doze produções audiovisuais são lançadas com sua presença no elenco, dez longas e dois curtas-metragens (*Gaivota ou o que fazer com os braços e Ode*). O conjunto concentra um dado admirável: a maioria desses filmes atesta a adesão de Harildo Déda ao cinema baiano.

Nesse período, ele faz rápidas participações em *O homem que não dormia* (2011), de Edgard Navarro; no drama biográfico *Antônio Conselheiro: o taumaturgo dos sertões* (2012), de José Walter Lima e Carlos Vasconcelos; e em outras duas cinebiografias: *Irmã Dulce* (2014), de Vicente Amorim, vivendo um médico; e *Marighella*, de Wagner Moura, como um professor conservador que insiste em chamar de "revolução" o golpe militar de 1964 no Brasil. O filme de Wagner é lançado, em 2019, no Festival de Berlim. Dois anos depois, estreia nos cinemas brasileiros. Em Recife, onde grava mais um trabalho, o diretor fala do seu reencontro com o Mestre nessa película de repercussão internacional:

Muito estranho estar na posição de dirigir Harildo Déda, imagine! Lembrei dele soprando na minha boca quando fizemos a peça *A casa de Eros*, em 1996. Mas não precisei dizer muito para ele, que se eterniza como mestre do teatro baiano,

mas foi um ator que fez muito cinema. Os personagens principais da cena eram ele e Francisco,¹ que faz Carlinhos, filho de Marighella. Quando Harildo começa a falar, a gente já acredita na cena. Foi bonito de ver.

Em *Jardim das folhas sagradas* (2011), de Pola Ribeiro, o ator é Martiniano, uma autoridade do candomblé que orienta Bonfim (o protagonista Antonio Godi) a comandar uma missão religiosa. Exercício respeitoso de Déda (homem de fé cristã com formação presbiteriana) às religiões de matrizes africanas. No filme de animação *Ritos de passagem* (2012), de Chico Liberato, seu vozeirão narra a saga do sertanejo Santo. Ele também é o narrador da obra performativa *Pinta* (2013), de Jorge Alencar, com referências da cultura LGBTQIAPN+, dos musicais cinematográficos e da pornochanchada brasileira.

1 O ator Francisco Bacelar.



Com Antonio Godi em *Jardim das folhas sagradas*. Dir. Pola Ribeiro, Salvador, 2011. Foto: Henrique Andrade.

Pinta aproxima Harildo dos artistas e produtores da Dimenti, ambiência de criação contemporânea no universo das artes e uma das realizadoras dessa obra audiovisual com situações, atmosferas e estéticas associadas aos movimentos de corpos livres, premiada no IX Panorama Internacional Coisa de Cinema (BA) e no Rio Festival Gay de Cinema 2014 (RJ). A película passa por diversas cidades brasileiras e atravessa continentes, sendo vista na Espanha, Alemanha, Portugal, Bolívia, Equador, Palestina e Sérvia, dentre outros contextos. Um acúmulo de êxitos com a participação do grande decano do teatro na Bahia. O diretor Jorge Alencar enaltece essa cumplicidade:

"um humor feérico
e uma densidade grave"

Harildo Déda é o narrador que conecta os retalhos dramatúrgicos dos quais o filme é feito. Ao longo da obra, a voz-corpo de Harildo imprime uma espécie de dança em sobrevoo ou uma dublagem precisa de uma Salvador ficcionalizada que se oferece tanto em esfera pública como privada, onde carnavalidade, chanchada e coreografia confluem para a criação de uma sensorialidade extemporânea. A presença desse grandioso artista cria um campo de complexidade entre um humor feérico e uma densidade grave que nos toca e expande.



A voz-corpo de Harildo na narração de *Pinta*. Dir. Jorge Alencar, Salvador, 2013. Foto: Leonardo França.

Na sequência, Déda assume o papel de si mesmo em *Gaivotas ou o que fazer com os braços* (2015), de Ramon Coutinho. Ele é a imagem do diretor teatral entregue a uma cena de *A gaivota*, de Tchekhov, ensaiando o ator Bruno Guimarães e a atriz Thais Laila, cheios de dilemas e motivações. Diz para a dupla o que o palco já havia lhe revelado: “A angústia de toda atriz, de todo ator, é não saber o que fazer com os braços”. Um ano depois, estreia a comédia *A finada mãe da Madame* (2016), dirigida pelo francês Bernard Attal, com Déda narrando a fase jovem de Lúcio (Rafael Medrado), farrista recém-casado que vive uma série de perrengues ao saber do falecimento da sogra. Quem faz a personagem na velhice é o próprio narrador.

Nos 80 anos do Mestre, um presente: a estreia de *Miúda e o guarda-chuva* (2019), filme de animação dirigido por Amadeu Alban, Paula Lice e Victor Cayres. Harildo é um dos dubladores dessa experiência estética e poética para crianças, representando a Planta Carnívora falante que se alimenta de formigas frescas e sobrevive graças aos cuidados de Miúda (Luana Carrera), a garotinha de quase sete anos que nutre um amor incondicional pelo seu vegetal de estimação. A diretora Paula Lice agradece a adesão do ator:

Ele deu voz, que era corpo inteiro da Planta Carnívora. Timbre marcante, atuação mais ainda. Sempre vou lembrar, com carinho, da generosidade dele ao ser dirigido por mim, Amadeu e Victor, de quem foi professor na Escola de Teatro. Ao contarmos como imaginamos a última cena da Planta, ele pediu um tempo para repetir algumas vezes, já valendo. Um rio profundo atravessou o estúdio. Quando acabou, o silêncio reinava. E as lágrimas também.

No ano anterior ao da sua partida, Harildo aparece no telão refletindo sobre a vida e a morte. Em *Oceano* (2022), de Bruno Masi, ele representa um mentor espiritual que acolhe e guia

“A angústia de toda atriz, de todo ator, é não saber o que fazer com os braços.”

Emily (Thais Laila), uma atriz, após a personagem morrer em um acidente de carro, perto de estreiar um espetáculo. Antes, Déda dirige Thais na peça *Nossa cidade* (2015), que inspira *Oceano*. É mais um encontro produtivo entre o Mestre e a discípula. Levado pela colega de cena para ver a estreia do filme, o ator se emociona.

“Quando algo lhe fugia da cabeça, ele ficava bravo porque queria lembrar de tudo.”



Com Thais Laila em *Oceano*, refletindo sobre vida e morte.
Dir. Bruno Masi, Salvador, 2022. Foto: Divulgação.

E chegamos a *Ode*, último set vivenciado pelo artista cinéfilo. A gravação do áudio, no qual ele diz sim ao convite de Diego Lisboa, diretor do curta-metragem lançado em 2023, atesta que a saúde frágil não lhe tira a vontade de continuar se dedicando ao cinema baiano. Pede somente para gravar durante o dia, porque dá aulas de teatro à noite, e informações sobre “o que é, como é e pra quando é” o projeto, pois quer se preparar a contento. Generosidade que deixa Lisboa comovido:

Conseguimos organizar uma baita equipe pra um dia bem longo de filmagens, com a grana que tínhamos, sem recursos públicos. Harildo enfrentou essa diária com maestria. Um texto difícil, muitas vezes extenso. Quando algo lhe fugia da cabeça, ele ficava bravo porque queria lembrar de tudo. No próprio filme, uso um momento em que Harildo esquece uma parte do texto e fala: ‘Eu não consigo’. É um momento muito particular e com verdade profunda, da sua preocupação em não atrapalhar a cena. A gente tentou fazer um processo muito leve pra ele, que cumpriu todo o dia de filmagens tranquilo, feliz.



No curta-metragem *Ode*, último trabalho de Harildo no cinema.
Dir. Diego Lisboa, Salvador, 2023. Foto: divulgação.

Exibido em países como Estados Unidos, Índia, Sérvia, Israel e Austrália, *Ode* é um conto sobre ausência, culpa e amor. Ancelmo (Déda) e Célia (Rita Assemany) perdem o filho duas vezes: o pai homofóbico o expulsa de casa; mais adiante, a morte o leva para sempre. Resta um sopro dele, guardado dentro do balão que Carlos (Ricardo Castro), seu companheiro, entrega ao casal na véspera de um Natal vazio. Na ceia, os pais revivem a presença perdida do filho através desse sopro, numa cena emocionante, que conta com a luz de um ator louco por cinema, encerrando um longo e apaixonado percurso pelos sets. Nas próximas páginas, ele fecha as cortinas do teatro. E se despede da vida.

Capítulo 14

Vivendo e achando bom



Julho de 2023. Após mais um período de internação, Harildo recebe alta. Hora de voltar para casa, descansar o corpo frágil de 83 anos. Mas ele não quer saber de nada disso. Deixa o hospital e muda a rota para não perder o ensaio. Chega ao teatro brincando, feliz por estar de volta ao posto de comando. “Pensaram que eu não vinha?”, pergunta à equipe, espantada com a aparição surpreendente. Ninguém imaginava que um senhor com a saúde debilitada retornaria tão disposto, na véspera de estrear. Pois Harildo está a postos. Sente-se em casa, na boa companhia de seus alunos e alunas, de pessoas amigas, de Shakespeare. É a última estreia em 61 anos de carreira.

Entra em cartaz *A matéria dos sonhos*, mais um resultado do trabalho do Mestre com Os Argonautas no Clube da Cena, desta vez, tendo a parceria da Fundação Gregório de Mattos. Na fase preparatória, os encontros acontecem dentro da Sala Harildo Déda. O homenageado sente tanto orgulho dessa reverência que pouco se importa de fazer esforço para encarar uma escada com degraus estreitos. Outro espaço é disponibilizado no térreo, mas Déda faz questão absoluta de ficar no ambiente inaugurado com seu nome. Por cerca de três meses, pausa seus passos a cada degrau, indo à luta para fazer o que mais ama. Essa energia impressiona a atriz Alethea Novaes:

Todo mundo ficou surpreso, porque ele voltou do hospital com muita vitalidade, trabalhando intensamente, rindo, se emocionando. Estava bem-humorado e cheio de disposição, querendo ver espetáculos, ir aos eventos, fazer todas as coisas. Nós já tínhamos conseguido

“Todo mundo ficou surpreso, porque ele voltou do hospital com muita vitalidade”

pauta para voltar a cartaz com o espetáculo *Em família*. Era uma vontade grande dele e de Neyde Moura. Durante a pandemia, pediram isso o tempo todo. Iríamos retornar em setembro, no Teatro Casa do Comércio. Tudo que Harildo queria era voltar pro palco, porque já sabia o que a gente ainda não sabia: o quadro de saúde dele era muito grave.

Nas aulas, Déda vai aprofundando os monólogos curtos do roteiro de *A matéria dos sonhos*. Cada integrante do elenco recebe o texto solo de uma personagem de Shakespeare. Marcelo Flores se desdobra nas funções de diretor, dramaturgo, sonoplasta e na criação da ambiência cênica, rompendo o limite espacial que demarca a divisão entre palco e plateia. O espaço vira uma arena aberta. Nos 50 minutos da montagem, definida como um recital de atuação, o elenco permanece todo o tempo

"Mas o esteio que sustenta *A matéria dos sonhos* é a interpretação das 23 vozes em cena."

em cena (opção que remete aos trabalhos do diretor João Augusto, presença influente na carreira de Harildo). Entra e sai das personagens na frente do público, como se estivesse na sala de ensaios.

A concepção estética elaborada por Marcelo é inspirada no desenho arquitetônico do Globe Theatre, projetado na era elisabetana pelo carpinteiro Peter Street, na Inglaterra de 1599, sob a supervisão do sócio William Shakespeare. Sua estrutura secular dispõe de palco em formato de arena, com espectadores por todos os lados. Essa referência contribui para a atmosfera da encenação baiana. É no Globe Theatre que clássicos como *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e *Rei Lear* são montados pela primeira vez na história. Outra inspiração de Marcelo é a ideia do espaço vazio na poética do britânico Peter Brook, célebre diretor e produtor de espetáculos shakespeareanos, um dos motivos para sua consagração como um ícone cultural do século XX.

Mas o esteio que sustenta *A matéria dos sonhos* é a interpretação das 23 vozes em cena. Artistas desafiados a representar Otelo, Desdêmona, Ricardo II, Julieta, Mercúcio, Romeu, Macbeth e Lady Macbeth, entre outros papéis universais. Um numeroso grupo de veteranos e emergentes sob os cuidados do preparador de elenco Harildo Déda, pronto para aprofundar o estudo dos textos e extrair material dramático a partir da personalidade de cada participante. O caráter formativo é o foco principal do projeto, conforme assinala Marcelo Flores: "Mais do que o espetáculo em si, sua grande força está na formação, nas técnicas

de interpretação aplicadas por esse Mestre". Um dos nomes mais experientes do grupo é Jarbas Oliver (Mercúcio), um velho conhecido do professor:

Como se fosse mágica (mas não era), Harildo conseguia tirar 'leite de pedra' de qualquer ator ou atriz que cruzasse seu caminho no tempo de uma aula, mesmo a pessoa tendo pouco ou quase nenhum entendimento da personagem e de como interpretá-la. Trabalhei com ele durante muitos anos. Por tanto me conhecer, seu retorno para minhas performances de estudo de personagem na sala de aula era de poucas palavras. Ele me dirigia pelo olhar. Eu compreendia as indicações pelo seu sorriso. Era como uma comunicação telepática que o teatro, com seus signos, práticas e treinamentos, nos deu ao longo de 28 anos de amizade.

A estreia de *A matéria dos sonhos* é um acontecimento cultural em Salvador. Atrai e mobiliza o público, repercute nas redes sociais e reúne parte expressiva da classe teatral baiana. Muita gente chega perto para aplaudir a ideia e abraçar Harildo, fazer um carinho, reafirmar o respeito e a admiração. Depois de ter saído do hospital para o ensaio no Teatro Gregório de Mattos, palco das exhibições do espetáculo, ele está na plateia, no dia seguinte, para assistir à estreia. Frágil e abatido, mas leve e de alma lavada, por ter dado tudo certo. Chamado ao palco no final da apresentação, levanta-se da cadeira ovacionado. E responde aos aplausos, sorrindo para a vida: "Viva eu! Viva tu! Viva o rabo do tatu!".



Com a equipe do espetáculo *A matéria dos sonhos*. Dir. Marcelo Flores, Teatro Gregório de Mattos, Salvador, 2023. Foto: Bruno Concha.

Setembro de 2023. Dois meses se passam. Uma nova internação leva o Mestre ao leito de uma UTI. As notícias sobre seu estado de saúde vão sendo atualizadas num grupo de WhatsApp, em que as pessoas combinam o revezamento para acompanhá-lo no Hospital Português. O ator e diretor Ícaro Bittencourt faz parte da turma mobilizada. Sua amizade por Harildo se intensifica pela generosidade mútua. Na época em que cursa interpretação teatral no Solar do Canela, Ícaro acorda às cinco horas, faz diariamente a travessia da Ilha de Itaparica até Salvador, passa a noite ensaiando e, muitas vezes, volta para casa no último ferry-boat. O empenho do jovem aluno sensibiliza o velho professor.

Harildo o convida para morar em sua residência no bairro do Campo Grande, perto da universidade, com o privilégio de ter acesso livre ao acervo de sua biblioteca e aos DVDs do anfitrião cinéfilo. Mesmo quando o hóspede se muda, prefere morar num bairro onde possa continuar bem próximo do amigo e cuidar dele. Ícaro é um filho que Harildo ganhou do teatro. Está sempre pronto para acompanhá-lo nas constantes internações e nos ambientes que o fazem sentir prazer de viver. Juntos, os dois se divertem com Harrison Ford em *Indiana Jones e a relíquia do destino*, o último filme que Déda vê no cinema. E aplaudem a atriz Marcia Limma em *Medeia negra*, na noite em que o Mestre assiste, pela última vez, a um espetáculo de teatro. Dois parceiros de vida. Dédalo e Ícaro, como na mitologia grega. Um ajudando o outro a sonhar:

A gente trocava confidências, falava bobagens e passava madrugadas batendo papo. Isso mantinha um frescor nas nossas partilhas. Ele desempenhou a função de pai, de forma consciente. Nos falávamos todos os dias e sempre estávamos nos encontrando, pelo menos duas, três vezes por semana. Era comum estarmos numa livraria, na cafeteria, no cinema, e alguém perguntar se éramos avô e neto ou pai e filho. Nós nos olhávamos e dizíamos juntos: somos, sim, do coração.

"Era comum estarmos numa livraria, na cafeteria, no cinema, e alguém perguntar se éramos avô e neto ou pai e filho. Nós nos olhávamos e dizíamos juntos: somos, sim, do coração."

Outro filho do coração, há anos com residência fixa no Rio de Janeiro, desembarca no aeroporto de Salvador para reencontrar o velho amigo. Vladimir Brichta entra no avião consciente de que Harildo está partindo. A memória afetiva traz lembranças de uma fase de ouro da cena baiana, a década de 1990, época em que os dois contracenam em peças como *Equus* e *A casa de Eros*. Na chegada ao hospital, o ator fraqueja. Vai rever o antigo

"Ele disse: 'vivendo e achando bom'. Foi seu último ensinamento"

confidente, o primeiro a saber, há mais de 25 anos, que ele ia ser pai de uma menina; que o ensina a estar sempre atento ao novo; não banalizar o ofício nem ritualizá-lo de maneira equivocada; encontrar o amor e o humor em cada personagem. Brichta se emociona: "Eu nunca me esqueci". E completa:

No hospital, nós choramos em silêncio e passamos a rememorar acontecimentos risíveis. Depois de dois encontros, iniciados com o nó na garganta ao pé da porta de entrada, fui embora de Salvador com a certeza de que não o veria mais. E também com a certeza de que tudo o que aprendi e dividi com ele, eu levaria comigo, pra apaziguar a saudade e manter aceso o 'ânimo, âni-ma' que Harildo me soprava no rosto na cena final de *A casa de Eros*. Ainda no hospital, eu lhe perguntei: como você está? Ele disse: 'vivendo e achando bom'. Foi seu último ensinamento, pra que eu fizesse disso um mantra e nunca mais esquecesse.

Nas internações a que se submete, em 2023, Harildo tenta encontrar formas de se sentir produtivo durante o tempo de repouso no leito. Até a penúltima vez, enquanto ainda tem alguma força física, dedica boa parte das horas no quarto a assuntos de teatro. Traduz duas peças em inglês para Ícaro Bittencourt (*Bull*, de Mike Bartlett, e *Ma Rainey's black bottom*, de August Wilson); planeja com Marcelo Flores a reestrea de *Em família*; e se agarra ao firme propósito de protagonizar *Rei Lear*. Convida Marcelo para dirigi-lo, pensa nos colegas de elenco, sugere ideias, enfim, imagina o futuro levando-o de volta ao palco. Permanece fiel ao lema de seguir "vivendo e achando bom".

Mas o presente expõe a realidade. A saúde se agrava, devido à evolução do quadro de cirrose medicamentosa, doença que compromete o funcionamento do fígado. Antes, o diagnóstico de um câncer no intestino, no final da década de 2000, o leva ao procedimento cirúrgico para a colocação de uma bolsa de colostomia, com a qual o artista convive por

mais de uma década. Em 2023, seu fígado para de funcionar, a degeneração atinge os rins e ele vai a óbito por falência múltipla dos órgãos. Até as últimas 48 horas, Harildo alterna momentos de inconsciência e de lucidez. Repousa em um quarto individual de UTI, com acompanhante em tempo integral e visitas de gente amiga, como a atriz Márcia Andrade, presença diária em meio a uma rede de afetos:

Na sua última internação, fui ao hospital todos os dias. Conversei muito com ele e silencieei, para deixá-lo absolutamente confortável. Harildo esteve lúcido até um dia antes de partir. Tive um encontro lindo com a família biológica dele e senti o amor e a generosidade que emanavam das pessoas que o visitavam. Ele lembrava textos de Shakespeare, sabe? Falava sobre as possibilidades de personagens que a gente podia fazer. Teve muita poesia naquele hospital.

Há outros relatos muito tocantes em sua amorosidade. Neyde Moura (que Harildo carinhosamente chamava de Neydoca) chega perto do leito e segura na mão do amigo. Os olhos da atriz ficam marejados: “Ele percebeu, apontou o indicador, me olhou e pediu pra não chorar”. Alethea Novaes também se comove: “Uma vez no hospital, na hora de voltar pra casa, eu disse pra ele ‘boa noite, você está muito concorrido, cheio de visitas; vou só te dar um tchau’. Seus olhos continuaram fechados, eu não sabia se estava dormindo. No momento em que abro a porta pra sair, ouço a voz dele me dizer: eu te amo”.

Harildo morre na madrugada de 19 de setembro, o Dia Nacional do Teatro. Essa coincidência (ou não) é um dado histórico impactante. Deixa cravado na memória das artes cênicas da Bahia um repertório com mais de cem produções artísticas. O ator George Vladimir, do grupo Os Argonautas, é o último a vê-lo antes da partida. Ao seu lado, nos minutos derradeiros, tem a delicadeza de fazer ecoar pelo quarto do hospital a voz da estrela norte-americana Aretha Franklin:

Por volta da meia-noite, quando já estávamos sozinhos, eu peguei meu celular e comecei a colocar músicas que ele gostava, bem pertinho do leito. Mais ou menos às duas da manhã, eu falei: vamos ouvir Aretha Franklin? Harildo amava escutar ‘Amazing Grace’, um hino gospel. Coloquei pra tocar e segurei na mão dele. Quando a canção foi chegando ao fim, fui sentindo sua respiração diminuir. Antes que a música acabasse, ele se foi.

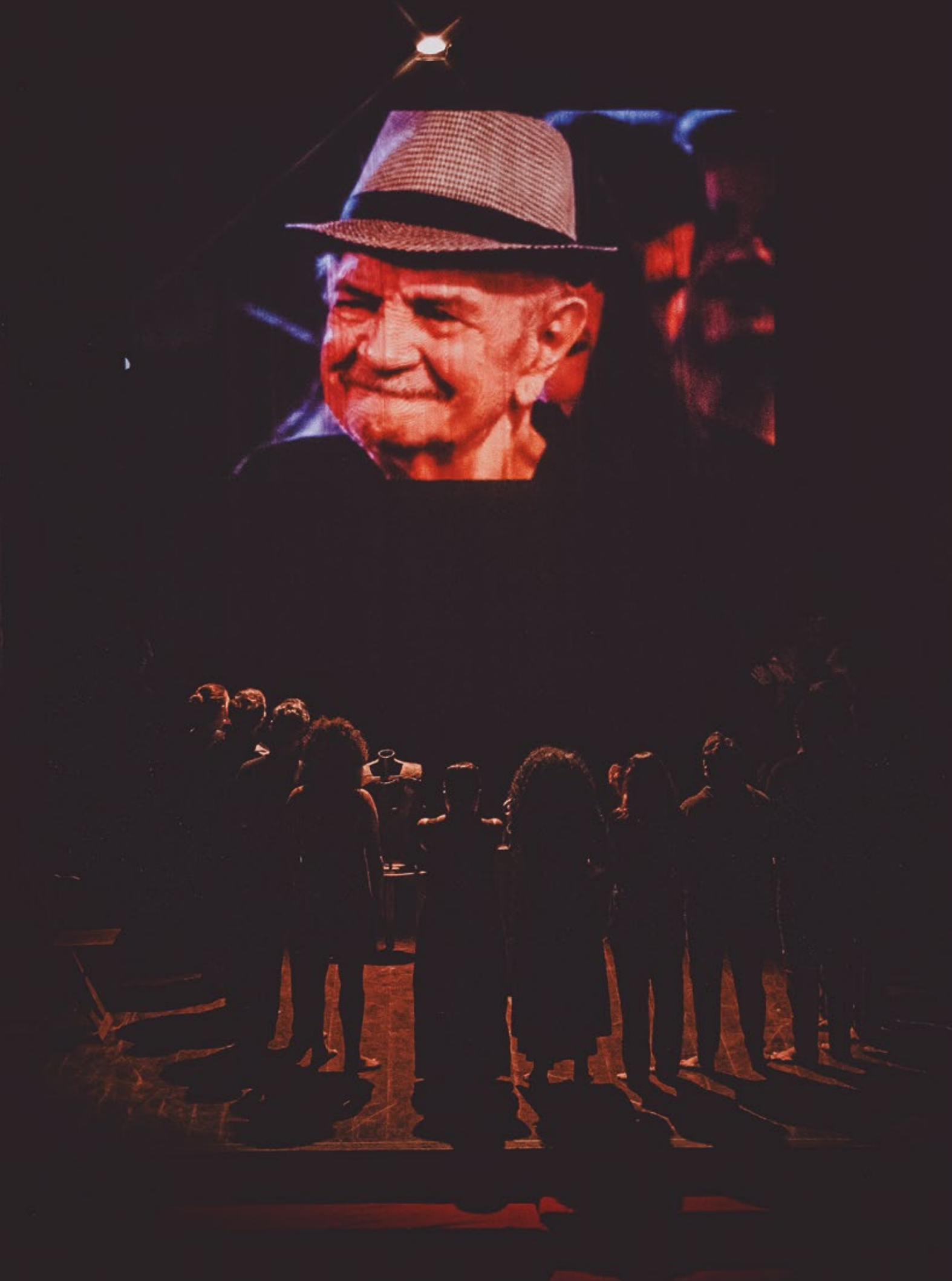
O corpo é velado no palco do Teatro Martim Gonçalves. Nenhum outro lugar seria tão representativo de sua história. Ao microfone, muitas vozes o reverenciam. Do aluno mais jovem à atriz veterana Maria Adélia com seus mais de 90 anos, amiga-irmã de Déda e primeira a pedir a palavra. Na despedida, as pessoas cantam uma canção que ele amava: *O bêbado e a equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc, hino da anistia no Brasil e clássico da MPB. Identificava-se porque defendia que “o show de todo artista tem que continuar”. Isso o faz resistir firmemente à ditadura, à aposentadoria imposta, à dificuldade de decorar textos, ao câncer, à pandemia... Sob aplausos, o corpo deixa o palco e segue para Aracaju. Depois, é sepultado em Simão Dias, sua cidade natal.

A repercussão na imprensa, dentro e fora de Salvador, enaltece a relevância dessa figura valorosa da cultura brasileira, que dedicou mais de 60 anos ininterruptos à sua arte. Num artigo para o jornal *Correio*, o encenador e dramaturgo Gil Vicente Tavares destaca Harildo Déda como o grande nome da memória do teatro na Bahia. Afirma que “ninguém, por tanto tempo, com tanta força, influência, referência, trabalho, luta, dedicação, talento e conhecimento, construiu e nem construirá uma história no teatro baiano como Harildo”. Em dezembro, na premiação dos Melhores do Ano exibida no programa *Domingão com Huck*, da TV Globo, uma foto do Mestre é projetada durante a homenagem a nomes da cultura, do esporte, da política e do jornalismo falecidos em 2023. Reverência semelhante acontece na edição de 2024 do Prêmio Grande Otelo do Cinema Brasileiro.

"O show de todo artista tem que continuar."

Antes, em outubro de 2023, o espetáculo *A matéria dos sonhos* volta a cartaz com seu sentido, força e beleza cênica potencializados num tributo a Harildo Déda. Um mês depois, o artista é novamente lembrado no palco. A convite de Andreção Simões, diretor artístico da 29ª cerimônia do Prêmio Braskem de Teatro, a equipe de *Em família* revive trechos da peça na noite de festa da classe teatral baiana. O público se comove. No roteiro da apresentação, a frase “Eu vou continuar” (da obra beckettiana *O inominável*, citada no texto de *Dédalus – A última gravação*) passa a ser reproduzida como um lema. É repetida por vários artistas premiados, simbolizando um legado.

Continuar... Levar adiante o bastão passado por Déda e por tantos outros nomes da memória do teatro na Bahia. Mestras e Mestres que já partiram e abriram os caminhos, deixaram as tochas acesas para as novas gerações de artistas. Expoentes da cena, como



Carlos Petrovich, Carmen Bittencourt, Dulce Schwabacher, Echio Reis, Geraldo Del Rey, Haydil Linhares, João Augusto, João Gama, Jurema Penna, Lia Mara, Mário Gadelha, Mário Gusmão, Martim Gonçalves, Nilda Spencer, Sônia dos Humildes, Tereza Sá, Wilson Mello... Seguir, sem deixar a flama apagar.

Encerro este texto com um flagrante do amor desse artista pelo ofício de uma vida inteira. Poucas horas antes dele partir, Alethea Novaes, George Vladimir e Marcelo Flores chegam mais perto do seu leito e fazem uma oração. De repente, a enfermeira que estava terminando o plantão entra no quarto e se junta ao trio para rezar um Pai Nosso. Ao final, surpreende com uma atitude inesperada. Ela declama o *Soneto 18*, de Shakespeare. Versos ensinados pelo seu paciente. É assim que Harildo vai se despedindo da vida. Dando aula sobre Shakespeare para uma enfermeira no leito de um hospital. Sempre indo, sem pensar em parar. Respirando teatro até o último suspiro.

Tributo a Harildo
na reestrela de *A matéria dos sonhos*.
Dir. Marcelo Flores, Espaço Cultural
da Barroquinha, Salvador, 2023.
Foto: Caio Lírio.

Referências



ALCÂNTARA, Paulo Henrique. **Harildo Déda, 80 anos!** Texto exposto na Sala Harildo Déda, Salvador, Fundação Gregório de Mattos, 9 dez. 2019.

ALENCAR, Jorge. **Pinta** [filme]. Brasil, 2013, 1h12min, son, color.

AMORIM, Vicente. **Irmã Dulce** [filme]. Brasil, 2014, 1h34min, son, color.

BECKETT, Samuel. **O inominável**. São Paulo: Editora Globo, 2019.

CARTAXO, Bruno. **Naquela mesa** [filme publicitário]. Governo do Estado da Bahia; Morya, Bahia, 2021, 1min05, son, color.

COUTINHO, Ramon. **Gaivotas ou o que fazer com os braços** [filme]. Brasil, 2015, 23min, son, color.

DÉDA, Harildo. **Harildo Déda**: entrevista [set. 2022]. Entrevistador: Marcos Uzel. Salvador, Bahia, 2022.

DÉDA, Harildo. **Harildo Déda**. Texto do post. Salvador, 11 maio 2017. Facebook: As Pequenas Raposas.

DÉDA, Harildo. **Harildo Déda**. Vídeo e texto do post. Salvador, 19 jun. 2015. Facebook: Escavadores.

DÉDA, Harildo. **Harildo Déda**. Vídeo e texto do post. Salvador, 25 ago. 2020. Instagram: Os Argonautas Cia de Teatro.

DÉDA, Harildo. **Harildo Déda**: entrevista [nov. 2019]. Entrevistador: Marcos Dias. Entrevista concedida ao jornal A Tarde/Muito, 26 nov. 2019 [on-line].

DÉDA, Harildo. **Harildo Déda**: entrevista [set. 2000]. Entrevistador: Marcos Uzel. Entrevista concedida ao Correio da Bahia, 7 set. 2000, Caderno Folha da Bahia, p. 8.

DÉDA, Harildo. **Harildo Déda**: entrevista [nov. 2013]. Entrevistadora: Eduarda Uzêda. Entrevista concedida ao jornal A Tarde [on-line], 21 nov. 2013.

DÉDA, Harildo. **Harildo Déda**: entrevista [abr. 2016]. Entrevistadora: Eduarda Uzêda. Entrevista concedida ao jornal A Tarde [on-line], 23 abr. 2016.

LISBOA, Diego. **Ode** [filme]. Brasil, 2023, 15min, son, color.

MARFUZ, Luiz. **A arte é livre!** Roteiro 25 anos do Prêmio Braskem de Teatro. Texto e direção de Luiz Marfuz. Salvador, Teatro Castro Alves, 13 jun. 2018.

MARFUZ, Luiz; LEÃO, Raimundo Matos de. **Harildo Déda**: a matéria dos sonhos. Salvador: SS Produções, 2011.

MOURA, Wagner. **Marighella** [filme]. Brasil, 2019, 2h40min, son, color.

PACHECO, Patrick. “Kidman and ‘Blue room’ generate a red-hot buzz”. **Los Angeles Times** [on-line], Entertainment & Arts, New York, 16 nov. 1998.

RIBEIRO, Pola. **Jardim das folhas sagradas** [filme]. Brasil, 2011, 1h24min, son, color.

TAVARES, Gil Vicente. “Harildo Déda foi o grande nome da história do teatro baiano”.

Jornal Correio [on-line], Salvador, 20 set. 2023.

UZEL, Marcos. **Teatro na Bahia**: 80 críticas. Salvador, EDUFBA, 2023.

UZEL, Marcos. **A noite do teatro baiano**. Salvador, P55 Edição, 2010.



PARTE III

A poética Déda: menos é mais

Luiz Marfuz

Prólogo



Menos é mais – esta máxima, um dos princípios da arte minimalista,¹ quase um mantra de Harildo Déda, é conhecida e celebrada por seus alunos, atores, atrizes e parceiros de cena. É princípio de trabalho, método, modo de combater o exagero emocional e o exibicionismo em cena.

O que se mostra a seguir condensa uma pequena parte desse método, leitura parcial e incompleta como toda leitura, a partir da visão de quem escreveu e dirigiu uma peça baseada na história de Harildo (*A última sessão de teatro*), assistiu a boa parte dos espetáculos que ele encenou, ou neles atuou, e pôde vê-lo dirigindo e ensinando atores e atrizes em processos de ensaios, cursos e workshops.

É fruto também de entrevistas diretas com Harildo, até quando estava em plena atividade, com os atores que dirigiu, os estudantes de seus cursos, os diretores que tiveram o privilégio de dirigi-lo, os depoimentos em jornais e revistas e, principalmente, as oficinas *masterclasses* com atores e atrizes, que se tornaram sintética demonstração-viva do trabalho de Déda.

Trata-se de uma edição revista e atualizada da prática pedagógica publicada anteriormente no livro *Harildo Déda: a matéria dos sonhos*, um caminho artístico e educacional em busca de uma “poética Déda” – expressão que Harildo não absorvia, pois a achava pretensiosa. Eu não; porque acredito que todo artista tem uma poética, que se revela em princípios, crenças, estratégias e procedimentos do seu trabalho criativo, ponta do iceberg de um método inesgotável.

**“um caminho artístico
e educacional em busca
de uma ‘poética Déda’”**

¹ O movimento minimalista na arte começou nos anos 1960 e prezava por simplificar o máximo, eliminando o supérfluo, e concentrando-se no essencial. O estilo estendeu-se à arquitetura, à escultura, ao design e a outras formas de manifestações da arte e da vida contemporânea.





Harildo Déda como Próspero, Mestre de cerimônia da 25ª edição do Prêmio Braskem de Teatro. Teatro Castro Alves, Salvador, 2018. Foto: Agência Bapress.

Como diretor e professor, tenho minhas escolhas, mas compartilho vários princípios da pedagogia de Déda para o ator, geradora de oportunidades e instrumentais para que o artista desenvolva seu potencial e possa fazer suas escolhas éticas e estéticas: quanto mais oportunidades, mais ele desenvolve seu potencial criativo.

Muitos e vários livros virão, especialmente escritos por seus discípulos, atuantes como atores, diretores e professores. Precisamos disso.

Que vocês possam tirar proveito, como eu tirei ao escrever, do aprendizado e da generosidade do artista Harildo Déda (1939-2023).

A todos meus agradecimentos de coração.

Luiz Marfuz

Capítulo 1

O mestre que não se chama de mestre, mas é



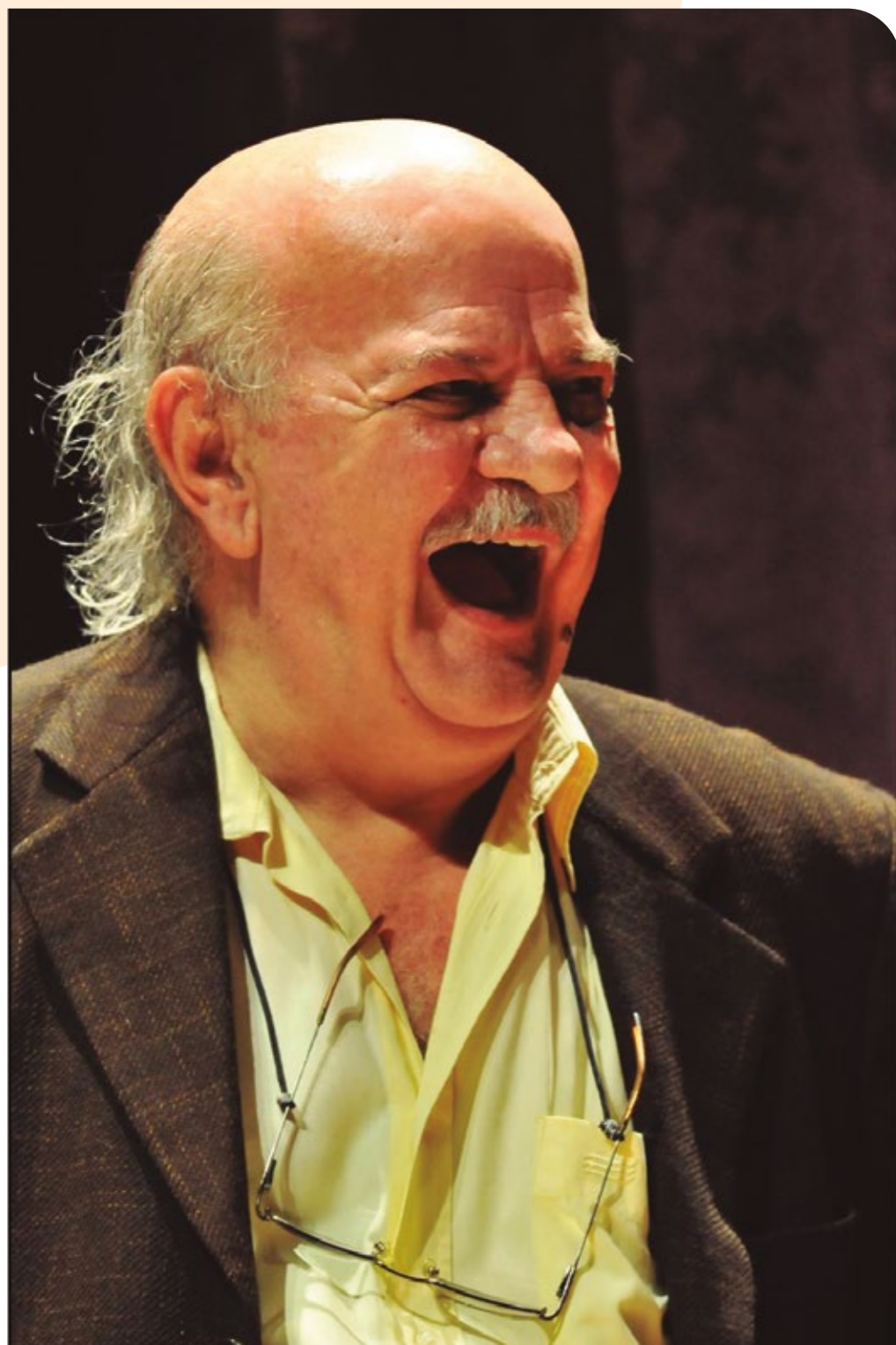
Porque eu gosto muito de ensinar. Descobri que eu tenho essa vocação quando voltei do Mestrado. E quando você está dirigindo, está ensinando também. E quando você está como ator, de certa forma, está aprendendo e está ensinando, porque há uma troca muito grande com quem está trabalhando, então é a vida!

► Harildo Déda¹ ◄

Harildo Déda permanece como referência indelével de encenador, ator e professor. Um dos raros artistas do teatro baiano a quem todos chamam de Mestre, no sentido profundo do termo. Harildo é *Master of Fine Arts* em Interpretação pela *University of Iowa (EUA)*, mas ele ultrapassa o viés acadêmico. Déda já era Mestre antes de o ser pela Academia. Título conferido pela experiência – que significa algo para aquele que aprende –, competência e carinho. Modesto, ele afirma: “Eu não me acho mestre. E para mim a explicação não tem complicação. É essa coisa de ‘o mais velho’, o sobrevivente mais antigo de nossa comunidade. É nesse sentido, do que eu vivi, do que eu carreguei.” (Déda, 2011a).

Mais velho ou não, competência ou experiência, tudo explica o reconhecimento unânime do título de Mestre a Harildo, mesmo por aqueles que não o conheceram ou não desfrutaram de seu aprendizado. Merecidamente, ele foi o primeiro nome a ser homenageado no Projeto Mestres da Cena, realizado pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia – SECULT, na gestão do Secretário Márcio Meirelles, em 2009-2011.

¹ In: Déda, 2009b.



Harildo Déda. Foto da capa da 1ª edição do livro *Harildo Déda: a matéria dos sonhos*, de Luiz Marfuz e Raimundo Matos. Salvador, 2011. Foto: Ricardo Prado.

O projeto, dedicado ao registro do trabalho consolidado dos mestres, contemplou, em sua primeira edição, a criação e montagem da peça *A última sessão de teatro*, a publicação do livro *Harildo Déda: a matéria dos sonhos*, de Luiz Marfuz e Raimundo Matos, debates, documentários e a realização de oficinas *masterclasses* com atrizes e atores. Agora, a SECULT-BA e Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB, com apoio da Fundação Nacional das Artes – FUNARTE, ampliam o projeto e o denominam **Mestras e Mestres da Cena**, começando com a edição revista e atualizada deste livro, que se estende até o ano de sua partida (2023), e agrega mais um autor: o jornalista e crítico teatral Marcos Uzel.

Para o encenador Márcio Meirelles (2009), diretor do Teatro Vila Velha, artistas como Déda tornam-se “patrimônio vivo da linguagem das artes cênicas”, assim como o são, em seus devidos campos, os mestres de saberes e fazeres da cultura popular:

São pessoas que, por um acúmulo de experiência, pelo trabalho construído, possuem uma técnica, uma prática, uma história, que têm que ser repassadas para novas gerações. Harildo Déda é único. É como a Igreja de São Francisco, a festa de Santa Bárbara, não há nada com que se possa comparar.

Em outros termos: é mestre no sentido amplo e que não se restringe à sala de aula nem à relação unívoca mestre-aprendiz, na qual os discípulos buscam imitar o modelo do artista até tornar-se “igual” a ele e reproduzir sua arte. Harildo renova a concepção clássica dessa relação, que teve seu auge nas corporações de ofícios da Idade Média e Renascimento. Ao friccionar saberes e fazeres que integram seu legado, com novos saberes e fazeres da cena, ele se torna modelo singular.

Harildo é um mestre que dispensa qualquer classificação. Um artista-educador que extrapola o espaço acadêmico e ganha as ruas. É o artista que ensina e encena: ator que ensina o ator; ator que ensina o diretor que o dirige; diretor que – com seu exemplo, método e legado –, forma gerações de artistas que se sucedem e o têm como referência.

Além de dominar arte e técnica com virtuosismo, é um *mestre-sempre-aprendiz*. De um lado, transmite o que sabe e faz; de outro, se nutre de conhecimentos e práticas artísticas que renovam seu repertório nas dimensões do sensível, especialmente quando se coloca como aprendiz de seus aprendizes. São inúmeros os artistas que conviveram com Harildo, na sua generosidade de artista-educador, e que desfrutaram de seu aprendizado, replicaram e reinventaram técnicas e hoje têm marca e estilo próprios.

Déda é referência nas artes cênicas, no cinema, na televisão, nas artes integradas. Não só como devotado professor, mas como encenador-educador e ator-pedagogo, mestre da cena, da ação, da atuação. Efetivamente, ele não abdica de seu saber tradicional e está em constante mutação. Passando pelo clássico, moderno e contemporâneo, ele entra em chaves estéticas múltiplas, exercitando transversalidade ímpar.

Na visão ampla que defendemos, os depoimentos de dois atores da nova geração, Vladimir Brichta e Wagner Moura, revelam a ressonância do trabalho dele em suas carreiras. O primeiro foi seu aluno na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e contracenou com o mestre em três espetáculos:

Foi ele que me explicou que palavras têm imagens, que personagens têm objetivos, que cada cena tem suas unidades e subunidades de acordo com os movimentos dos personagens e tal qual a música é possível criar uma partitura para nossa atuação. Harildo foi quem sempre repetiu em sala de aula que todo personagem tem que ter amor e humor, o que hoje compreendo como elementos do caráter humano que são inegociáveis (Brichta, 2023).²

O segundo não foi seu aluno, mas aprendeu com ele na prática da contracenação:

Conheci Harildo no espetáculo *A casa de Eros*, quando tive a honra de contracenar com ele. Lembro-me de ficar observando-o nos ensaios como um menino que dá de cara com um ídolo de rock no meio da rua. Ao contrário de muitos atores baianos, eu não cursei a Escola de Teatro, essa maravilhosa usina de resistência e produção teatral. Mas eu tive o prazer de contracenar com ele, uma experiência bastante intensa: o jeito dele me ensinar em cena, sem ser invasivo comigo, ou como diretor, sempre aberto a ouvir, conversar e ajudar, seu ótimo senso de humor e o cheiro de *Marlboro* vermelho que saía quando ele soprava em mim, numa cena linda em que um velho ator passava sua arte e seu espírito para um ator jovem só com sopro (Moura, 2009).

"Déda é referência nas artes cênicas, no cinema, na televisão, nas artes integradas."

² Depoimento para projeto do Prêmio Funarte Mestras e Mestres das Artes 2023.

Ambas as falas ressoam o aprendizado do ofício proporcionado por Déda. Uma das definições de mestre dadas por ele é "aquele que consegue passar a experiência" (Déda, 2011a). Mas, quando indagado se é possível transmitir a experiência para outro em sua completude, faz uma pausa, sorri e diz:

Não é transmitir experiência, empurrar para dentro da cabeça do outro, mas estabelecer um diálogo e se mostrar para que o outro veja e adeque a si as experiências do mestre. É como fazer uma peça de teatro, uma historinha na qual você capta o que pode transportar para sua vida, como experimento e não como experiência. E se, após experienciar, perceber que aquilo serve para você, você começa a usar; se não, você descarta (Déda, 2011a).

Mais do que transmitir, o que está em evidência no trabalho com o ator e o estudante é o processo de troca. Talvez possa parecer jogo de palavras; e o risco existe, daí a pergunta: o que um jovem de 18 anos, que nunca fez teatro, teria a ensinar a um artista que chegou aos 83 anos de vida, sendo 68 dedicados ao teatro? Harildo responde: "Eu falo sempre que sou vampiro da juventude, pois eu recebo o sangue para me transformar. Existe o que se coloca a serviço do outro e o outro que se coloca para receber. Comigo é assim. E só faz sentido desse modo." (Déda, 2011a).

Dessa forma, Déda desmistifica a relação mestre-aprendiz, na qual o ensinamento se dá por uma só via, como se o conhecimento estivesse guardado em cofres por um sábio e só pudesse ser revelado aos poucos ao iniciado, que nada saberia. Em oposição a esse modelo fechado, Harildo acredita na relação dialógica e mostra reverência aos mestres vitais em sua formação: "Alberto D'Aversa e João Augusto não são mestres só de teatro, mas da vida. Através de suas experiências, eles me fizeram entender o caminho a seguir" (Déda, 2011a).

O sentimento da gratidão aos que formaram sua trajetória faz com que Déda não meça esforços para ensinar a seus alunos e dirigir atores, que, por sua vez, o reverenciam como Mestre, a exemplo do ator e diretor Marcelo Flores (2009). Ele reafirma sua condição de discípulo de Harildo, e é hoje guardião do acervo e da memória dele:

A importância de Harildo para o teatro baiano se faz sentir hoje na cena brasileira, com muitos de seus discípulos atuando nos palcos e telas do país, passando adiante seus ensinamentos em cursos e faculdades, dirigindo espetáculos, escrevendo com as linhas tortas da arte o evangelho vivo daquele a quem amamos chamar de Mestre.

"Harildo acredita na relação dialógica e mostra reverência aos mestres vitais em sua formação."

Essa corrente de ensinamentos e experiências citada por Marcelo é recebida com carinho por Harildo. Mas ele ressalta um lado que talvez poucos conheçam: a face irreverente, irrequieten e até "maldosa", como admite, que permeia seu cotidiano de professor, ator e diretor: "Eu tenho medo de ficar um negócio muito idealizado em torno de minha figura. Eu sou maldoso também (*risos*). Vai ficar essa coisa de anjo, querubim, e não é assim." (Déda, 2011a).

Desse modo, ele contribui para construir e desconstruir o "mito". Se, por um lado, emociona-se com manifestações de apreço e gratidão dos atores, alunos, diretores e colegas de profissão, por outro, mostra facetas diferentes de sua personalidade, como ser conhecido por *rabugento*, *severo*, *porco-espinho*, a que ele atribui ao rigor com que conduz suas aulas e ensaios.

Harildo sempre teve consciência de que a idealização de sua figura poderia atrapalhar o trabalho com os atores e consigo mesmo. Por isso, não hesita em externar emoções profundas (raiva, desespero, exaltação) como forma de estimular e provocar o ator para que ele ultrapasse seus limites e possa atingir o máximo de seu potencial:

É que você não é anjo, só, é demônio também, e graças a Deus, porque você é homem. Anjo e demônio são o homem. Então não se deve somente enxergar essa coisa do idealizado, do teatral, da carreira, da beleza... É da maldade também, no sentido de apontar e dizer: "Olha, isso não está certo. Usa isso para fazer esta porra deste personagem". Não é só o belo; é o feio também. "O bem e o mal é tudo igual", já dizia Macbeth (Déda, 2011a).

O jornalista, professor e crítico teatral Marcos Uzel, que tem Harildo como tema de sua pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC-UFBA, revela um lado pouco conhecido do Mestre: o "dionisíaco". Uzel explica:

O louco dionisíaco que envolve a aura de Déda trafega entre a intuição e o mistério, o invisível e o incompreendido. Ao invés de residir na lógica convencional, a loucura do mestre nos ilumina à medida que expressa a sua sabedoria instintiva.



Ensaio da leitura dramática de *Casa de bonecas: você define o final*. Dir. Harildo Déda. Myriam Galvão (esq.), Gésner Braga, Alice Gramacho, Ícaro Bittencourt, Cristiane Cândido, Ramón Reverendo e Harildo Déda. Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2022. Foto: Adeloyá OjúBará.

Seu poder se sobrepõe ao conhecimento curricular, pois se instala no exercício pleno da criatividade.³

Provavelmente por não conhecer essa polaridade, o ator Carlos Betão diz que, quando entrou na Escola de Teatro e viu a "carranca" do professor, teve medo; mas com o passar do tempo descobriu "o grande coração que ele é, o mestre-pai". E revela uma característica curiosa na forma do diretor conduzir as aulas:

Quando ele começava a tirar a camisa e se jogar no chão, era porque o negócio estava indo bem e a troca acontecia. Ele ficava feliz com isso, em estado de êxtase, como um menino que acabara de ganhar um presente. O fogo subia e a aula passava do horário. Mas quando a camisa ficava no lugar e a careca não suava, era porque o aluno não chegava a resultados e ele não fazia questão de esconder. Fechava a cara e dizia, irado: "Vão para casa estudar. Amanhã a gente recomeça" (Betão, 2011).

Aberto esse campo das dualidades, humanidades e complexidades, é hora de vasculhar a visão de mundo e da arte de Harildo Déda: princípios, crenças e valores que o formaram como pessoa e artista e que orientam seus procedimentos no pensar e fazer como ator, diretor e educador.

3 UZEL, Marcos. A loucura dionisíaca do mestre Harildo Déda. In: Mascarenhas, G.; Marfuz, L., Vilhena, D.: *Poéticas de encenação e modos de produção: reflexões e práticas da cena teatral*. Coleção PPGAC-UFBA. No prelo.

Capítulo 2

Em busca de uma poética Déda: visão de mundo e arte



Então tem muito isso, essa coisa de João Augusto [diretor-fundador do Teatro Vila Velha], a consciência de você estar presente aqui, o que é misturado com as coisas cristãs o sentido de missão. Essa terra me deu muito. Às vezes é madrasta, mas me deu muito. Então eu tenho que dar de volta.

► Harildo Déda¹ ◄

Existe um modo de encenar, ensinar e dirigir atores que caracterizaria uma poética singular de Harildo Déda, com princípios e procedimentos baseados em sua visão de mundo e arte? Embora ele diga não, a prática, os espetáculos e o testemunho dos artistas afirmam que sim. É o que se vê na formação e vasta experiência de Harildo, nos artistas e pensadores que marcaram seu modo de ser, pensar e sentir, nos depoimentos de pessoas com quem ele trabalhou e na imensa geração que ajudou a formar.

O fazer do artista (a *poiesis*) é resultado de suas experiências, influências, formação, modos de pensar, daquilo que lê, vê, escreve, absorve, transforma em seu; enfim, tudo o que determina suas escolhas e preferências estéticas, políticas, filosóficas, afetivas e morais. Este conjunto vai se tornando presente em cada obra, e se constitui no que se pode chamar, de modo geral, cosmovisão e, de modo particular, poética ou projeto poético.

¹ In: Déda, 2009b.

De acordo com Salles (1998, p. 32) uma obra de arte traz em si “marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte”. Ela entende que:

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista. [...] São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. (Salles, 1998, p. 32).

No teatro não é diferente. O projeto poético e seus fios condutores são encontrados no processo e nos espetáculos por meio de seus criadores. São marcas, obsessões, estilos que se tornam recorrentes na construção e no resultado da obra, reconhecível como uma assinatura, da mesma forma que o pintor assina seu nome em um quadro.

"São marcas, obsessões, estilos que se tornam recorrentes na construção e no resultado da obra, reconhecível como uma assinatura."

Assim o é desde quando surgiu a moderna encenação, no final do século XIX, identificado na figura do diretor francês André Antoine, o primeiro a assinar a direção de um espetáculo, imprimir uma marca, ter um ponto de vista sobre o texto e colocá-lo em cena. E, se antes se dizia *A tempestade* de Shakespeare, *As bacantes* de Eurípedes ou *Macunaíma* de Oswald de Andrade, depois, reconhecendo o papel do encenador, pode-se dizer: *A tempestade* de Peter Brook, *As bacantes* de José Celso Martinez Corrêa e *Macunaíma* de Antunes Filho, sem que isso retire o mérito do dramaturgo ou da obra escrita.

O encenador constrói um estilo, reconhecido pelo público, que, muitas vezes, deseja ver em cena a visão do diretor sobre determinado tema ou texto, teatral ou não. O mesmo se pode observar em Harildo. Exemplo: quando ele montou *Hamlet*, de Shakespeare, com o Núcleo de Teatro do Teatro Castro Alves – TCA, em 2005, a expectativa do público, aquele que conhecia a peça e o encenador, poderia ser traduzida em possíveis perguntas: como será o Hamlet de Harildo? Maquinal? Lascivo? Melancólico? Haverá adaptação de tempo e espaço? Que visão ele trará da personagem mais icônica da história do teatro ocidental?



Harildo com os alunos-atores no Clube da Cena. Sala Harildo Déda, Fundação Gregório de Mattos, Salvador, 2023. Foto: Acervo Harildo Déda.

Qualquer que fosse a pergunta, o espectador, esperava ver em cena um texto emblemático e um conjunto de atores muito bem dirigidos – marcas do encenador Déda. Esses seriam os primeiros traços de sua poética teatral: o texto como base e o ator como centro e razão de ser do teatro.

Não se trata aqui de mergulhar no rico e complexo universo de referências da vida de Harildo, pois parte deste esforço já está presente nas **Partes I e II** deste livro; e, sim, identificar traços recorrentes da sua cosmovisão que vão determinar sobremaneira o seu modo de encenar, de ensinar e de atuar. Na base de sua poética, há um arco conceitual de formação que depois se desdobra em princípios e procedimentos no fazer da cena.

A tríade de formação: humanismo, cristianismo e atuação político-social

“Sempre fui à igreja, ao culto, à escola dominical”, diz Harildo. Talvez alguns estranhem a declaração vinda de um artista irreverente, *perverso* quando quer ser, que diz comportar-se às vezes como Mefistófeles para extrair o melhor dos alunos e atores. O certo é que poucos o viram numa igreja, em orações públicas ou reunindo elenco para orar.

A formação cristã integra a visão de mundo de Harildo. Quando perguntado se isso não seria “generosidade”, ato de doação que não espera troca, ele devolve: “Se isso é generosidade eu não sei, mas eu me disponho a entregar, passar o bastão” (Déda, 2011a). E chama a atenção para não confundir generosidade com *generosidade* – palavra inventada por ele para mostrar certa atitude disfarçada e mal-intencionada – ao tempo em que lembra uma passagem da Bíblia para ilustrar o que entende por doação:

Um jovem rico perguntou a Jesus: “Mestre que hei de fazer para herdar a vida eterna?” E ele respondeu: “Vai para casa, vende tudo que tem e dá aos pobres.” Será que não tem um pouco disso? Sem querer me tornar vaidoso, claro! Essa riqueza seria minha história, que eu prezo muito. Um dia me perguntaram se eu me incomodaria em dar uma palestra sobre minha vida no teatro: “Não, eu adoraria”. Disse isto porque gosto mesmo de passar adiante. As coisas existem para o outro. É cristão mesmo, não é? (Déda, 2011a).

A gênese cristã é indissociável da sua formação humanista. Passa por experiências coletivas nos grupos de teatro, relações familiares (sempre foi arraigado às origens sergipanas), sólidas construções de trocas e amizades e, especialmente, a predileção, leitura e absorção crítica do pensamento de artistas que optaram pela crença no livre-arbítrio, na liberdade de expressão, na capacidade de o homem intervir em seu destino e na natureza. A lista é grande: os escritores Thomas Mann, Fiódor Dostoiévski, Jean-Paul Sartre, Shakespeare, Graciliano Ramos; os poetas João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade; os cineastas Ingmar Bergman e Billy Wilder, só para citar alguns.

“Um dia me perguntaram se eu me incomodaria em dar uma palestra sobre minha vida no teatro: ‘Não, eu adoraria’.”

Junte-se a isso um terceiro elemento: sua atuação político-social, que passa pelo Centro Popular de Cultura – CPC e o Teatro Livre da Bahia, sob a liderança de João Augusto – dois dos bastiões da resistência à ditadura militar no Brasil. A atuação de Harildo nesse campo é pouco lembrada, nem ele faz questão de alardeá-la, mas se recorda de sua participação ativa no Teatro de Arena da Bahia e do interrogatório no Quartel General em Salvador. Embora não tenha pertencido a partidos, sempre teve admiração pela causa socialista.

Déda não quer fazer proselitismo ou dar satisfação a quem cobra posições ideológicas do artista. Prefere levar a pecha de conservador ou reformista devido a forma genérica como defende certos princípios, na contracorrente da “vanguarda apressada” ou dos maneirismos de época:

Trotsky diz que o revolucionário não pode pertencer a partido por sua própria condição de revolucionário; e isso me deixa muito vaidoso comigo mesmo. Porque as pessoas não me consideram um revolucionário, no máximo um reformista... (risos). Eu tive a felicidade de estar na Europa e em Praga, um dia antes da invasão russa; e fui com alguns companheiros que eram marxistas muito ferrenhos. Aí pude descobrir a mudança. Eles não queriam deixar de ser socialistas, queriam uma mudança dentro daquilo. E no dia seguinte, num domingo, eu saí de lá; na segunda, as tropas soviéticas invadiram Praga (Déda, 2010b).

Esta tríade de formação é assumida por Harildo, sem complicações nem culpa, e não o impede de viver a ambiguidade natural do artista, enquanto pessoa e ator: ir ao culto na Igreja e vociferar contra Deus na voz de uma personagem em cena; ou submeter-se a um interrogatório policial e desempenhar o papel de torturador num espetáculo. Ele lembra que é da natureza do ator. É como se ele abraçasse a visão de Nemirovitch-Dantchenko, discípulo de Stanislávski:



Tríade da formação de Harildo Déda.
Ilustração: Lucas Modesto.

A diferença entre as emoções na vida real e as emoções cênicas consiste no fato de que, quando na vida real, uma pessoa é vítima de uma grande desgraça, ela só sofre e chora; mas ator em cena, quanto mais sincera e profundamente vive a desgraça do personagem, tanto mais sente a alegria de sua criação. E essa alegria, de maneira alguma, diminui a intensidade de sua criação e a paixão de sua desgraça (Nemirovitch-Dantchenko *apud* Kusnet, 2003, p. 56).

Déda admite que haja textos que não faria nunca, embora não cite quais. E diz que se entregou com a mesma paixão ao protagonista e cientista revolucionário Galileu no espetáculo *A vida de Galileu* (2001), direção de Elisa Mendes, e todos os de Brecht, e a outro com visão de mundo diferente em *Tango* (1987), de Slawomir Mrozek, direção de Ewald Hackler, em que

"O artista tem de ser livre, porém, eu não forço ninguém nem faço proselitismo disso."

fez uma personagem que, num governo de esquerda, vai contra o próprio regime em favor do homem. Para Harildo é essa tríade de formação (cristianismo-humanismo-atuação político-social) que o mantém vivo no teatro:

Embora lá na igreja as pessoas me olhem meio assim... Embora na esquerda as pessoas me olhem meio assim... Ou dentro de uma formação humanista as pessoas me olhem meio assim... eu dou graças a Deus que também haja esse outro lado. Eu aprendi uma coisa: o artista tem de ser livre, porém, eu não forço ninguém nem faço proselitismo disso. É cada um se descobrindo nesse sentido. Se eu puder ajudar, tudo bem. É um diálogo (Déda, 2010b).

A tríade de formação comporta experiências complementares: a prática intensa no teatro popular, especialmente o de cordel, com João Augusto; o aprendizado com o professor e diretor Alberto D'Aversa; o exercício dedicado da docência na Escola de Teatro da UFBA; os anos de formação no Mestrado nos Estados Unidos com o mestre Bruce Levitt; o entusiasmo com Shakespeare e Stanislávski. Mas não só. Para Harildo, o cinema foi a primeira fonte de construção de uma visão de mundo: "O cinema americano mais do que tudo. Eu vejo cinema desde os três anos de idade. Ele veio para mim primeiro do que o teatro, eu não sabia o que era teatro, sabia o que era cinema porque era o que eu via" (Déda, 2007).

Nesse percurso, é o cinema que leva Harildo ao teatro. Ele se encantou ao ver Laurence Olivier fazendo Shakespeare nas telas do Cine Excelsior, na década de 50, em Salvador: *Henrique V*, *Hamlet*, *Ricardo III*: “E aí eu vi que aquilo era teatro. Porque a princípio era cinema, cinema mesmo” (Déda, 2009e). Ali estavam o fascínio pelo trabalho do ator na tela, a visão dos diretores e a aguda observação ao desempenho de atores que admira como Marlon Brando, Bette Davis, James Dean, Paul Newman, entre outros; olhar que influencia sua experiência como ator e encenador.

Um dos exemplos de como Harildo Déda investe na presença do cinema na condução do ator está no depoimento de Eddye Marques (2024). Ele lembra que foi seu aluno na Escola de Teatro na disciplina “Laboratório de Interpretação Teatral: o ator dramático” e escolheu montar *Falstaff*, personagem presente em peças de Shakespeare. Então o mestre lhe emprestou um filme de Orson Welles para ajudar nos estudos: *Falstaff*, *o toque da meia-noite*. Segundo Eddie, ele, com “pseudo-humildade”, falou a Harildo que não queria ver o filme para não se contaminar. E o mestre, com a franqueza que sempre o caracterizou, insistiu: “Assista, meu filho! Você nunca vai ser Orson Welles!”. Eddie se inspirou no episódio e escreveu um monólogo intitulado exatamente: *Você nunca vai ser Orson Welles*.

Depois de tudo, é difícil invocar um rótulo que possa reunir traços ideológicos aparentemente distintos e formações opostas, semelhantes e complementares. Humanismo cristão militante? Socialismo utópico conservador? Não é necessária qualquer classificação, Harildo era avesso a isso. O que importa é que marcas dessa formação – ele sempre foi voraz devorador de livros, filmes, peças de teatro, um artista em constante mutação e visível inquietude – aparecem em pelo menos quatro de suas atividades: o exercício da encenação, a direção de atores, a atuação cênica e o ofício de professor.

**"Você nunca
vai ser Orson
Welles!"**

Capítulo 3

DÉDA-DIRETOR: SEM O ATOR NÃO EXISTE TEATRO



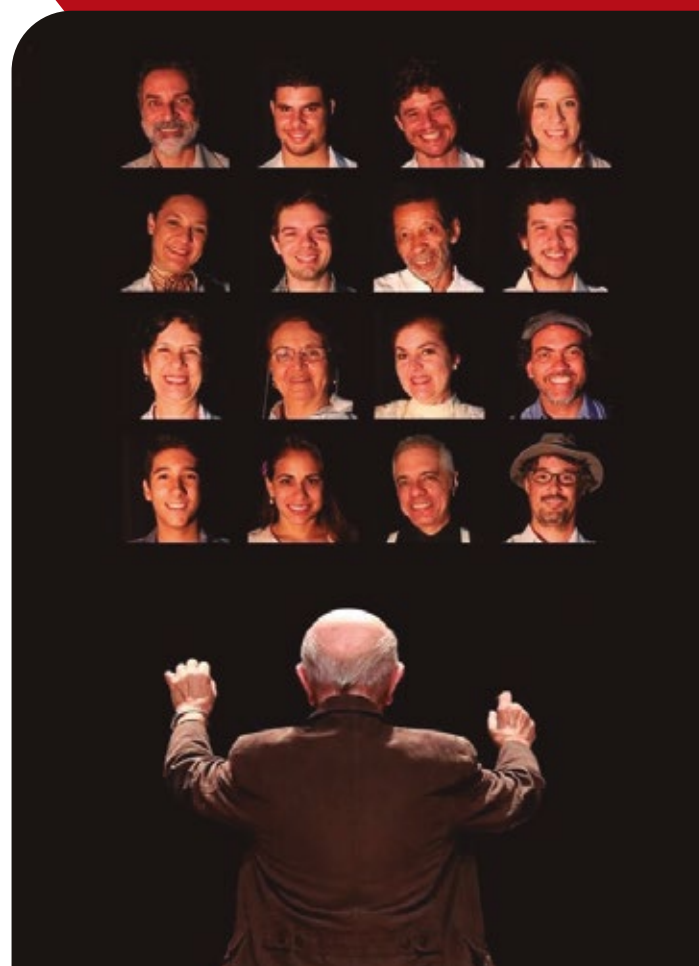
O bom diretor é aquele que, mesmo não sendo ator, entende como é que o ator funciona. Ou tem a paciência. Ou a generosidade com o ator. É um trabalho muito difícil, o trabalho de ator. Então o diretor tem que ser generoso e ajudá-lo, até quando dá o esporro.

► Harildo Déda¹ ◄

Há quem considere Harildo um “diretor de atores”, contrapondo-se à expressão “diretor de espetáculo” ou encenador; uma separação que não é unânime no campo dos estudos teatrais. Torres Neto (2009), pesquisador da história da encenação no Brasil, vê algumas diferenças, embora admita que as distinções são permeadas por atravessamentos. Segundo ele, o primeiro estaria mais próximo do diretor de ator e mais reverente ao texto; o segundo (o encenador) enfatizaria o espetáculo como um todo, imprimindo marca mais autoral, realizando, inclusive, forte intervenção no texto (acréscimos, supressões), sem respeitar a hierarquia histórica que o constituiu.

Se se adota esta discutível classificação, Harildo poderia estar mais próximo do diretor do que do encenador, na medida em que seu foco é atuação e texto. Dificilmente não se destacam em seus espetáculos a riqueza do trabalho do ator, a contracenação, filigranas e variações de tons e intenções da voz, a movimentação calculada, os pontos certos

1 Déda, 2010d.



Fotomontagem a partir do cartaz da peça *Nossa cidade*, com programação visual de Zé Pimenta. Dir. Harildo Déda. Antônio Fábio (esq.), Augusto Nascimento, Bruno Mais, Clarissa Napoli, Evelin Buchegger, Igor Epifânio, Inaldo Santana, João Saraiva, Lília Campos, Malou Araújo, Márcia Andrade, Maurício de Oliveira, Ramon Bagano, Thais Laila, Tom Carneiro, Veríssimo Vasconcellos. Salvador, 2015. Foto: Adeloyá OjúBará.

de ataque da palavra em cena, instalação de atmosferas emocionais, pausas precisas, entre outros aspectos. Mas Déda, na verdade, é um encenador que tem concepção clara dos espetáculos, interfere na construção visual e sonora da cena e não hesita em cortar falas ou trechos do texto quando assim a encenação o exige, como se verá a seguir.

Déda (2007) considera que esse mito de diretor de atores vem do fato de ele ser ator: “Eu sei onde a porca torce o rabo para o ator. Eu me coloco no lugar dele e aí vejo as dificuldades e estou junto dele. Talvez seja isso”. Cabe lembrar que a multiplicidade de referências estéticas na cena contemporânea, a interface com outras linguagens e as poéticas digitais não retiraram o *status* do ator em cena. Ao contrário, muitas delas aglutinaram-se em nomenclaturas que têm o ator como peça-chave: ator-compositor, ator-criador, ator-montador,

ator-*performer*, dramaturgia do ator; caminhos investigativos que entrelaçam inovação e contemporaneidade com o ator no centro. Por tudo isso, aqui não se fará distinção entre encenador e diretor, considerando-os termos similares e equivalentes. O uso de uma e outra expressão será mera variação linguística para evitar repetições.

Harildo dirigiu sua primeira peça em 1981: *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, com a Companhia de Teatro da UFBA. Daí em diante, tomou gosto pela encenação, juntando quatro prazeres; ensinar, dirigir atores, atuar e encenar espetáculos. O binômio pedagogia-arte foi gerando uma metodologia muito particular, que alia a forma do ensino na Escola de Teatro à preparação do ator para espetáculos profissionais e depois nos cursos e oficinas *masterclasses*.

Há, portanto, uma sistemática no seu modo de dirigir, que comporta etapas a percorrer, ainda que cada espetáculo tenha feitura particular, variando conforme elenco, tema, condições e tempo de trabalho. Para Pareyson: “A arte consiste em produzir um objeto novo que antes não existia e agora existirá como coisa entre coisas” (Pareyson, 1997, p. 79).



Pobre assassino. Dir. Harildo Déda. José Reynaldo (esq.), Hirton Fernandes Jr., Harildo Déda, Wilson Mello, Hebe Alves, Raquel Pradho, Carlos Petrovich. Teatro Santo Antônio (atual Teatro Martim Gonçalves), Salvador, 1983. Foto: Acervo da Escola de Teatro da UFBA.

Etapas a percorrer

A atração pelo texto dramático é o ponto de partida e chegada ao espetáculo. Para Déda, ser chamado de textocentrista não é insulto; é elogio: “Existe a verdade que se descobre no texto. Você tem que transformar aquele texto em seu. É preciso, se é possível dizer isso, reescrevê-lo e conservando-o, porque sou muito rigoroso com o texto.” (Déda, 2010c).

A relação com o texto, de modo solitário, é o passo elementar do processo criativo de Harildo: “Realizar a leitura da peça é a primeira coisa que faço. Enquanto estou lendo, penso no elenco ideal; às vezes, até o dos sonhos. Essa primeira etapa é de um gozo extremo. Daí descubro o que virá.” (Déda, 2011a). Passo seguinte: leitura de mesa. Ele não adotava nem acreditava muito na *leitura branca*² ou neutra, porque achava que, ao ler a peça, o ator fazia o que ele chamava de **leitura compreensiva**, ou significativa, sem apelar para a interpretação.

Não é só leitura técnica para entendimento do texto e das motivações das personagens. Para ele, essa fase vem atrelada à do trabalho de improvisação do ator, a partir dos referenciais das ações físicas: “Leu? Vá fazer isso! Mas sem o texto” –, reforçando que, na improvisação, a partir de estímulos que lhe são dados, o ator descobre coisas importantes que não descobriria no estudo puramente psicológico e conceitual da personagem.

Esse movimento de leitura de mesa/análise do texto para o exercício da ação e improvisação pode mudar de um espetáculo para outro. Em alguns, ele alongava a leitura de mesa; em outros, alternava a leitura com a improvisação; ou então estabelecia um ziguezague entre trabalho de mesa e a construção física para que o ator chegasse a perceber a personagem pela dinâmica texto-ação (*acting*). A seguir a marcação se ia estabelecendo.

A descrição sumária dessas etapas, que se dobrarão nos capítulos seguintes, pode sugerir uma metodologia fechada. No entanto, esse movimento é dialético. Por exemplo: na maioria das vezes Harildo chegava aos ensaios com uma concepção precisa do espetáculo a partir do estudo e de sua visão do texto. Todavia, isso

**“Existe a verdade
que se descobre
no texto. Você tem
que transformar
aquele texto em seu.”**

² Termo utilizado nos processos teatrais para referir-se a uma leitura aparentemente sem intenção, de modo a não antecipar ou bloquear possíveis descobertas no decorrer dos ensaios.

não o impedia de receber contribuições dos atores que poderiam promover ajustes nessa concepção; ou reconfigurá-la a partir do processo de ensaios.

Celso Júnior (2010), ator e diretor de teatro, dirigido muitas vezes por Déda, e que foi seu assistente de direção em *Zoológico de Vidro*, de Edward Albee, em 1993, revela que a concepção da montagem estava muito clara antes dos ensaios: “Ele já tem uma imagem ou uma frase-núcleo que desvenda o espetáculo, baseada no texto. Ele sempre sabe muito bem o que quer dizer com aquela peça”. A frase-núcleo orienta a concepção e realização do espetáculo e será examinada nos capítulos sobre procedimentos de atuação.

Harildo explica que “é função do diretor descobrir a frase-núcleo que ele irá usar como conceito, guia da concepção” (Déda, 2010b). Esse percurso fazia parte do que se chamava antigamente de “ensaio de gabinete”, ou seja, o trabalho do encenador consigo mesmo: estudo do autor e do contexto, análise da peça e dos personagens, além dos elementos da cena: espaço, tempo, cenário, figurinos e objetos para formar o conceito geral da encenação.

Harildo Déda dirige elenco na peça *La ronde*. Márcio Bernardes (esq.), Paula Moreno, Caio Rodrigo, Thais Laila, Antonio Fábio, Manhã Ortyz, Ciro Sales. Sala do Coro do TCA, Salvador, 2012. Foto: Tito Casal.



Chegar com a concepção definida pode ser uma estratégia que acelere os processos dinâmicos dos ensaios, permitindo que cada ator descubra a frase-núcleo da personagem a partir do fio conceitual da direção. Com base nesse estudo prévio, Harildo (2010c) diz que costumava assumir uma postura nos primeiros dias de ensaio: “Eu, como diretor, digo logo: a frase-núcleo da peça que vamos montar é esta, que está ligada à concepção do espetáculo. E se você como ator não aceitar essa frase-núcleo é melhor cair fora (*risos*)”. Ressalvem-se aí o humor e o exagero do mestre, uma vez que o ator sempre foi peça-chave em seus processos.

Sobre a contribuição dos atores nos processos criativos de Déda, Celso Júnior (2010) lembra: “Quando lê a peça, ele já vislumbra o que quer, mas não fecha a concepção. A concepção é arrematada no trabalho com os atores”. Trata-se de um esforço dialético que acentua a clareza de propósitos e o método peculiar de Harildo, conforme destaca a diretora e atriz de sua geração, Yumara Rodrigues (2011):

Além de bom no jogo de cena e de saber o que está dizendo, acho Harildo muito seguro como diretor. Usa um método peculiar, de que eu gosto muito: ao final do ensaio, manda um bilhetinho para cada ator, corrigindo ou elogiando. Porque a gente precisa disso.

A segurança a que Yumara se refere traz o ator para uma zona de amparo e aumenta a relação de troca e confiança. De um lado, há o diretor que define o que quer e explicita isto aos atores: “Não, faça isso, se movimente, sente, vire, coloque a cabeça para trás”; de outro, abre-se às contribuições a partir do que é mostrado nos ensaios por eles. Enfim, uma relação dialógica, mas que não passa pela inversão de papéis diretor-ator. Quanto aos “bilhetinhos”, tornaram-se famosos os *post-its* que ele entregava ao elenco ao final dos ensaios com indicações, detalhes, elogios ou alertas. Exemplos: “Experimente sentar perto da lareira”; “Mate com sua raiva, seu ódio”; “Muito boa a saída depois de perguntar sobre a mãe”.

Acrescente-se que Harildo, embora tenha o texto como base, e procure respeitá-lo, vinha se mostrando mais flexível em relação a isso, friccionando texto e cena, principalmente nas últimas décadas, quando se dedicou a ministrar oficinas *masterclasses* e a trabalhar com o Clube da Cena,³ aplicando seu método e investigando novos procedimentos.

3 O Clube da Cena é uma iniciativa criada em 2002 por ex-alunos e atores, que persiste até hoje, com o objetivo de, junto com Harildo, criar um laboratório permanente de investigação para o ator, a partir dos métodos desenvolvidos pelo professor; as oficinas *masterclasses* foram promovidas pelo ator e produtor João Figuer. Ao longo dos demais capítulos, e especialmente no Cap. 15, exemplos e depoimentos das oficinas *masterclasses* e do Clube da Cena se farão presentes.

Se algo não funcionava, ou achava determinado trecho da peça datado em demasia, ou que não comunicava hoje, ele cortava.

Isso ocorreu na montagem de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, em 2016. O ator e diretor Ícaro Bittencourt (2024), que participou de dois espetáculos e das oficinas com Déda, diz que inicialmente achava isso “surreal”; depois passou a reconhecer que ele estava atento a sua época, além de ter muito domínio da língua inglesa:

“Nossa, Harildo está realmente concentrado em questões do agora. Com 83 anos, ele estava interessado nas discussões do momento”. Alethea Novaes (2024), uma das fundadoras do Clube da Cena, recorda-se de que ele cortou bastante na montagem de *Hamlet*, em 2005, às vezes no texto ou no processo de ensaio.

“Ele estava atento a sua época, além de ter muito domínio da língua inglesa.”

Pode-se fazer uma analogia com o diretor inglês Peter Brook (1925-2022), que encenou muitos textos de Shakespeare, quando ele fala da “dialética do respeito”: “Acho que existe uma dupla atitude muito saudável, com o respeito de um lado e o desrespeito de outro. E a dialética entre ambos é o ponto-chave” (Brook, 1994, p. 32). E acrescenta: “Nem todas as peças de Shakespeare foram escritas com o mesmo grau de acabamento. Algumas são mais prolixas, outras mais compactas” (*idem*, p. 33), lembrando que o encenador deve avaliar os riscos quando decide cortar o texto.

Palpites do ator

Nos processos de encenação, Déda rejeitava palpites ou indicações de um ator a outro colega do elenco. Segundo ele, a prática sugeria que alguém se coloca numa posição superior ao outro, ainda que fosse uma contribuição positiva:

Há contribuições e contribuições. Eu prefiro que não as dê. Ele fala comigo e eu repasso a informação. Eu prefiro – e a Spolin fala isso – hierarquizar: elenco e diretor. O diretor está acima, pois está de fora; o colega quando faz isso deixa de ser colega e passa a ser diretor, mesmo com a boa intenção. E aí, ao fim da temporada, estarão brigando (Déda, 2011b).

A mesma atitude Harildo assume em relação aos assistentes de direção, com quem sempre trabalha e faz questão de elogiá-los: “Tem pessoas que funcionam muito bem comigo. E eu os acho necessários”. Mas, para Déda (2011c), a função do assistente é bem definida: ele dá opiniões e sugestões para o processo de construção do espetáculo, mas elas passam primeiro pelo diretor:

Assistente de direção conversa comigo. E mesmo uma cena marcada, eu não a entregaria ao assistente de direção para ensaiar com os atores. Fico muito inseguro em relação a ele. Será que vai fazer o que eu quero mesmo? (*risos*). Quando eu comecei a dirigir eu não deixava o cenógrafo ver ensaio. É uma insegurança mesmo. Eu gosto é da plateia (*risos*).

A relação com o cenógrafo, apontada por Harildo, pode parecer lenda, mas não é. Maurício Pedrosa (2009), cenógrafo e professor da Escola de Teatro da UFBA, e que fez assistência de cenografia de Ewald Hackler para *Hedda Gabler*, de Ibsen, dirigida por Harildo, com a Cia de Teatro da UFBA, em 1966, resgatou um depoimento do Mestre na sua dissertação de mestrado:

Na realidade minha relação com Hackler sempre foi assim: faça e me entregue pronto e não venha ver o ensaio. Ele reclamava: Como é que o diretor proíbe cenógrafo de ver o ensaio? Então ele fazia as coisas que eu sabia que certamente iam dar certo, ele me entregava a planta baixa do cenário. A gente trabalhava assim porque eu me sentia intimidado pelo que ele sabe e mesmo assim ele tinha a maior paciência do mundo. Por incrível que pareça: Hackler com paciência! Mas comigo sempre teve, e fazia as coisas dentro dessa condição, que era não ver o ensaio. Mas ele assistia escondido na última fila; e quando eu o via, pronto, já me perdia todo. Mas, enfim, ele conseguiu fazer e a gente trabalhou junto muito bem, não só enquanto eu diretor e ele cenógrafo, mas ele diretor e eu ator (Déda, 2009b).

A atitude de Harildo remete mais ao respeito por Hackler do que a uma postura autoritária ou esquisitice de artista. Ele admite que se sentia inibido frente a outro “mestre” e aí se colocava na condição de “discípulo”, convicto de sua insegurança diante dele, mas certo do rumo que a encenação deveria tomar, com o leme nas mãos. Nessa e em outras travessias, mesmo com o comando do barco, Harildo sempre soube distinguir bem os papéis e não se desvia de sua crença central no teatro: “[...] mais importante do que o diretor é o ator, mais importante do que o cenógrafo é o ator, mais importante do que o iluminador é o ator. Sem o ator não existe teatro!” (Déda, 2007).

Capítulo 4

O ator dos sonhos: base de formação



Respeito todo tipo de encenação, da mais acadêmica à mais contestadora, mas, sentada na plateia, o que me envolve sempre, em primeiro lugar, são os atores. É neles, em nós, que está o teatro.

► **Fernanda Montenegro¹** ◄

Quando um diretor quer montar um espetáculo, é comum imaginar o elenco dos sonhos: atores e atrizes com o perfil ideal das personagens; e Harildo gostava de fazer isso. O elenco dos sonhos pressupõe não apenas aqueles que se adequam ao papel, mas os que poderiam melhor dialogar com o *modus operandi*, estilo e procedimentos do encenador. Nos grupos e coletivos de teatro, em que atores trabalham juntos, a equação é mais bem resolvida, uma vez que seguem uma trilha ética e estética construída e reconhecida coletivamente.

No entanto, quando se forma um elenco, que provavelmente se dissolverá ao final das temporadas, entram em cena escolhas que vão corresponder à visão do ator ou atriz desejada pelo encenador, ou pelo menos aos códigos de atuação do espetáculo. Isso envolve um conjunto de referências que pode levar

“Quando um diretor quer montar um espetáculo, é comum imaginar o elenco dos sonhos”

1 Fernanda Montenegro no livro de sua autoria *Prólogo, Ato, Epílogo* (2019).

a vários perfis: corpo e voz preparados em determinada técnica (*clown*, mímica corporal dramática, Laban etc.); familiaridade com certos procedimentos dos mestres-encenadores, como Stanislávski, Brecht ou Grotowski; experiência em teatro de rua; ou ator e atriz que cantem, dancem e atuem.

No caso de Harildo, interessa saber qual a visão que ele tem do ator. O que o faz prepará-lo para a vida profissional como ser humano e artista. Quais ensinamentos correspondem a certa ética e determinada estética? Quem é o ator na poética Déda? Melhor dizendo, existe o ator da poética Déda?:

Para mim o ator é a figura principal do teatro. E o teatro existe a partir do ator, daquele que age, daquele que conta; mais do que o diretor. A gente viveu muito tempo sem diretor, quase dois mil e quinhentos anos (*risos*); só no século XIX é que ele começa a surgir, mas o diretor existe por causa do ator, para auxiliá-lo (Déda, 2010b).

Harildo atribui o surgimento do diretor a partir da necessidade do ator; o que nem sempre é destacado pelos historiadores da moderna encenação, que costumam considerar as questões técnicas, estéticas e históricas. Roubine (1998), por exemplo, identifica a utilização da luz elétrica nos teatros e a dissolução das fronteiras geográficas e estéticas como dois fatores determinantes. Já Dort (1977) argumenta que os contextos histórico, social e político do século XIX é que forjaram a necessidade do encenador, a exemplo da ascensão, queda e rearranjo das classes sociais, especialmente na França, e da consequente variação quantitativa e qualitativa do público. Isso, segundo Dort, teria imprimido novos gostos nas camadas sociais, que, cansadas da repetição de certos gêneros teatrais, queriam se ver representadas no palco².

"O teatro sempre viveu sem o diretor. Ele chegou depois do ator."

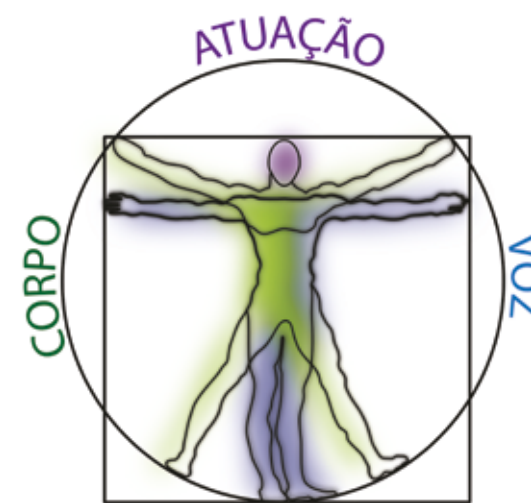
A visão de Harildo – que não ignora as demais – enfatiza outro viés, que passa pelo percurso histórico da atividade teatral: "O teatro sempre viveu sem o diretor. Ele chegou depois do ator." (Déda, 2011a). Para ele, tudo começa com o ator, aquele que age. "É agir, agir e agir, sempre de uma forma em que você seja presente para você mudar o mundo. Não é o teatro que vai mudar o mundo, mas você pode mudar o mundo através disso" (Déda, 2009d).

² Ver: DORT, 1977, p. 83-89.

O tripé de formação do ator

Do ponto de vista pedagógico, quando se quer formar ou capacitar um ator, é comum projetar-se um perfil, dadas as múltiplas possibilidades dos modos de atuação que floresceram nos séculos XIX, XX e XXI. Instado a responder qual o ator deseja formar, Harildo responde que é "o ator inteligente"; mas, com a ressalva:

[...] mas não o ator inteligente aqui (*aponta a cabeça*); é o ator inteligente nesse universo que é o teatro; que saiba nadar dentro disso, descobrir. Inteligente é aquele que consegue sobreviver dentro da cena, no palco, na vida. Daquele que consegue descobrir o que lhe é dado; as dicas que lhe são dadas que ele consegue transformar em suas, não apenas seguir, mas transformar em uma coisa própria. E aí me deixa muito contente quando vejo isso (Déda, 2010c).



Tripé de formação do ator.
Ilustração: Lucas Modesto.

Para chegar a esse entendimento, Harildo (2010b) não hesita em apontar um tripé, que considera essencial na formação do ator:

O tripé é extremamente necessário: corpo, voz e atuação (*acting*), para o ator poder andar, atuar, ter meios, inclusive, para colocar essa inteligência a serviço dele. Eu vejo coisas que não são propriamente do teatro, mas do ser humano. Aquele que consegue ver, ter humildade para aceitar o que lhe é dado e ousadia para transformar aquilo em seu.

Talvez essas palavras poderiam sobrelevar um lado essencialmente técnico que não incluísse a formação cultural e social do ator. Mas, ao se observar a tríade de formação que ancora a poética Déda, percebe-se que esses aspectos não são ignorados. Eles não só ajudam a formar o ator, mas contribuem para seu aperfeiçoamento profissional. Como educador, ele acredita que conhecimentos e valores sócio-históricos vêm com o tempo e a prática:

Ao longo da sua vida, o ator vai ter necessidade de saber onde está pisando, qual é a dele, de saber História, não somente história do teatro, mas do mundo em que vive para poder se situar nele, inclusive. Ele tem que apreciar, não ser um expert, mas apreciar artes plásticas, música, literatura, cinema para sua formação cultural e fonte de inspiração para seu trabalho... isso ele vai adquirindo com o tempo. De início ele precisa daquele tripé e, aos poucos, vai atando esta corrente subsidiária (Déda, 2011a).

É como se o tripé de caráter técnico fosse o adubo para o ator exercitar sua autonomia sem que se torne refém de uma caminhada subserviente. Além do mais, o fato de Harildo apostar num modo de formar e dirigir o ator não o impede de reconhecer e trabalhar com atores e atrizes oriundos de outras formações. Tomando a Bahia como exemplo, e ampliando o raio de ação da crítica, ele dá um recado aos que se apegam a um modelo de interpretação para defender-se dos demais ou para criticar os outros:

Alguns dizem que a Bahia é a terra do “ou... ou”. Mas se trata do país todo. Assim: ou isso ou aquilo; só depois de algum tempo é que se vai descobrindo que pode ser isso ‘e’ aquilo; principalmente numa arte tão dinâmica quanto o teatro. Hoje eu tenho muito mais paciência para dizer: “Eu vejo que é isso e aquilo também.” É tudo muito híbrido, muito misturado. Você estuda o Stanislávski, mas aí pega o Brecht que diz “eu devo muito a Stanislávski”; o Grotowski diz isso também. E não somente com relação à Stanislávski porque antes dele teve o “paradoxo do ator”³ coisas importantes e, até mesmo, modernas (Déda, 2011a).

Nesse sentido, pode-se perguntar o que estaria na base estética do trabalho de formação do ator projetado por Harildo. Não se pretende chegar a uma definição precisa, tarefa complexa e extensa, devido à multiplicidade de referências, e preferências que Déda associa a seu ofício. O propósito é identificar alguns traços comuns que formaram a base dessa poética. Muitos

percebem uma sólida sustentação em Stanislávski, mas há elementos do sistema do encenador russo que ele rejeita, como a memória emotiva: “Odeio esse negócio”.

“É tudo muito híbrido, muito misturado.”

3 Ele se refere ao texto *Paradoxo sobre o Comediante*, de Diderot, escrito em 1773.

Ademais, é possível ver a presença de Grotowski, principalmente quando ele utiliza as caixas de ressonância, técnica desenvolvida pelo encenador polonês; Bertolt Brecht, ao colocar seus procedimentos na encenação; Alberto D’Aversa, ao valorizar a sonoridade da palavra; e aos ecos da tradição inserida no Brasil por diretores italianos, como Ruggero Jacobi, Adolfo Celi, Gianni Ratto.

Embora ele tenha uma predileção por Shakespeare, não procura idealizar um ator shakespeariano; ao contrário, busca colocá-lo em *grounding*, trazê-lo para o aqui e agora. Juntem-se a isso a ação político-social que exerceu no início de carreira, a influência do neorrealismo italiano no cinema e a admiração pelos atores e atrizes do cinema americano (muitos deles passaram pelo *Actors Studio*, uma adaptação do método Stanislávski nos EUA) e teremos uma usina processando referências estéticas e estilos.

Déda admite que a base é Stanislávski e seus discípulos (ele traduziu diretamente do inglês textos e livros que atualizam e aprofundam o método do encenador russo), mas os fios do tecido estético enroscam-se no teatro popular do cordel e no aprendizado do trabalho minucioso com as peças de Shakespeare. Ademais, Harildo procurava pôr em prática conceitos e procedimentos novos que poderiam vir, inclusive, de encontro a alguns pressupostos defendidos anteriormente por ele, como ocorreu em um curso que ministrou e os alunos rejeitaram:

Era sobre o trabalho do americano David Mamet, autor, diretor e professor de interpretação. Ele diz que não existe personagem; o que existe é o texto. E nega essa coisa de Stanislávski, de fazer a biografia do personagem... Pra quê, se não está no texto? (Déda, 2011a).

Assim, mesmo reconhecendo a multiplicidade e a inovação, há eixos de força que formam uma plataforma de atuação, devido a sua recorrência e prática continuada. De certo, uma coisa: o mestre aposta num método instigador que faz com que o ator descubra a cada segundo uma forma nova de ver, fazer e refazer, a seu jeito, um modo próprio de compor o papel, por meio do tripé corpo-voz-atuação, o caminho para revelar este “ser de papel” que ganha corporeidade no palco.

Plataforma básica de atuação

O ator que passa pela formação com Harildo Déda abre-se a outras possibilidades. O método não engessa o ator numa fôrma, tornando-o capaz de, com o instrumental adquirido, atuar em diferentes convenções teatrais. Ao desenvolver uma plataforma básica, Déda estimula-o a experimentar outras técnicas e fazer suas escolhas, que podem absorver, transformar ou inverter o que foi apreendido. Isso é visto por Harildo (2009c) da seguinte forma: “Não acredito em iconoclasta que nunca foi santeiro” – afirmação que adquire mais valor quando se sabe de sua proximidade com Stanislávski.

Todavia, Déda não se nutre de todos os elementos desenvolvidos pelo mestre russo, ignorando as técnicas que aprofundam os aspectos psicológicos excessivos, como a memória emotiva e a ativação do inconsciente, que arrancam do diretor frases iradas como esta: “Tenho horror a este negócio. Cansa muito. Teatro é um esforço enorme, mas não é pra cansar” (Déda, 2010b).

Para ele, o foco está nos processos corporais e mentais, mais identificados com o método das ações físicas, que foi desenvolvido na última fase de Stanislávski. A mudança se dá a partir de 1918, quando o encenador russo começa a estudar o método no Estúdio de Ópera, mas o termo só é utilizado pela primeira vez na montagem de *Tartufo*, de Molière, em 1938, ano de morte de Stanislávski:

Eu descobri certas coisas tardiamente. Stella Adler, por exemplo, que é maravilhosa. E Jean Benedetti, um autor inglês que tem três livros: *Stanislávski, uma introdução*; *Stanislávski e o ator*; e *Stanislávski em ensaio*, que é da última fase. Há também uma estudiosa chamada Sonia Moore, que faz uma revisitação a Stanislávski. E no sentido de revisitação, não se pode esquecer Viola Spolin, que para mim é básico. Às vezes, não lembramos que o próprio Boal bebeu dessa fonte e deu um sentido amplo e político (Déda, 2011a).

“Às vezes, não lembramos que o próprio Boal bebeu dessa fonte e deu um sentido amplo e político.”

Boa parte das poéticas do ator que se desenvolve nas cenas moderna e contemporânea se inspira nessa fase. Foi assim com Grotowski, Brecht, Barba, e, no Brasil, Otávio Burnier, Antunes Filho, entre outros. Matteo Bonfitto (2002, p. 31), que escreveu o livro *O ator compositor*, observa que as novas pesquisas de Stanislávski mostram uma via dúplice de construção do papel: “Este percurso passa a ser possível em duplo sentido: também a execução das ações atua agora sobre os processos interiores e não somente os processos interiores geram ações”.

Trata-se de uma retomada da obra do encenador-educador russo, que o coloca ao lado dos grandes exploradores da pedagogia da cena. Observando a trajetória da obra de Harildo, vê-se a abertura para variadas formas teatrais, traduzida na direção de peças de Camus, Brecht, Dias Gomes, Eurípedes, Pirandello, um conjunto diversificado de gêneros e autores. Enquanto ator, ele nunca se identificou com esta ou aquela corrente, prejudgando uma ou outra. Fez Heiner Müller, Brecht, Arrabal, Bergman, Ionesco, Nelson Rodrigues, Sófocles – todos com a mesma intensidade e paixão.

Cabe a pergunta: se Déda se utiliza do método das ações físicas e, se esse método é fonte de inspiração para inúmeros encenadores e atores que se debruçam sobre poéticas do corpo e da voz, por que ele não desenvolveu uma pesquisa específica no caminho das poéticas corporais do ator, como o fizeram Bonfitto (2002), Burnier (2009) e outros? Entre as possíveis respostas, estão: sua filiação ao trabalho com o texto, o desinteresse por técnicas centradas exclusivamente no corpo e a tradição em não ter profissionais de preparação corporal e vocal em suas montagens. Sobre este último aspecto, diz:

Evito incluir este trabalho, porque o ator começa a usar o que viu numa preparação corporal ou vocal como um fim. Eu tinha uns alunos que começaram a fazer mímica corporal e de repente aquilo virava um fim em si. Eu disse: “Se você quiser, faça um espetáculo de mímica. Mas aqui você precisa utilizar esse exercício como meio.” (Déda, 2011a).

De fato, é Harildo quem introduz exercícios de corpo e voz para ampliar a base objetiva de atuação. No entanto, restringir o trabalho que desenvolve ao método das ações físicas – embora já seja muita coisa – seria limitativo, devido a outras referências:

Eu venho de Stanislávski; mas tem o Brecht, e até Artaud com a loucura que eu não vejo especificamente “o quê”, “o como”, mas que está lá, eu sei que está



Ensaio de *Casa de bonecas* — *Você define o final*. Dir. Harildo Déda. Foyer do Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2022.
Foto: Adeloyá OjúBará.

(risos). Assim como eu vejo mais claramente os exercícios de Grotowski com o seu *teatro pobre*; e depois Barba. A consciência de corpo, por exemplo, a partitura do corpo é bem mais Grotowski do que Stanislávski (Déda, 2011a).

Embora seja estudioso contínuo das poéticas de atuação na cena, ele não gosta de explicá-las enquanto dirige o ator, pois isso, no seu entender, poderia levá-lo a uma racionalização obstrutiva que prejudicaria o processo criativo de descoberta.

Decerto, para o intérprete, no ensaio, não importam as referências e sim o trabalho do professor-encenador, independente da poética e do espetáculo, como destaca o Edmilson Barros (Mimi), em depoimento à TV Bahia (2011):

Numa peça que fiz, com texto de Cleise Mendes, tinha muitas poesias e não era uma coisa tão fácil de dizer; não era naturalista. E ele [Harildo] me trabalhou em algumas dessas poesias e, ao final, eu consegui. Então o Paulo Henrique Alcântara, que é um diretor talentosíssimo, autor também lá da Bahia, assistiu ao espetáculo e me disse: “Mimi você está muito bem, principalmente naquele e naquele momento...” Eram exatamente os dois momentos que Harildo tinha trabalhado comigo. É um grande mestre.

Assim como Edmilson, muitos o têm como pilar, mesmo os que fizeram escolhas diferentes nas carreiras. Ou seja: é um método básico, que tem conceitos e técnicas, mas deixa a porta aberta, tornando-se uma linha pedagógica contemporânea, associada a um dos princípios básicos da Educação para o século XXI: as escolhas que fazemos se relacionam com as oportunidades que nos são dadas ou conquistadas.⁴

⁴ Sobre esses pressupostos, ver: DELORS, 1999.

Capítulo 5

Procedimentos de atuação I:

subjetividade, alteridade,
trabalho de mesa e não-dito¹



Eu não sei se eu tenho um método! Quem sou eu para ter método? Método quem tem é Stanislávski, Grotowski, Brecht. Eu apenas passo a minha experiência. Existem coisas que meus alunos citam muito: “menos é mais”, “palavras sem imagens são palavras mortas”; mas isso eu passo para eles e fica com eles.

► Harildo Déda² ◄

Perguntado sobre como faz para compor uma personagem, Harildo diz que não é possível confiar sempre na intuição, porque ela pode não vir quando necessário: “É preciso um método, uma técnica que é adquirida com o tempo” (Déda, 2000). Assim, é possível reconhecer alguns procedimentos recorrentes em seu trabalho, identificados em processos de encenação, oficinas, cursos, *workshops*, nos depoimentos do mestre e nos dos artistas com quem ele trabalhou, na preparação de elenco para montagens e na sua trajetória como professor da Escola de Teatro da UFBA.

Na edição anterior deste livro (2011), foram selecionados e examinados sete procedimentos. Daí para a frente, novas pesquisas e entrevistas foram realizadas, tanto com Harildo

¹ Optamos por manter o hífen na expressão **Não-dito**, frequentemente utilizada por Harildo, para reforçar a oposição entre os termos, ainda que a grafia gramatical dispense o uso do sinal.

² Déda, 2013.

quanto com seus alunos e atores, com foco no aprofundamento e atualização do método. Com mais articulações e referências teóricas e práticas, chega-se agora a 12 (doze) deles. São os seguintes: Ênfase na Subjetividade, Foco na Relação, Trabalho de Mesa, o Não-dito, Supernecessidade, Análise Ativa, Ações Físicas, Desbaste do texto, Frase-núcleo, *Beats*, Visualidade da palavra³ e Fisicalização.

Nomear e apresentar todos os procedimentos desenvolvidos e aplicados por Harildo é tarefa impossível; são muitos e o Mestre fazia mudanças ao longo da prática. Por isso, alguns são citados, ou estão embutidos em outros, como a improvisação, e ainda há aqueles que carecem de investigações mais profundas. De modo geral, esses processos compõem uma complexa rede de relações integradas, que às vezes fica difícil destacar um sem que ele seja atravessado por outros. Cabe lembrar que os nomes aqui adotados têm suas variações na prática, uma vez que Harildo não deixou uma sistematização escrita do seu método.

“Nomear e apresentar todos os procedimentos desenvolvidos e aplicados por Harildo é tarefa impossível; são muitos e o Mestre fazia mudanças ao longo da prática.”

Déda nem sempre utilizava todos os procedimentos. Ele valorizava alguns em detrimento de outros, em função da necessidade da montagem, da característica do curso ou oficina que ministrava, mas principalmente por perceber o que cada ator precisava. Além do mais, embora ele parta da análise do texto, não há, necessariamente, uma ordem metodológica de aplicação, ainda que se tenha tentado seguir uma possível organização, a partir de sua prática. Para efeito de distribuição mais equânime dos textos ao longo do livro, veremos neste capítulo os quatro primeiros procedimentos: **Ênfase na Subjetividade, Foco na relação, Trabalho de mesa e o Não-dito.**

³ Na edição anterior, este procedimento foi nomeado como Palavra Visual.

Ênfase na subjetividade: a pessoa, o ator

A ênfase na subjetividade é o reconhecimento de que cada ator tem uma história de vida singular, está em determinado grau de formação e experiência e cabe ao professor-encenador identificar carências, potencialidades e necessidades e nelas investir. Significa considerar que não há um modelo de atuação fixo, pois aquilo que um ator fez ou faz não serve de medida de valor para que outro o imite e construa seu papel; no máximo, uma inspiração.

Quem teve o privilégio de trabalhar com Harildo, sabe que, embora o diretor se alimente de determinadas técnicas e utilize de expressões recorrentes repetidas por alunos e atores à exaustão (“Menos é mais”, “Não diga, faça”, “Não explique, mostre”), igualmente sabe que ele não aplicava os mesmos procedimentos com todos. O importante era a pessoa, sua história, as experiências de vida, as necessidades do sujeito e ator. Por isso, a decisão de começar com a subjetividade, e, a seguir, a alteridade (foco na relação), se deve à convicção de que ambos se sobressaem como princípios norteadores do trabalho de atuação e perpassam todos os demais procedimentos.

Não se trata, porém, de reforço ao individualismo, mas sim da aceitação da personalidade do indivíduo criador que não deve procurar imitar os outros, mas encontrar o seu próprio caminho, como exemplifica o jovem ator e diretor Daniel Marques, que atuou como assistente de direção de Harildo:



Harildo dirigindo Jarbas Oliver no Clube da Cena. Sala Harildo Déda, Fundação Gregório de Mattos, Salvador, 2023.
Foto: Acervo Os Argonautas.

Em nenhum curso, em nenhum ensaio, ele falou “porque Marcelo Praddo fez assim na minha montagem”. Nunca. [Quando] o ator estava ali na sua frente, ele perguntava o que é que ele queria e trabalhava com aquilo. E ele conhecia você. Era método, dizia. Ficava quase uma hora antes de começar a aula, brincando, jogando conversa fora, comendo biscoito, fazendo cena, olhando. Tudo para conhecer você. E trabalhava com as suas referências (Marques D., 2024).

**“E ele conhecia você.
Era método, dizia.”**

Nesse depoimento, percebe-se que se trata de uma estratégia de Harildo para chegar à pessoa, sem passar por processos psicológicos invasivos. Como não poderia conhecer a vida da pessoa, então a observava em ação e a partir daí propunha exercícios que fossem mais adequados. João Figuer, ator e diretor, que produziu várias oficinas com Harildo durante o período de 2017 a 2023, lembra que ele respeitava o tempo de cada um: “Tinha gente que estava em estágios diferentes de experiência com teatro. Se era um jovem recém-saído de uma oficina, o mestre dava outro encaminhamento” (Figuer, 2024).

Déda investia simultaneamente na pessoa e no ator, em busca de uma atuação própria, inimitável. E dizia isso nas oficinas e cursos, como conta um de seus discípulos, Ícaro Bittencourt:

O que é essa Nora feita por A? É diferente dessa Nora feita por B? O que é que muda quando é B dizendo isso? O que é que isso provoca em você? Essa voz mais anasalada o irrita mais, enche mais o saco? Quando ele pergunta o que isso provoca em você, tanto ele está trabalhando o ator quanto a sua *partner* na contracena. Já vemos uma junção da subjetividade com a alteridade (Bittencourt, 2024).

Note-se a convergência dessa prática com o que diz Stanislávski sobre o trabalho com os atores: “Ao obrigá-los a investir em seus próprios pensamentos, sentimentos e ações físicas e verbais no trabalho do papel, eu os empurro pelo caminho que foi feito pelo autor e os converto em seus cocriadores.” (Stanislávski *apud* Vássina; Labaki, 2016, p. 247-248). Por isso o tempo dedicado para cada um não seguia um padrão. Harildo utilizava o tempo que fosse necessário para o ator chegar ao resultado.

Na sua avaliação, tanto a pessoa quanto o ator tinham a mesma relevância: “Cada vez mais eu estou convencido de que o importante não é o ator, mas o ser humano. É meio herético

(risos) dizer isso, mas o que interessa é o ser humano. E quanto mais se é ser humano mais ele vai fazer direitinho seu trabalho” (Déda, 2010a). É nessa via que a paciência e sabedoria de um mestre são essenciais:

Eu respeito muito o tempo do outro. E se a felicidade para o ator é descobrir, o que eu tenho que fazer é dar todos os meios para ele fazer isso. É importante não impor, mas deixá-lo descobrir. Nem que isso demore muito. Pode levar a vida inteira; pode levar dez anos; mas que ótimo que vá descobrir dez anos depois (Déda, 2010b).

Foco na relação: a alteridade

Déda (2022) considera o teatro “a arte mais generosa do mundo. É a arte para o outro. Nenhuma arte é tão generosa assim na relação de entrega”. Ele relembra a origem da palavra teatro (*theatron*) em seus próprios termos: “o lugar onde se vê o outro que vê o que o outro está fazendo. A mim me encanta essa coisa do outro. Mesmo fazendo um monólogo, você tem alguém com quem contracenar. Que é Deus. Que é o espelho. Que é você mesmo. Tem sempre o outro” (Déda, 2022).

A relação com o *partner* em cena é aspecto hipervalorizado em aulas, oficinas, cursos e espetáculos. O propósito é desenvolver nos mínimos detalhes as conexões personagem-personagem, ator/atriz-ator/atriz para intensificar a contracenar e evitar o surgimento do que Harildo chama de “ilhas de interpretação”:



Harildo Déda no ensaio de *Nossa cidade*.
Thaís Laila (esq.), Harildo Déda e Igor Epifânio.
Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2015.
Foto: Adeloyá OjúBará.

A anulação do companheiro de cena forma verdadeiras “ilhas de interpretação”. É o ator preocupado consigo mesmo, com a construção perfeita de sua personagem. Às vezes, são belíssimas coisas, mas não significam nada para mim, porque não há envolvimento com o outro, não tem diálogo para se chegar ao outro lado. E, quando não há possibilidade de diálogo, eu rejeito (Déda, 2010c).

As “ilhas”, que causam horror ao mestre, sugerem desatenção a um aspecto fundamental no teatro: a relação intersubjetiva, que se desenvolve no exercício da alteridade, colocar-se no lugar do outro. Em sua etimologia a palavra alteridade vem de *alteritas*, em que *alter* significa “outro” e *itas* relaciona-se com o “ser”. Remete, portanto, ao exercício de *ser o outro*, um processo de empatia. E nada mais próprio do que o teatro, o lugar do diálogo, da convivência, da explicitação das diferenças e do reconhecimento dos múltiplos pontos de vista.

Ao estimular e praticar a alteridade, Harildo reforça elementos que compõem a ação teatral: diálogo, relação, interação. Mesmo que se trate de uma peça em que as ligações entre as personagens estejam enfraquecidas ou esfaceladas, ele reforça que a interação com o ou-

tro não pode estar ausente, sequer num monólogo ou num solilóquio: “Você está falando para alguém. Então é preciso criar um personagem imaginário, quando ele não existe.” (Déda, 2022).

**“Quando não
há possibilidade
de diálogo, eu rejeito.”**

Para pôr em ação concreta a alteridade, Harildo sugere um exercício que é uma inversão (ou reinvenção) da proposta de Stanislávski, a partir do “se mágico”. Na visão do mestre russo, o “se mágico” estabelece a seguinte questão: “Se eu fosse a personagem, como agiria nesta situação?”. Harildo não abandona a pergunta, pois a acha relevante no processo de composição pessoal, mas considera mais importante a inversão: “Se eu fosse um (personagem) como eu agiria sendo você o outro (personagem)?”. E dá um exemplo: “Se eu fosse Hamlet, como agiria sendo você Ofélia?” (Déda, 2010b).

Dessa forma, Déda relativiza um termo muito utilizado no “sistema” de Stanislávski: “objetivo”. Para ele, o mais adequado seria “necessidade”. Definir a necessidade da personagem seria mais mobilizador e eficaz:

O ator deve encontrar a sua querência, a sua necessidade. Isso fica muito mais claro, mais ativo para o ator do que objetivo. E aí você descobre, encontra um verbo de ação que complementa a frase-núcleo; ou seja, *eu quero*, mais um verbo de ação em relação a outra personagem que está na peça, que é sua antagonista, ou protagonista em conjunto com você. Isto vai significar muito para seu parceiro de cena (Déda, 2010b).

Com esse enfoque, Déda atinge três alvos: a interação entre os atores, a composição da personagem que se constrói na associação com o outro e a relação com o espectador, pois se a primeira e a segunda forem desenvolvidas de modo autêntico, a terceira – o contato com o público – será uma consequência direta desse trabalho:

Eu acho que a coisa que me serve mais, me serviu mais para continuar a viver, é aprender o diálogo. Diálogo é uma palavra teatral, mas é também uma palavra de convivência, e a gente precisa muito aprender isso para poder viver como gente e no meu caso como um profissional da arte. [...] pressupõe aqueles que estão do lado de cá no tablado e aqueles que estão assistindo, a gente quer estabelecer esse diálogo (Déda, 2019).

Trabalho de mesa

Do ponto de vista técnico, o trabalho de mesa é um procedimento que se tornou usual a partir do surgimento do moderno encenador (final do século XIX) e mais especificamente no início do século XX, bastante relacionado com a metodologia de Stanislávski. É conhecido também como leitura de mesa, análise de texto ou estudo analítico da peça. Segundo Kosovski (2015, p. 62-65), ele funciona como preparação para a cena, a potência que se irá transformar em ato:

É o lugar de apontamentos, criador de potencialidades estéticas. É onde se reflete, se imagina, se projeta. Espaço de ajustes, acordos, experimentos, questões, ideias. Tudo no entorno de uma mesa, criando-se uma ambiência em que resoluções futuras, na sala de ensaio propriamente dita, serão amparadas por essa etapa pré-encenatória (Kosovski, 2015).



Trabalho de mesa conduzido por Harildo com o elenco de *Casa de bonecas*:
Você define o final. Myriam Galvão (esq.), Alice Gramacho e Ícaro Bittencourt.
Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2022. Foto: Adeloyá OjúBará.

Nessa etapa, é o momento de conhecer o texto como um todo e analisar suas partes; dividir a peça em cenas, unidades e subunidades, dar nome a elas, identificar as “circunstâncias dadas” pela obra, conforme sinaliza Stanislávski em seus livros: a fábula ou o enredo da peça, caracterização, tempo e lugar da ação, a vida social, os componentes da realidade objetiva das personagens e suas necessidades e vontades, a situação em que eles criam ou se envolvem – elementos aos quais se agregam as visões do ator e do diretor. É uma atividade feita a partir da leitura e análise do texto em conjunto.

Na leitura de mesa, Harildo solicita ao ator que leia o texto, mas evita o termo “leitura branca”, quando se quer que um ator o leia sem interpretá-lo. Considera o termo inadequado e sem eficácia, ao afirmar que essa forma de leitura não funciona porque “o ator lia sem nenhuma intenção ou energia”. Preferia usar a expressão *leitura compreensiva*, mais próximo de uma leitura investigativa. Alethea Novaes (2024) diz que era uma leitura gramatical para “compreender antes de se ter alguma proposta de forma”.

Segundo Ícaro Bittencourt (2024), Déda se dirigia ao ator e falava: “Você é um ator, uma atriz, não leia o texto sem brilho, é uma leitura curiosa e você já vai identificar pontos do texto, contradições, oposições”. Ele próprio reconhece que teve dificuldades com a leitura compreensiva, porque Déda era exigente em relação à gramática e grafia do texto: “Você precisava saber o que é o uso de verbos, advérbios, substantivos, locução adjetiva e outros aspectos gramaticais. Eu percebia, às vezes, que eu não era o único que não entendia. Mas

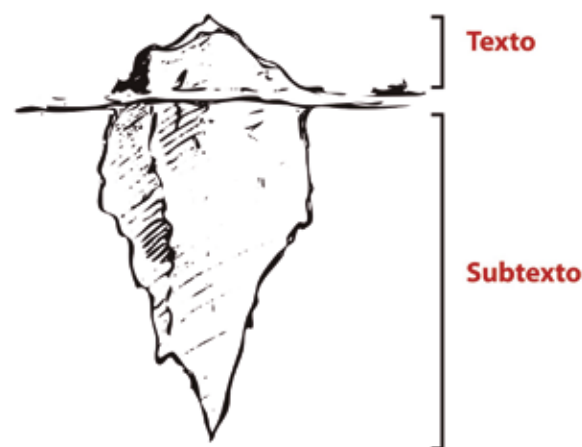
não lembro dele parar para explicar o que eram esses elementos.” (Bittencourt, 2024). Ou seja: o ator precisa suprir por sua conta as carências nesse campo para fazer o mergulho na análise da sintaxe do texto.

Na leitura, Déda pede que o ator anote as primeiras impressões sobre a personagem, buscando responder quem elas são, o que o autor diz, o que o diretor deseja, o que ele (o ator) quer. E atentar às perguntas: Quem? Onde? Como? Em que situação? Fazendo o quê? Para quê? Para quem? A resposta a essas perguntas é o primeiro passo para a composição da personagem: Qual o objetivo do personagem na peça? Por que ela fala isso?

Às vezes ele se delongava nessa etapa ou então a entremeava com a análise ativa e as ações físicas. Sua preocupação era que o ator não intelectualizasse demais a atuação, criando bloqueios e estereótipos. Acreditava que, na prática e no movimento, descobertas ocorriam e elas nem sempre apareciam na leitura.

O Não-dito: subtexto e subterrâneos do texto

Descobrir o Não-dito do texto é um procedimento de escavação feito pelo ator, em conjunto com o diretor ou não, para trazer à tona o que se esconde nos subterrâneos da peça: a palavra que nega o gesto, o gesto que se opõe à palavra, a intenção que desloca o sentido, motivações inconfessadas, sensações e emoções não expressadas, os movimentos não convergentes ação-texto – enfim tudo aquilo que pode alterar, deslocar, intensificar ou dar novo sentido à composição e relação entre personagens e ação. Trata-se de revelar camadas submersas do texto.



O Não-dito. Ilustração: Lucas Modesto.

O Não-dito equivale ao “subtexto” de que fala Stanislávski (2001, p. 127): “É a expressão manifesta, intimamente sentida de um ser humano em um papel, que flui ininterruptamente sob as palavras do texto, dando-lhes vida e uma base para que existam”. Kusnet (2003, p. 71) lembra que uma das imagens que mais traduzem o subtexto é descrita por Stanislávski quando ele diz que o ator deve criar em seu subconsciente **“correntes subaquáticas enquanto na superfície do rio corre o texto da peça”** [grifo nosso]. Ao que

se completa com um conselho do encenador russo: “Quando são faladas, as palavras vêm do autor; o subtexto vem do ator” (Stanislávski, 1976, p. 129); talvez por essa razão o subtexto, o Não-dito, o encoberto interessem tanto a Harildo.

Uma das perguntas-chave que Déda (2011a) propõe é a seguinte: “O que ocorre ‘por baixo’ da ação e da fala desta personagem e que não pode ser revelado?”. O procedimento leva a soluções não imaginadas pelo ator e, também, pelo diretor, fazendo com que os modos de atuar difiram entre si. Um exemplo do subtexto é dado por Harildo ao se referir às formas de uma personagem dar “boa noite” nas peças de Shakespeare:

Existe uma imagem para cada palavra, e a forma como é dita a palavra. O “boa noite” de Desdêmona [em *Othelo*] e o “boa noite” de Julieta [em *Romeu e Julieta*]. Desdêmona é uma mulher que é apaixonada por uma pessoa que não é da sua raça, enfrenta isso, e se sacrifica por isso. E a outra é uma menina de 14 anos [...] **Quando ela [Julieta] dá boa noite ela tá querendo dormir com Romeu.** [grifo nosso]. E essa pessoa é cortada do seu fluxo de vida. Essa é a grande tragédia” (Déda, 2022).

Embora Harildo mostre o subtexto acima, a partir da perspectiva do diretor que analisa a peça, o trabalho efetivo é feito pelo ator, que, para tal, fim empresta seu corpo, sua voz, experiência e subjetividade, incorpora as descobertas, adquirindo uma marca pessoal. É como se o texto fosse um instrumento musical tocado por artistas diferentes:

O texto teatral funciona como partitura para o ator, da mesma forma que o instrumento musical o é para um músico. Cabe ao ator ir além do que as palavras dizem, porque o “Não-dito” é mais importante do que aquilo que é dito. Nada do que está aparente é. A cena é tudo o que não está ali (Déda 2011a).

Para descobrir o Não-dito, Harildo está interessado no que acontece aqui e agora, na relação da sala de ensaio com o ator, ou entre ele e o diretor. Se determinado exercício desperta uma emoção, é decorrência de uma ação física ou de uma descoberta do intérprete. Para Déda, cabe ao ator “revelar” o “real ser” da personagem, indo além do que as palavras dizem, pois o que “não é dito” pelas personagens é mais importante do que aquilo que ela diz.⁴

No capítulo seguinte, mais quatro procedimentos são apresentados.

4 Registro feito por Vasconcellos (2011) e revisto por Harildo, nas aulas do curso de Interpretação da Escola de Teatro da UFBA.

Capítulo 6

Procedimentos de atuação II:

supernecessidade, análise ativa, ações físicas e desbaste



Dizem assim: o ator é um artista intérprete; o artista criador é o diretor. Não. É nesse sentido que o ator precisa mostrar a que veio, provar que se pode mostrar alguma coisa, que ele está criando aquela coisa junto.

► Harildo Déda¹ ◄

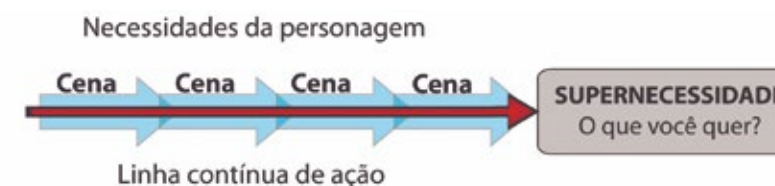
Após descrever os procedimentos anteriores (Ênfase na Subjetividade, Foco na relação, Trabalho de mesa e O Não-dito), é hora de conhecer mais quatro deles, lembrando que a divisão é um recurso para dar equilíbrio melhor na distribuição dos capítulos. Ao mesmo tempo, os quatro procedimentos a seguir são essenciais para definir o caminho a ser percorrido pelo ator por tratar-se de uma pesquisa e busca pessoal. São os seguintes: **Supernecessidade, Análise Ativa, Ações Físicas e Desbaste do Texto.**

Supernecessidade: o que move o ator

A maioria das traduções para o português dos livros de Stanislávski utiliza o termo superobjetivo para definir a ideia central da peça ou o objetivo maior da personagem, como consta no *Manual do ator* (1997):

¹ Déda, 2009e.

Empregamos o termo superobjetivo para caracterizar a ideia básica, o cerne que deu origem ao impulso de escrever uma peça. [...] Numa peça, todo o fluxo dos objetivos individuais e menores, todos os pensamentos criativos, sentimentos e ações do ator, devem convergir para a realização deste superobjetivo. [...] Esse impulso em direção ao superobjetivo deve, também, ser contínuo ao longo de toda a peça (Stanislávski, 1997, p. 176).



Supernecessidade. Ilustração: Lucas Modesto.

No entanto, outros autores traduzem o termo por supertarefa, que seria mais próximo do original, conforme Jorge Saura, em sua obra *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creator de la vivência* (2003, p. 149),² justificando que o “objetivo induz a pensar em um resultado a alcançar, ao passo que tarefa sugere um processo que deve ser percorrido em todas suas etapas”. A supertarefa é, de igual modo, a mesma tradução assumida por Maria Knebel em seu livro *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski* (2016).

“A supernecessidade é aquilo que o ator quer.”

Embora Harildo tenha usado os dois termos ao longo de seus ensinamentos, nas últimas décadas ele preferia supernecessidade, por remeter àquilo que o ator quer. Provavelmente, as leituras de David Mamet o levaram, em parte, nessa direção; ele admite que leu os escritos do diretor e dramaturgo americano, que acentua a ideia da necessidade ao propor que se faça três perguntas: “Quem quer o quê? O que acontecerá se não o conseguir? Por que neste momento?”.³ Mamet relaciona a atuação e o diálogo à necessidade da personagem: “Tal como no caso da atuação [...], a finalidade do diálogo

² In: VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. *Stanislávski: vida, obra e sistema*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, p. 304.

³ David Mamet. Disponível em: <https://www.joaonunes.com/2010/guionismo/tudo-o-que-voce-precisa-de-saber-sobre-drama-pela-mao-de-david-mamet/>. Acesso em: 03 set. 2024.

não é dar informações sobre o ‘personagem’. As pessoas só falam por uma única razão: conseguir o que querem.” (Mamet, 2002, p. 101).

O ator e diretor Daniel Marques (2024) lembra uma passagem curiosa numa das oficinas *masterclass*, quando Harildo justificou o termo *supernecessidade*, citando o *Salmo 23*, que remete ao trecho “o Senhor é meu pastor, nada me faltará”:

Então essa pessoa que tem Deus já tem tudo, nada lhe falta. O personagem não tem, falta algo a ele. Então, se falta, ele vai buscar. E aí ele não chamava de superobjetivo, ele chamava de *supernecessidade*, e perguntava: “O que é que você quer? Qual é a sua necessidade?”.

A alusão ao *Salmo 23* mostra mais uma vez o valor que a tríade de formação exerce na prática de Harildo. Ele se utiliza de um trecho bíblico como analogia de entendimento para explicar um procedimento para o ator, e não como pregação ou ensinamento religioso. Acredita-se que a escolha do uso do termo se deva também à tradução que Harildo fez dos livros de Jean Benedetti sobre Stanislávski:

Na vida, nós agimos a partir da necessidade humana. Eu bebo, porque tenho sede; como, porque tenho fome. Meu comportamento tem um propósito ou, como diz o psicólogo infantil Jean Piaget, tem um objetivo. Eu tenho necessidades e intenções às quais eu respondo através de ações. Não existe comportamento sem motivação, mesmo que os motivos não sejam claros para mim. Pensar também tem um propósito. Eu penso sobre alguma coisa. Eu interajo com o mundo à minha volta o tempo todo, aceitando-o ou mudando-o. (Benedetti *apud* Déda, 2016).

Cabe ressaltar que Harildo estava sempre à procura da expressão, técnica ou estratégia mais compreensível ao ator e que o fizesse alcançar resultados concretos na atuação. Ele recorre à *supernecessidade*, fustigando o ator a responder a perguntas como: “O que você quer com isso? E depois de conseguir, o que mais quer?” – questões que se juntavam a outros procedimentos como a análise ativa, ações físicas, o desbaste do texto e a frase-núcleo.



Bruno Guimarães (esq.) e Déda (dir.) no curta metragem *Gaivotas ou o que fazer com os braços*. Dir. Ramon Coutinho. Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2015. Foto: Adeloyá OjúBará.

Análise ativa: o texto em movimento

A análise ativa é o procedimento por meio do qual o ator examina na prática a composição da personagem e as situações dadas pelo texto, ou sugeridas pela direção, ou descobertas pelo ator, de modo associado ao levantamento das ações físicas. Conforme Nair D’Agostini, o Método de Análise Ativa “constitui-se num paradigma do diretor teatral para a análise da obra do autor através da ação, e é um caminho para o ator recriar, em seu sentido mais profundo, a atualidade da obra, dando origem ao espetáculo” (D’Agostini, 2018, ebook).

Trata-se de técnica complementar ao trabalho de mesa que colocam diretor e ator em plena atividade produtiva e criativa, ativando simultaneamente corpo e mente para pavimentar a etapa das ações físicas. De modo geral, a análise é feita após a primeira leitura, quando Déda (2011a) pede que os atores anotem as impressões sobre as personagens. A depender das circunstâncias, ele pode introduzir a análise ativa no dia seguinte ao trabalho de mesa, como já ocorreu; ou até mesmo começar com ela e ficar num vaivém entre a leitura compreensiva do texto e as ações físicas. Eis algumas das perguntas que Harildo pede aos atores que respondam em ação:

Quem são as personagens? O que o autor e o diretor querem dizer? Onde estão?
De que forma? Qual é a situação? Estão fazendo o quê? Para quê? Para quem?
Qual o objetivo da personagem na peça? Qual o objetivo da personagem na cena?
Por que é dito isso? (Déda, 2011a).

Kusnet (1975, p. 104) alerta que “o objetivo da ‘Análise Ativa’ não é a busca de emoções, e sim a própria análise, a compreensão do que a personagem faz. As emoções virão como consequência natural de ação certa”. Compare agora com o que Harildo disse numa de suas aulas na Escola de Teatro da UFBA: “Quem tem que se emocionar é o público. Para o ator é ‘água nos olhos’, não lágrimas” (Déda, 2011).

Ações físicas: o corpo estruturante

Em seu livro *O ator compositor* (2002), Matteo Bonfitto traduz o termo ações físicas, derivado de Stanislávski, como um “conceito que envolve tanto as ações executadas exteriormente quanto as ações internas desencadeadas pela primeira”, reduzindo a distinção entre ação interna e externa, as duas atuando de forma conjunta. Ao construir as ações físicas da personagem, uma atividade de fora para dentro, o ator acessa um trabalho de composição interior.



Harildo em demonstração de procedimento no Clube da Cena. Ao fundo, Alethea Novaes. Sala Harildo Déda, Fundação Gregório de Mattos, Salvador, 2023. Foto: Acervo Os Argonautas.

Já Otávio Burnier ressalta que as ações físicas são essenciais para que o ator edifique uma base sólida e mobilize suas energias e potências. “Dinamizamos energias interiores e potenciais que se transformarão em corpo, em ações físicas; ou as ações físicas acordam tais energias no ator” (Burnier, 2009, p. 54). O método das ações físicas não nega o trabalho de construção interior, mas parte da ação e da construção das partituras para apropriação do texto e composição da personagem por uma via física e não racional.

Harildo costumava desenvolvê-lo após a leitura compreensiva, ou de modo simultâneo. Todavia, quando o aspecto discursivo e racional se sobrepunha à construção física do papel, ele começava a pedir que o ator se movimentasse na sala de ensaio, interrompendo a leitura e análise da peça. O texto era o ponto de partida para levantar as ações e instigar o ator com estímulos e perguntas:

Mostre com o corpo. Observe os verbos nesta frase; dê movimento a eles. Qual o modo de andar desta personagem? E de sentar, falar, olhar? Fale alto, mas não grite. Menos é mais. Observe a respiração que a personagem pede nesta situação. Isto não é escrito; é dito. Fuja da abstração. As coisas abstratas nos causam problemas. Dê concretude a isso (Déda, 2010a).

"Mostre com o corpo. Observe os verbos nesta frase; dê movimento a eles."

Desse jeito, tanto ele poderia estimular, num primeiro momento, as improvisações sem o texto (etapa de exploração) quanto com as palavras do texto (etapa de apropriação). As improvisações são importantes para criar desenvoltura, organicidade e ações autênticas, fugindo-se dos clichês na composição das personagens: “É preciso reescrever aquele texto na fase das improvisações” (Déda, 2010a). Lembre-se: Déda tinha admiração e reconhecida inspiração no método improvisacional de Viola Spolin (2010).

Uma técnica que Déda (2010a) considera essencial é o uso dos verbos de ação, tanto os que compõem as falas das personagens – indicando movimentos, deslocamento, posturas, gestos – quanto os que definem a ação principal em determinada situação. Quando o ator queria justificar a cena ou construir um discurso sobre a personagem, o mestre intervinha com expressões icônicas que se tornaram uma marca: “Não explique. Diga o que você quer”; “Eu não quero seminário aqui!”. Ou então nas tiradas irônicas: “Teoria, não. Ação.

Teoria é com o pessoal do alto clero, lá em cima”.⁴ É a reinvenção do *don't tell-me, show* (não me conte, mostre).

Daniel Marques (2024), ator e diretor, lembra algumas intervenções de Déda nas oficinas, quando ele interrompia o ator que tentava explicar a personagem: “Ele cortava e dizia: ‘Não explique. Diga o que você quer. Qual é o verbo de ação aí? Não faça seminário’. Aí o ator dizia ‘eu acho...’ e imediatamente ele replicava: ‘Não fica tentando achar, não. Você quer o quê? Transar, trepar, beijar na boca, matar e ir embora?’. E assim o incentivava a construir ações físicas.

Desbaste do texto: como podar uma árvore

O desbaste é a técnica que retira do texto, temporariamente, todos os apostos, adjetivos, advérbios, parênteses, frases, locuções e orações verbais, adjetivas e adverbiais, e similares, para se chegar ao essencial, ao centro nevrálgico da ação. Corta-se tudo aquilo que é provisoriamente “desnecessário”, sem que se perca o sentido geral, para que o ator torne concreto o que lê e parta para a atuação, assentada na materialidade e nas ações físicas da personagem, que ligam estado interior e exterior. Alunos e atores de Harildo muitas vezes a denominam simplesmente de “desbaste”.



Desbaste do texto. Ilustração: Lucas Modesto.

Déda considera essa técnica “um achado”. Diz que aprendeu em um curso fora do mestrado nos EUA, durante uma disciplina chamada “Ensino de Interpretação”, na Universidade de Hayward, que tem um dos 20 melhores programas de teatro em universidades do país: “É a coisa mais simples do mundo. Você pega um texto como um de Shakespeare, ou qualquer outro texto, o que é que você faz? Tira os adjetivos, as frases adjetivadas, as locuções, os advérbios” (Déda, 2022).

⁴ Segundo os alunos, ele se referia aos programas de pós-graduação e às escolas de teatro que privilegiavam a teoria ao invés da prática, como se o trabalho que ele (Harildo) acreditava estivesse no solo, no chão do teatro; e os estudos, teorias e seminários num andar superior, ocupado por especialistas-pensadores.

A seguir, ele sugere que se concentre na busca por um verbo de ação, para o ator relacionar o desbaste com a materialidade cênica e o seu propósito com aquela personagem, sem os ornamentos que impedem a ação de escorrer e responda: O que é que você quer? Para ilustrar o procedimento, utiliza a metáfora da árvore:

Podar o texto como se fosse uma árvore, desbastá-la, até ficar o mínimo que a identifique ainda como árvore. Aquilo será a verdade concreta para o ator. Às vezes eu o questiono, pois, ele tem de estar seguro do que escolheu, porque acredita naquilo e não porque é para facilitar seu trabalho (2011a).

Veja-se, por exemplo, o trecho de um monólogo de Joana, em *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes (1975, p. 170):

JOANA – (*vestindo os filhos*)
Eles pensam que a maré vai, mas nunca volta
Até agora eles estavam comandando
O meu destino e eu fui, fui, fui, fui recuando,
Recolhendo fúrias. Hoje sou onda solta
E tão forte quanto eles imaginam fraca... [...].

Aplicando-se a técnica do desbaste ao trecho do monólogo, exemplifica Harildo, pode chegar-se a este resultado:

JOANA – (*vestindo os filhos*)
Até agora eles comandavam
O meu destino. Hoje sou onda.

"Hoje sou onda."

Agindo assim, o ator despreza os “ornamentos” do texto e vai direto aos fatos que o mobilizam para a ação, sem atalhos ou desvios, dando-lhe uma base mais segura para atuar na cena e depois retomar as falas completas e os diálogos. Necessariamente, não se chega a uma mesma conclusão quando se emprega a técnica do desbaste. Um ator pode encontrar no mesmo texto um resultado diferente, mas é importante que este resultado seja livre dos enfeites que obstruem o correr da ação, estimulem as ações físicas até se poder chegar à frase-núcleo.

No capítulo seguinte, são apresentados os quatro últimos procedimentos de atuação.

Capítulo 7

Procedimentos de atuação III:

frase-núcleo, *beats*, visualidade da palavra e fisicalização



É essa coisa de dizer do meu tempo para um tempo jovem. E dizer: olha, tem isso, faça o que você quiser disso. Também não imponho. Não tem nada mais chato nem antipático do que impor conhecimento.

► Harildo Déda¹ ◄

Os procedimentos anteriores (Ênfase na Subjetividade, Foco na relação, Trabalho de mesa, o Não-dito, Supernecessidade, Análise Ativa, Desbaste do texto e Frase-núcleo) se juntam aos quatro últimos procedimentos, que se caracterizam por especificidades técnicas que focam o detalhe e a precisão com vista ao aperfeiçoamento da composição da personagem. São os seguintes: **Frase-núcleo, Beats, Visualidade da palavra e Fisicalização.**

Frase-núcleo: a chave-mestra

A frase-núcleo é simultaneamente meio e fim. Um modo de proceder para encontrar na cena, na peça, às vezes em falas e monólogos, a frase-chave que define a ação norteadora do texto, da montagem ou da construção da personagem pelo ator. Na peça, ela é o princípio-guia da concepção do espetáculo e parte, em geral, do diretor: “Nesse caso, é um conceito da direção, mas pode funcionar para o ator”, complementa Harildo (2011a). Ele é, então, instigado

¹ Déda, 2019a.

a encontrar a frase no texto, nas cenas em que participa e nas falas, especialmente réplicas longas ou monólogos: “Quando ele descobre sua frase-núcleo, começa a transformar aquele texto em seu. É aí que está o filtro do ator” (Déda, 2011a).

Em torno da frase-núcleo, diretor e ator constroem um conjunto de ações concretas, desviando-se do sentimentalismo. “Menos é mais” – é o bordão do Mestre. Um exemplo da frase-núcleo da concepção geral do espetáculo é dado por Déda (2009a), quando montou, em 2006, *Hamlet*, de Shakespeare: “A peça é a armadilha pela qual Hamlet vai pegar a consciência do rei. Então pra mim Hamlet é isso: pegar a consciência do rei”.

No caso de um monólogo dentro de uma cena, Harildo utiliza como exemplo, desta vez, a personagem Manguari Pistolão, em *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, Ato II, Cena 9:

MANGUARI

Não posso mais, não posso mais viver com uma pessoa que me olha como se eu estivesse morto! Como se todas as pessoas que estão aí fora gemendo no mundo fossem a mesma coisa! Como se não houvesse dois lados! E eu sempre estive ao lado dos que têm sede de justiça, menino! Eu sou um revolucionário, entendeu? Só porque uso terno e gravata e ando no ônibus 415 não posso ser revolucionário? Sou um homem comum, isso é outra coisa, mas até hoje ferve meu sangue quando vejo do ônibus as crianças na favela, no meio do lixo, como porcos, até hoje choro, choro quando vejo cinco operários sentados na calçada, comendo marmitas frias, choro quando vejo vigia de obras aos domingos, sentado, rádio de pilha no ouvido, a imensa solidão dessa gente, a imensa injustiça. Revolução sou eu! Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica, agora é todo dia, lá no mundo, ardendo, usando as palavras, os gestos, os costumes, a esperança desse mundo. Você não é um revolucionário, menino, sou eu, você, no meu tempo, chamava-se Lorde Bundinha que nunca negou que era um fugitivo,



Frase-núcleo. Ilustração: Lucas Modesto.

— você é um covarde que quer fazer do medo de viver um espetáculo de coragem!
(Vianna Filho, 1980, p. 75).

Para Harildo, após a técnica do desbaste, a frase-núcleo deste extenso monólogo se resumiria ao seguinte:

Sou um homem, mas até hoje ferve meu sangue quando vejo a solidão e a injustiça. Revolução sou eu!

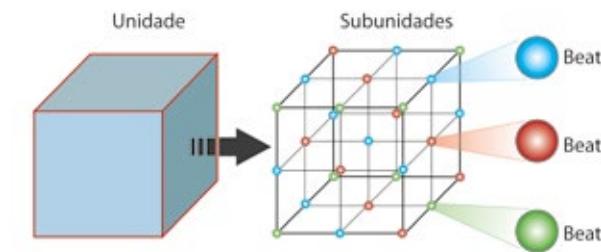
Déda está certo de que esse exercício é um elemento-chave que ajuda o ator a encontrar a frase. Mas o que acontece depois que o ator a encontra? Ele precisa responder: O que é que você quer? E mais: responder com um verbo de ação. E sublinha que não pode ser verbo de ligação, ou que demonstrem um estado, como “Eu quero estar feliz, eu quero estar contente”, e sim o que o move:

— O que importa é o que faz você ficar feliz. É a ação. “Estar feliz” é decorrente da ação, que você descobriu, do verbo de ação. Aí você encontra isso, mas não é isso que começa. Teatro é isso (*Harildo move as mãos no sentido de um percurso de ação*), não é isso (*Harildo junta as mãos postas paradas, com as palmas para cima*).

Dada a convergência desse procedimento com os verbos de ação, pergunta-se se existiria frase-núcleo sem verbo. Harildo admite que é possível, principalmente se a escolha é acertada, coerente e mobilizadora para o ator. Nesse caso, sugere usar um verbo auxiliar, a partir da pergunta: o que eu quero com isso? (o conteúdo da frase-núcleo). Então o ator procura o verbo ativador da ação. Ele acrescenta: “Não há frase-núcleo certa ou errada. Existe aquela mais próxima ou mais distante do texto ou da concepção do encenador; ou da realidade do ator. O importante é a tarefa de descobrir e descobrir-se” (Déda, 2011a).

**“Podar o texto
como se fosse uma
árvore, desbastá-la,
até ficar o mínimo
que a identifique
ainda como árvore.”**

Beats: na batida da ação e da contra-ação



Beats. Ilustração: Lucas Modesto.

Na perspectiva do método das ações físicas, que inclui o trabalho de improvisações e a construção de partituras corporais, Harildo introduz o termo *beat*. Para ele, após as definições dos verbos de ação, escolhe-se aquele que vai definir a ação principal da personagem, nomear as unidades e subunidades, até chegar a unidades menores: “Podemos depois dividi-las em *beats*: a ação que provoca outra ação ou uma contra-ação, uma reação” (Déda, 2011).

A definição de *beat* nem sempre unifica compreensões; há inclusive quem use a palavra em inglês *bit* (pedaço); ou então *beat* (batida) como substitutivo de uma subunidade, no conceito stanislavskiano. Na música, de modo geral, é associado a batida, batimento, ritmo, medição de som, pulsação. O cinema também se apropriou do termo e o utiliza de modo similar ao teatro, como define o escritor e roteirista Robert McKee, em seu livro *Story* (1941): “Uma mudança de comportamento em ação/reação. *Beat* por *beat*, essas mudanças de comportamento mudam a forma da cena”.

Com efeito, ao traduzir um texto de Charles Marowitz, Harildo (2016) usa a palavra *beat* para referir-se a uma contra-ação (ou reação) realizada na ocasião em que outro ator executa a sua ação em cena; diz-se então que “estamos em um *beat*”. “Alguns *beats* duram momentos; outros uma cena inteira”, arremata Marowitz (1978, p. 3). Louis Dezseran, em seu livro *The student actor's handbook*, sugere várias possibilidades de *beats*, a exemplo de “mudanças de sua atitude em relação a outros personagens na peça e mudança de atitude deles em relação a você, que o influenciam na forma como [os atores] devem fazer a cena. Descobertas importantes que se faz durante a peça”.²

² In: DEZSERAN, 1975. [Tradução livre, não publicada, de trecho do Cap. VII, Análise de personagem para trabalho de cena, feita por Harildo Déda, sem identificação de data]

Seja nos textos que Déda traduziu ou nos depoimentos de seus alunos e atores, o *beat* é associado ao trabalho do ator e do diretor, à peça, às improvisações, podendo indicar movimentos, deslocamentos, posturas, gestos, sons, tempo-ritmo e outras variações, sempre com a ideia voltada para um detalhe que se insere na contracenação: pausa, pequeno gesto, movimento de cabeça, modo de apanhar um objeto, virada de olhar, mexer de dedo – exemplos que poderiam estar incluídos nessa categoria.

Marcelo Flores, que conduz o Clube da Cena junto com Alethea Novaes (2024b), reconhece que o *beat* precisa ser mais dissecado, e ele e o Clube da Cena se dedicam a isso.

"Cada reação
é um *beat*.
Cada coisa onde
muda é um *beat*."

No seu entendimento, o *beat* seria "a menor fração de uma articulação, divisão, cena", ou de uma unidade e subunidade. E dá um exemplo: "Eu falo e você circula, ou bota a mão no queixo. Isso pode não ser outra unidade, mas seria um *beat*, pois não necessariamente mudou a unidade.

E completa: "Cada reação é um *beat*. Cada coisa onde muda é um *beat*" (Flores, 2024a).

Na visão de George Vladimír, um dos fundadores do Clube da Cena, haveria uma associação entre o *beat* e a peça. Para ele, *beat* seria "aquela fração essencial de um texto, aquilo que do texto não pode ser excluído" e que abrange o objetivo central da personagem numa cena ou fala. Ele considera que a tradução mais próxima seria *bit*: "No meu entendimento sempre foi *bit*, de pedaço, de partícula, de pouco, um pouquinho" (Vladimír, 2024), o que na verdade não difere tanto dos demais entendimentos, pois todos se encontram no denominador comum: menor fração.

A ideia de unidade mínima é reiterada pelas atrizes Alethea Novaes (2024) e Teresa Costalima (2024), ambas do Clube da Cena. A primeira constrói uma imagem para ilustrar o *beat*, à luz de Stanislávski, quando ele divide a peça em partes: "Você corta uma fatia, depois um pedaço da fatia, mastiga, corta em pedaços menores; é destrinchar, colocar no mínimo do mínimo minúcias, uma única palavra ou respiração, um olhar; às vezes a gente quer engolir tudo de uma vez e termina perdendo a riqueza da coisa"; a segunda reforça que o *beat* estaria associado "à menor divisão possível para o ator, uma mudança de pensamento, de objetivo, da fala, às vezes, dentro da fala e suas menores mudanças, como se fosse um parêntese dentro da intenção" (Novaes, 2024).

Flores chama a atenção para o fato de Déda sempre lembrar que o *beat* não se vincula exclusivamente ao texto, podendo ser o menor fragmento da cena, ou de uma ação:

O *beat* seria um bordado, uma costura da cena, um olhar, uma tosse que um causa no outro. Tudo o que acontece, tudo de reação, assentir com a cabeça pode ser um *beat*, botar a mão no queixo, outro *beat*, tirei a mão outro *beat*, entendeu? É quase infinito. O *beat* é uma jogada, um movimento no tabuleiro (Flores, 2024).

De fato, *beat* tanto pode ser uma descoberta do ator, indicação do diretor ou um modo de sentar ou manipular um adereço. A ressalva é importante para que o *beat* não se torne uma reunião de ornamentos na construção do papel; daí o olhar do encenador, a visão do conjunto. A atriz Neyde Moura recorda-se que, enquanto construía a personagem Volumnia em *Coriolanus* de Shakespeare, numa oficina, houve um momento em que ela, agindo como Neyde, sentou-se e endireitou a roupa. E Harildo disse: Isso fica. E ficou. Poderíamos entender o movimento da atriz como algo criado acidentalmente que se tornou um *beat* na percepção do diretor.

Pelo que se viu, o trabalho com os *beats* requer moderação e pertinência. Usá-los em demasia ou fora de contexto pode levar o ator a "enfeitar-se" de detalhes e desprezar a essência da personagem ou cena. Daniel Marques lembra que Harildo trabalhava sequência de ações, falava em divisão em *beats*, mas sublinhava: "Eu trabalho unidade, subunidade, *beat*, mas também não fico preso a isso não. Não sou Ziembinski³ que trabalha *beat* por *beat*" (Marques, 2024).

Visualidade da palavra: quando falar é ver

"Palavras sem imagens são palavras mortas" – repete o Mestre a seus atores. A partir desta máxima, o professor e encenador adota um procedimento aqui nomeado de Visualidade da palavra⁴ que consiste em criar imagens para as palavras enunciadas, tornando-as vivas; transformar o verbo em carne:

Você encontra a imagem para cada palavra. Até numa preposição você tem de encontrar uma imagem. Há um exercício no qual com uma palavra você faz

3 Ziembinski (1908-1978), encenador polonês que viveu no Brasil, foi o diretor de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, peça montada em 1943, marco da moderna encenação brasileira.

4 Na edição anterior este procedimento foi nomeado como Palavra Visual.



Harildo Déda mostra estímulos visuais à atriz Alice Gramacho (esq.) no ensaio de *Casa de Bonecas: Você define o final*. Gravação da leitura dramática, Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2022. Foto: Adeloyá OjúBará.

um quadro, um quadro realista da palavra, e depois traduz esse quadro com o som da palavra; a seguir coloca dentro do contexto no qual ela estava. Funciona, viu! (Déda, 2011a).

A meta desse e de outros exercícios é estimular a imaginação do ator. Quanto mais se provoca a criação de imagens, mais se intensifica o processo dialógico de contracenar com imagens vivas, que acendem o fluxo da imaginação coletiva. Uma imagem contagia uma palavra, a palavra com imagem gera outras imagens para o ator, o *partner* e o espectador. Stanislávski diz que “ouvir é ver aquilo que se fala; falar é desenhar imagens visuais”. Ele enfatiza que para o ator “uma palavra não é apenas som, é uma evocação de imagens”. E sugere: “Quando estiver em intercâmbio na cena, fale menos para o ouvido e mais para a vista” (Stanislávski, 1976, p. 128).

Um dos modos de Harildo incentivar a visualização da palavra, da réplica, ou até mesmo da ação, é mostrar imagens do cotidiano, de filmes de pinturas ou esculturas para ativar a imaginação do ator, principalmente quando existe a dificuldade de encontrar imagens mobilizadoras. Na montagem de uma peça de Ariano Suassuna, ele levou bonecos do Mestre Vitalino Pereira dos Santos (1909-1963), considerado um dos maiores artistas da arte do barro no país para estimular a busca pela palavra visual: “É isso, é esse olho esbugalhado. Esse personagem é assim, esse outro é mais assim”.⁵

Na oficina que Harildo conduziu com atores e atrizes em 2010, ele percebeu certa dificuldade na atuação com monólogos de Shakespeare, que tendiam para a abstração. Então Déda colocou em prática o exercício a seguir:

Todos, por favor, sentem aqui. (*Aponta um grande banco*). Escolham a palavra com a qual vocês estão tendo mais dificuldade ao dizer o monólogo. Fechem os olhos. Imaginem um quadro, mas não um quadro abstrato, uma imagem realista dentro de uma moldura que corresponda a esta

“Uma imagem contagia uma palavra, a palavra com imagem gera outras imagens para o ator, o *partner* e o espectador.”

5 Depoimento exclusivo de Daniel Marques a Luiz Marfuz, entrevista 2024.

palavra. Quando a imagem estiver clara, reproduzam-na com um som. E agora digam a palavra (2010a).

Os atores fazem o exercício e voltam a dizer o monólogo, cada um na sua hora. Esse procedimento, além de estimular a imaginação do ator, pode destravar algum mecanismo emperrado na atuação, a exemplo do falar o texto de forma literária ou cantada, ao que Harildo reage em voz alta: “Não é literatura. É teatro!”. E continua: “Também não é canto. A música é vogal, teatro é consoante!”. Para depois arrematar com uma demonstração na qual primeiro canta uma música e diz: “Isto é vogal”. A seguir cita um trecho do monólogo de Hamlet (“Ser ou não ser, eis a questão...”), e conclui: “Isto é consoante”.

Além do mais, o mesmo procedimento pode ser aplicado a outras palavras, frase ou cena. E, segundo Harildo, melhor ainda é quando o ator consegue imaginar a situação da personagem com a qual contracenava através das imagens que escorrem das palavras: “Este é um momento sublime. Ato supremo de doação!” – constata, extasiado, o humanista Harildo Déda.⁶

⁶ Todas as falas de Déda citadas neste exercício foram extraídas da Oficina com atores. Ver: Déda (2010a).

Fisicalização: o corpo em jogo de analogias

A fisicalização é um procedimento que encontra equivalência, e às vezes se entrelaça, com as ações físicas. A ideia de destacá-lo se deve a dois motivos: o primeiro é a característica peculiar de sua execução, que nem sempre está ligada à composição formal da cena ou da personagem; o segundo é porque Harildo passou a utilizá-lo mais nas oficinas e cursos que ministrou nas duas últimas décadas antes de sua morte, embora não o tenha aperfeiçoado plenamente. Na fisicalização, criam-se situações

Harildo em trabalho físico com Veríssimo Vasconcelos, Widoto Áquila, elenco de *A Gaivota*. Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2014. Foto: Acervo Os Argonautas.



físicas e improvisações análogas às circunstâncias da peça de modo a estimular o ator a fazê-lo perceber, por meio da metáfora e da fisicalidade, a ação que precisa desenvolver na cena.

O termo é utilizado por Viola Spolin (2010), em seu método improvisacional, que Harildo reconhece ter entre as influências. Conforme Spolin, ao fisicalizar determinada emoção no corpo, ela é retirada do “seu uso abstrato” e colocada no “organismo total” de modo que possa surgir um “movimento orgânico”. E com isso seria possível “ver e comunicar a manifestação física da emoção, do conflito ou de uma situação” (Spolin, 2010, p. 216).

Marcelo Flores lembra que, em determinada oficina do Clube da Cena, Harildo, ao perceber a energia insuficiente que gostaria que o ator tivesse numa ação de enfrentamento, utilizou o exercício da queda de braço, em que duas pessoas colocam os cotovelos apoiados numa mesa e iniciam uma competição para ver quem consegue arriar primeiro o braço do outro na superfície da mesa. Ao participar do jogo, o ator internaliza a situação e busca fazer analogia e transferência para a situação que a cena pede.

O objetivo não é que o exercício integre a composição final da personagem, embora isso possa ocorrer, mas gerar uma assimilação corporal da situação similar à dos atores/personagens, criando energia e atitude corporal mais orgânica e adequada. Isso também poderia mudar a maneira de dizer o texto, incorporada da situação com vivenciada no exercício. Marcelo Flores (2024a) dá outro exemplo que presenciou com Harildo no Clube da Cena: “Ele botava

“Uma imagem contagia uma palavra, a palavra com imagem gera outras imagens para o ator, o *partner* e o espectador.”

você sentado e um ator ou atriz de pé e falava: ‘Diga para ele agora! Você se sente numa posição inferiorizada. Está entendendo? Ou botar uma pessoa para subir numa mesa e dizer: Fale, agora, fale lá para todo mundo ouvir!’.

Bittencourt (2024) relata um curioso debate que teve com o mestre sobre o termo fisica-

lização, que ele apresentou dificuldade em assimilar. Harildo solicitou que ele investigasse a palavra, mas o ator não a encontrou nos dicionários. Então o mestre respondeu: “É, não existe mesmo, mas é de domínio teatral, a gente inventou”. E cita outros exemplos de Déda: colocar um ator frente a outro e pedir para enunciar sua fala; ou então dispor o corpo dos

atores no espaço, sem se preocupar com a marcação da peça, e dizer ‘Venha cá, diga isso pra essa pessoa, vá, fale’, ‘repita, mais uma vez, outra’ até se chegar a um resultado” (*idem, ibidem*).

Embora esse procedimento estivesse sendo experimentado e aprofundado por Harildo, dentro das associações que procuramos fazer em seu esquema geral de trabalho, o teatro improvisacional de Viola Spolin é o que mais se aproxima de sua proposta:

Um aluno pode dissecar, analisar, intelectualizar e desenvolver uma situação válida sobre um personagem. Mas se não for capaz de comunicar isto fisicamente, é inútil para a forma teatral. O atingir do intuitivo, sobre o qual repousa o reconhecimento de um papel, não surge do conhecimento lógico e intelectual do personagem (Spolin, 2010, p. 232).

Os procedimentos aqui examinados não esgotam o manancial de possibilidades com os quais Mestre Déda trabalhava. É de se reiterar que nenhum deles atua de forma isolada; são interagentes, interdependentes. Um procedimento puxa outro e não há uma sequência predeterminada; varia conforme a situação e de ator para ator. Por fim, cabe ressaltar que Déda, embora se inspire nos estudos e descobertas de Stanislávski e seus estudiosos, constrói um caminho próprio, agregando à análise ativa o trabalho que faz com os textos de Shakespeare, os centros emocionais e a respiração – objeto dos Capítulos 8 e 9.

► Diagrama geral de atuação – Poética Déda ►



Ilustração: Lucas Modesto.

Capítulo 8

Caixas de ressonância,
respiração e chakras

Ator é aquele que age.

*É agir, agir e agir, sempre de uma forma em que você seja presente para
você mudar o mundo. Não é o teatro que vai mudar o mundo,
mas você pode mudar o mundo através disso.*

► Harildo Déda¹ ◀

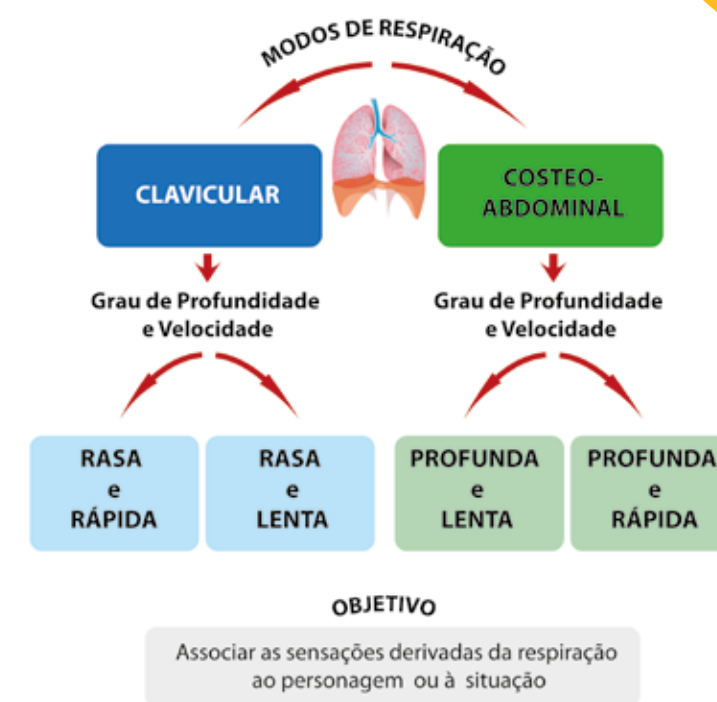
Chakras, centros de energia, respiração profunda e lenta, caixas de ressonância, giros corporais – os termos podem soar estranhos para quem está acostumado a ver Harildo como o diretor sempre em atividade plena com o texto, defendendo o rigor da palavra. Mas os que convivem com ele nos ensaios e oficinas, conhecem e praticam o trabalho com as caixas de ressonância, os modos de respiração e os centros emocionais (frequentemente correlacionados aos chakras).

Essas atividades, acessíveis aos alunos das oficinas e do Clube da Cena – e àqueles que passaram pela Escola de Teatro – funcionam como ativadores externos no processo de composição da personagem, como explica Harildo (2010a):

Os modos de respiração, as caixas e os centros emocionais são estímulos corporais que provocam no ator determinadas reações sensoriais que podem ser associadas à personagem, à situação e ao trabalho com o texto. Intensificam e dão vida às palavras, à ação e ao diálogo em cena.

¹ Déda, 2019b.

Modos de respiração



Modos de respiração.
Ilustração: Lucas Modesto.

Déda identifica e trabalha com dois modos de respiração que considera básicos para o ator: a costeo-abdominal e a clavicular. Cada uma delas é desdobrada em dois movimentos, que variam conforme o grau de profundidade e velocidade, como pode ser visto na figura acima.

Os modos de respiração, quando ativados, podem levar a sensações diversas que mudam conforme a pessoa que os utiliza, as circunstâncias dadas da ação e o que se quer alcançar com a personagem. Embora com a prática o ator possa se valer de determinada respiração para atingir uma sensação específica, esse recurso não forma um esquema rígido, variando de pessoa a pessoa, além do que, seu uso requer atenção.

Numa das oficinas *masterclasses* que Déda (2010a) fez com atores e atrizes convidados, ele marcava a transição de um modo de respiração para outro e dava orientações para o grupo, zelando pelas reações individuais e coletivas: “Que tipo de sensação vocês podem associar a esta respiração? Como os braços estão se comportando, as mãos, o quadril, o tórax, o ponto de encontro entre as sobrancelhas? Deixem o ar tomar conta do corpo todo.” (Déda, 2010a).

Os atores expressavam reações particulares a cada respiração. A respiração rasa e rápida levou uma atriz ao riso, enquanto a profunda e lenta trouxe o choro. A respiração profunda e rápida conduziu alguns atores a um estado de excitação, em outros não; já a profunda e rasa gerou situações de ansiedade. Provavelmente, com diferentes atores e atrizes, e em outras situações, os resultados poderiam não ser os mesmos.²

"Déda ressalta que qualquer generalização pode matar o exercício, robotizá-lo."

Déda ressalta que qualquer generalização pode matar o exercício, robotizá-lo. A respiração é ferramenta auxiliar no processo de construção da personagem "de fora para dentro", mas não é tábua de salvação. E isso está ligado aos demais procedimentos de composição da personagem e de análise ativa do texto teatral, sem esquecer, os centros emocionais e as caixas de ressonância.

Caixas e ressonadores: ressonância vira personância

Na linguagem musical, caixas de ressonância (ou ressonadores) são câmaras de ar que intensificam ou modificam determinada qualidade sonora. Por exemplo, a estrutura da caixa de madeira que compõe o bojo de um violão ou violoncelo é uma caixa de ressonância. A transposição desta linguagem musical para a teatral tem relação com o nosso corpo, que abriga várias caixas, ou seja, áreas que ampliam, modificam, dão timbre, extensão, gravidade ou agudicidade à voz, na medida em que você a projeta em determinado lugar.

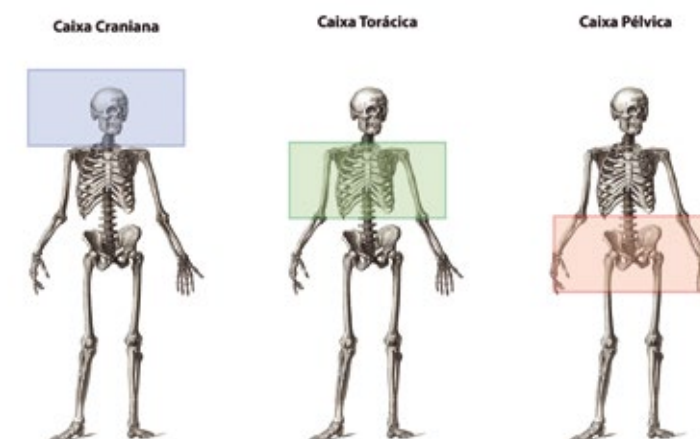
Grotowski trabalhou com as caixas de ressonância na primeira fase de suas pesquisas teatrais, partindo do pressuposto de que as escolas de teatro limitam as descobertas da voz e acentuam os defeitos, lidando com fórmulas e clichês. Para ele, existiria um número ilimitado de caixas distribuídas no corpo humano; cabe ao ator conhecer e descobrir as potencialidades de seu corpo para ampliar as possibilidades da voz: "[...] podemos fazer qualquer coisa com a voz,

² Conforme aprendizado com Harildo, Bittencourt (2024a), em sua dissertação de Mestrado, *A encenação Partiste à luz da Poética de Harildo Déda*, explica o funcionamento das respirações rasa e profunda: "No estilo de respiração profunda, a sugestão é trazer o máximo de oxigênio para o corpo, preenchendo de ar o diafragma, a base dos pulmões e a região intercostal. Na respiração rasa, a inspiração não é realizada completamente. Controlamos o corpo para que a camada de ar atinja apenas a parte superior dos pulmões. Uma imagem que pode vir a facilitar a compreensão do leitor é o modo de respiração de um cachorrinho exausto".

experimental que o impossível é possível. E todo o resto pertence à esfera dos impulsos vivos." (Flaszen; Grotowski, 2007, p. 161).

A tarefa dos ressonadores, segundo Campo e Molik³ (2012, p. 105), é amplificar o poder de alcance do som emitido, de modo a "comprimir a coluna de ar dentro da parte específica do corpo selecionada como um amplificador para a voz" para criar a "impressão de que se está falando da parte do corpo em questão". Déda (2011a) admite ligação com as caixas e as pesquisas de voz de Grotowski, mas redimensiona o modo como as utiliza e para qual finalidade: "Para mim, a ressonância adquire um sentido mais amplo não só ligado ao som, mas à personagem: ressonância vira *personância*".

As três caixas com as quais o diretor trabalha estão localizadas na cabeça, no tórax e no quadril e poderiam ser denominadas, respectivamente, de craniana, torácica e pélvica, como pode ser visto nas figuras abaixo:



Caixas de ressonância trabalhadas por Harildo.

Ilustração: Lucas Modesto.

Um dos exercícios que Harildo propõe aos atores é trabalhar uma caixa de cada vez, começando com a pélvica, depois a torácica, a seguir a craniana, em duas posições: Fixa (ou paralela) e Em giro (ou rotação), entornando-as em quatro movimentos: para frente, para trás, lado esquerdo e lado direito. Lembra que é importante segurar, e até mesmo exagerar, a caixa numa posição para fixá-la. E dá a dica: "Manter a caixa em uma posição específica, qualquer

³ Zygmunt Molik foi cofundador, ator e membro do Teatro Laboratório de Grotowski.

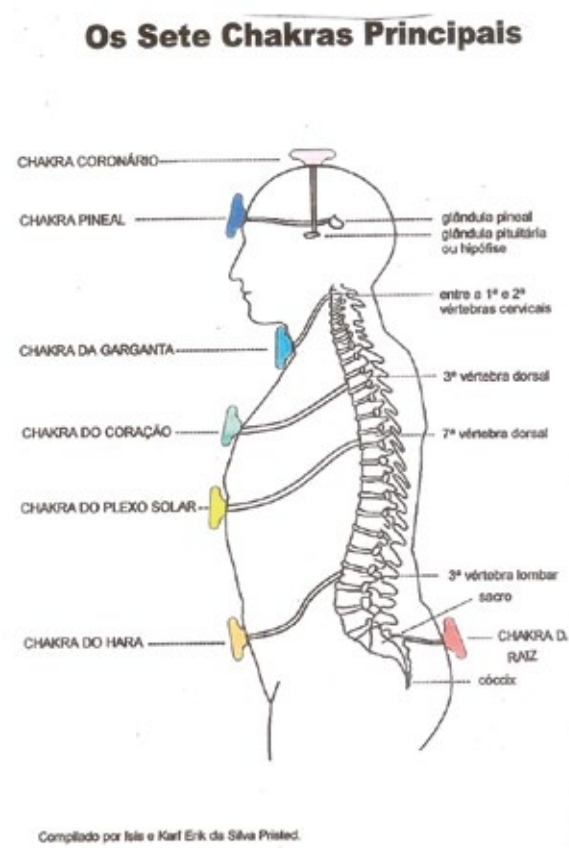
que seja, e andar. Exagerar mesmo; chegar ao estereótipo. Depois tornar o “defeito” natural, sem exagero, mantendo a caixa na posição escolhida.” (Déda, 2011a).

A seguir, o ator responde internamente às perguntas: quem é esta personagem? Onde mora? De onde vem? Para onde vai? Em que lugar está neste momento? O que faz? Qual o seu nome? Como diz o seu nome? Para quem? São perguntas que movem um processo de construção de personagens a partir de estímulos físicos, tendo como base o aprendizado das caixas.

Para ele, a função dessa técnica, além de auxiliar na composição da personagem, é permitir ao ator explorar e alcançar singularidades de voz, criar atmosferas sonoras, reforçar intenções do Não-dito, realçar nuances da fala – em convergência com o texto, a proposta da direção e a situação em que agem. Conhecer e dominar as caixas de ressonância é uma ferramenta que o ator pode jogar a seu favor. Cabe a ele decidir a melhor forma de uso.

Chakras, discos de energia e centros emocionais

Chakras são centros de energia, distribuídos em determinados pontos do corpo humano, que funcionam como campo magnético de energia e acumulador de sentimentos, pensamentos, padrões de comportamentos, bloqueios ou canais de liberação de tensões e emoções. A palavra chakra se insere numa tradição milenar oriental e sua origem vem do sânscrito; significa roda ou disco, mais especificamente roda ou disco de energia. Também se costuma vincular os chakras a partes específicas do sistema glandular. Reconhece-se, pelo menos, sete chakras principais, como mostra a figura a seguir:



Os sete chakras principais.
Ilustração cedida por Ísis Pristed.

Dito isso, pergunta-se: qual a relação dos chakras com o trabalho de preparação do ator de Harildo Déda, cuja formação, oriunda da tríade cristã-humanista-atuação social, não passou pelas doutrinas esotéricas orientais? Explica-se: Harildo começou a trabalhar com quatro centros emocionais para ativar e liberar energias represadas no corpo do ator, a partir do *Master of Fine Arts in Acting*, em 1980. Naquela época, ele não tinha ouvido falar de chakras:

Eu nem sabia que esses pontos eram chacras porque eu, realmente, não tinha nenhum conhecimento sobre tal. Nem quando eu aprendi isso no Mestrado me foi passado dessa forma. Um aluno foi quem me disse depois. Mas eu não trabalho com todos. Os chacras para mim, ao lidar com o ator, são simplesmente quatro (Déda, 2011).

Os quatro chakras a que Déda se refere, e suas associações com os centros emocionais, são os seguintes: **genital** (chakra Hara, cor vermelha), **estômago** (chakra Plexus Solar, cor laranja), **coração** (chakra do Coração, cor verde) e **cabeça** (chakra Pineal, cor índigo). Eles têm relação direta com as caixas de ressonância e se vinculam na exploração de estados sensoriais que levam o ator a atingir determinadas emoções, sem entrar no psicologismo invasivo, como ressalta Harildo (2011a): “Qualquer emoção passa pelos centros emocionais”. Uma conformação visual dos quatro centros emocionais pode ser vista na figura abaixo, que estabelece algumas correspondências entre os chakras e o campo das sensações e emoções:



Os 4 centros emocionais e suas correspondências com os chakras.
Ilustração: Lucas Modesto.

Déda entende que os centros emocionais funcionam como filtros que transformam a emoção. Ele dá exemplos:

A sensação sexual que passa pelo centro genital não é a mesma que passa pelo centro da cabeça. Sabe, gostar de uma pessoa, amar uma pessoa, isso é uma coisa do centro do coração. Mas o centro emocional do brasileiro, eu acho, é aqui (*aponta o centro genital*) mais do que este (*aponta o coração*) e menos deste (*aponta o centro da cabeça*). Quando sofremos o impacto de uma forte emoção dizemos: “foi um soco no estômago”, não é? Para mim, é como se este centro emocional fosse atingido em seu âmago (Déda, 2011a).

A atriz e diretora Teresa Costalima relata uma experiência na qual se utilizou das caixas e dos centros de energia, enquanto fazia a personagem Madame Clessy (*Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues), numa mostra do Clube da Cena e teve uma faringite grave uma semana antes da estreia:

Estava com a voz ao mínimo. A cena era pequena em palavra, mas tinha uma presença física grande. E nesse momento eu vi o quanto o trabalho com as caixas e os centros de energia foram importantes, porque ali eu não estava apoiada na palavra, mas no meu corpo e no que ele irradiava. Foi muito bacana eu perceber que eu podia me garantir com isso e estar plena em cena, mesmo que minha voz tivesse um fiozinho. Com as caixas posturais, você pode ir de dentro pra fora ou de fora pra dentro, por isso eu as uso bastante (Costalima, 2024).

Apesar de reconhecer e valorizar a atividade com os chakras, Déda não a realizava com frequência. Como envolve campos de energia, nem sempre compreensíveis ou traduzidos racionalmente, acredita-se que cabe ao ator decidir adotar ou não o procedimento, pois fazê-lo sem acreditar, torna-o vazio. Nas últimas décadas, ele usava cada vez menos os chakras, visto que sua funcionalidade só era assegurada a partir de um entendimento mútuo, crença até certo ponto, e quando isso não ocorria, gerava confusões e incompreensões.

No geral as técnicas aqui examinadas mostram um instrumental específico para o ator pesquisar e aprofundar seu modo de atuação, como acentua Déda (2011a): “Cruzando estes utensílios de trabalho, sem precisar de muito cansaço, ou matar a mãe todo dia, você tem alguma pista ou resultado em seu processo de criação”. Assim, pode-se evitar que o ator se afogue nas águas da lagoa emocional que encharca as atuações, tornando-as melosas, exageradas ou inconvincentes.

Capítulo 9

Espacialização, composição cênica e marcação



Eu acho que a grande qualidade do Teatro é que mesmo entrando num período de decadência existem aqueles que dizem, voltaremos, venceremos, e vencem, é sempre essa coisa da fênix. Ela morre mas renasce, e tem um esforço muito grande para renascer, porque não pode morrer. Há dois mil e quinhentos anos que a gente vem fazendo isso.

► Harildo Déda¹ ◄

Quando o diretor pensa em montar uma peça, um dos elementos-chave que integra sua concepção é a definição do espaço: em que lugar ela se passa? E cada cena? Espaço real ou imaginário? Palco vazio ou cheio de elementos? Na caixa teatral ou na rua? E ainda que se escolha o palco nu como o espaço privilegiado da cena, este passa a ser o lugar onde decorre a ação e os atores se movimentam. Lembra-se: a palavra teatro deriva do grego *theatron*, que significa o espaço arrumado em função do olhar.

Torres Neto (2021, p. 104-108) destaca quatro modos de utilização do espaço no teatro. O primeiro corresponde à *tipologia histórica*, ou seja, a dramaturgia em função do espaço, como no teatro shakespeariano, no qual os dramaturgos escreviam pensando no formato do palco elisabetano; o segundo refere-se à escolha da *configuração espacial* que mais converge para a encenação (arena, palco corredor, palco italiano etc.); o terceiro coloca o espaço à *escuta do texto*, procurando indicações, pistas e leituras que se encontram na dramaturgia; o quarto é o *espaço conceitual*, que se define por uma simbologia, ou abstração, que escapa às funções tradicionais da espacialidade no palco.

¹ Déda, 2022.

Ao se olhar a trajetória dos espetáculos dirigidos por Harildo, nota-se sua predileção em definir o espaço a partir da dramaturgia, preferencialmente o palco italiano na frontalidade da relação palco-plateia. Por exemplo, ao montar um texto shakespeariano ele não o coloca num palco elisabetano; nem em um espaço não convencional, como a rua ou um galpão abandonado, embora tenha dirigido peças em espaços com configurações conceituais, como *Macbeth* (1994) ou *Hamlet* (2005). Em qualquer opção adotada, ele busca colocá-la a serviço do ator, de modo que a cenografia se ajuste ao desenvolvimento pleno da atuação e suas nuances.

A partir dessas considerações, é possível ver certas estratégias utilizadas por Harildo para relacionar-se com o espaço, compor a cena e a movimentação dos atores, levando-se em conta planos, linhas e volumes. Algumas são recorrentes, outras ocasionais. Entre elas, podemos destacar: a marcação oriunda das ações físicas, a triangulação, o uso da maquete e os estímulos dos ambientes interno e externo na movimentação da cena.



Déda analisa maquete criada pelo cenógrafo Eduardo Tudella. Foto: Eduardo Tudella.

No caminho da marcação: visão de conjunto e triangulação

A marcação da cena é uma atividade usualmente exercida pelo diretor, que tem a visão de conjunto e das interações das personagens no espaço; é ele quem associa a concepção do espetáculo às movimentações e relações entre elenco e aos demais dispositivos da cena. Torres Neto amplia a visão dessa atividade, sublinhando a contribuição do ator: “A ideia de marcação celebra uma sorte de acordo, um combinado entre o diretor e os atores, sobre o tempo e o espaço, o posicionamento e a circulação daqueles que atuam no espetáculo, quando estão em cena” (Torres Neto, 2021, p. 131).

É por esse viés que se pode dizer que o tipo de marcação desenvolvida por Harildo é um procedimento que privilegia a atuação. É como se ele se perguntasse a todo tempo: como posso tirar maior proveito do espaço para valorizar os atores? Os espetáculos do mestre são conhecidos pela riqueza de uma precisa marcação cênica, que determina o ritmo geral do espetáculo e o modo de atuação e contracena.

“Ele o provocava com perguntas: Onde ocorre esta cena? Onde você está agora?”

Uma das estratégias é partir das ações físicas e da análise ativa para esboçar a cena, o que envolve a contribuição do elenco. Ele o provocava com perguntas: Onde ocorre esta cena? Onde você está agora? Na rua? Em seu quarto? Com quem? Quando? Qual a temperatura do ambiente? Em que isso afeta a ação e a personagem? Ainda assim, não abdicava da função de encenador, indicando gestos e posições em seus mínimos detalhes, para assegurar que a marcação estivesse em harmonia com o conjunto do espetáculo e a concepção geral.

Daniel Marques (2024) diz que o diretor respeitava as sugestões, mas utilizava muito suas referências, todas dotadas de amplo conhecimento de estilos, formas, tempo histórico da peça para orientar as marcações até construir sequências de ações muito bem definidas. “Muitas vezes dava uma aula de como era a época histórica, mostrava a entrada do castelo, a saída, onde o povo fica e indicava para os atores os posicionamentos na cena”, completa João Figuer (2024).

No que se refere à marcação da cena pelo olhar do diretor, alunos e atores destacam que certos aspectos eram privilegiados por Harildo, a exemplo da triangulação para dar o sentido de profundidade do palco e intensificar a sensação de tridimensionalidade: “A maioria das peças dele eram trianguladas, atores em formato de triângulo no palco. Ele detestava a marca dupla [dois atores com o mesmo movimento] e a disposição em linha. Quando esta última ocorria, ele dizia: ‘Para, tá fazendo *Chorus Line*’² (D. Marques, 2024).

Ao compor uma cena no palco italiano, tende-se, mas não necessariamente, à disposição frontal, diagonal, lateral ou *face to face* entre os atores, evitando-se colocá-los de costas para o público. Harildo, ao contrário, gostava desse modo de distribuição espacial, o que gerava

² A *Chorus Line* é um filme musical norte-americano de 1985, dirigido por Richard Attenborough, que adotava, entre outros procedimentos, a disposição dos atores-bailarinos em linha horizontal.

alguma estranheza. Os atores e assistentes de direção, que acompanharam as montagens e cursos da última fase de Harildo, dizem que ele achava lindo o ator posicionado de costas. E acreditava que, quando o ator estava assim no vértice do triângulo e abria os braços, aquilo atraía o olhar do público.

Harildo segue outros modos de marcação, sempre com a centralidade no ator e o equilíbrio do conjunto para assegurar que a movimentação reflita o que foi descoberto no processo de ensaio, em convergência com o conceito da encenação. Para tal fim, o estudo da maquete do cenário e os estímulos dos ambientes interno e externo da sala de ensaio são igualmente fontes preciosas de construção da movimentação espacial.



Triangulação, ator de costas. Ilustração: Lucas Modesto.

Os estímulos do ambiente na movimentação espacial

A sala de ensaio ou o ambiente das oficinas sempre foram o laboratório da felicidade de Harildo. Ali ele estava inteiro, completo, dando o melhor de si. O exercício da generosidade, aliado à sua notável competência como homem de teatro, e à formação humanista, social e cristã, o faziam um incansável “pescador de homens”, como o nomeia Marcelo Flores (2024). Não havia limites para Déda pescar o melhor de cada ator. Ele não hesitava em provocá-lo com estímulos dos ambientes interno e externo e de fazê-lo recordar de suas

atividades recentes para associá-las ao momento em que está construindo a personagem na sala.

Rafael Charrete (2024) recorda um episódio que se deu com ele durante uma oficina, que ilustra essa estratégia adotada por Harildo, a partir de provocações com foco na sua frase-núcleo (“farto de tudo”):

Algo te afetou até chegar aqui. Use aqui agora nessa sala. Do que você está farto hoje? Você pegou um ônibus para chegar até aqui? Com certeza no ônibus você passou por algo, se queria chegar no horário. O que foi? Transporte a sua cabeça para outro lugar. A sala é apenas o espaço que usamos (Charrete, 2024).

Importante lembrar que não se trata de exercício de memória emotiva, termo revisado por Stanislávski quando adotou o método das ações físicas e algo que Harildo abominava. Interessava a ele a memória recente, as ações observáveis, e não emoções psicológicas profundas, escavadas nos traumas e na psiquê do indivíduo. Uma espécie de memória de curto prazo, algo que ocorria no corredor ou na antessala, ou durante o intervalo do lanche, cujo instante era flagrado pela aguda percepção de Harildo.

Trata-se de uma observação contínua que marcava dois princípios sólidos da poética do professor-encenador: ênfase na subjetividade e atuação sincera, sem maneirismos. Quando uma atuação não seguia esse caminho, ele dizia: “Não, não me convença! É mentira”. Então partia para provocar o ator com ações anteriores, pedindo-lhe para reproduzi-las o que havia captado: um jeito de beber água, de comer um lanche, uma risada mais ou menos estridente. E corrigia o ator quando ele não fazia em cena da mesma forma ou similar ao que viu e ouviu: “Você não fez assim, sua risada era mais contida etc.”.

O objetivo era tirar o ator do engessamento da forma e chegar a uma atuação e marcação sinceras a partir da concretude da correlação entre o que acontecia no ambiente e que poderia ser incorporado à personagem. Isso não o impedia de adotar, em outras etapas do processo, o uso da planta baixa e da maquete para que o ator visualizasse a movimentação, considerando as coordenadas espaciais.

Maquete e a visualização da cena

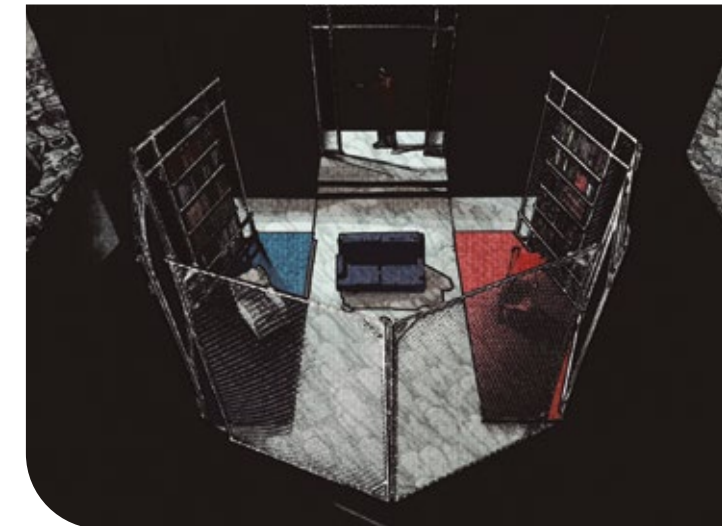
A maquete do cenário feita pelo cenógrafo ou diretor de arte se constitui numa réplica tridimensional (física ou digital em blocos 3D), uma miniatura do projeto da cenografia que será construída. Por meio da maquete, o encenador projeta movimentos dos atores entre si em função do conjunto de planos e volumes e dinamiza a relação entre objetos, figurinos, atuação e evolução da ação. “As maquetes também têm como objetivo tornar as ideias subjetivas em algo concreto”, ressalta o cenógrafo Juca di Souza (2024).

Eduardo Tudella (2024), cenógrafo com quem Harildo muito trabalhava, diz que ele “não gostava de ver desenho, queria a maquete pronta. Para ele eram importantes as plantas do cenário, porque já queria estudar a movimentação; ele já pensava em terceira dimensão”:

Inicialmente, eu fazia uma maquete branca (sem detalhes de *set dresser*, como cores e texturas), concentrada na topografia da cena. Isso já o entusiasmava. Daí, eu partia para a maquete propriamente dita, mostrando para ele o detalhamento. Assim que a maquete estava finalizada fazíamos uma apresentação para os atores, estabelecendo o passo intermediário entre o conceito da cenografia e a cena, devido à tridimensionalidade. A compreensão poderia ser facilitada porque os atores tinham a planta-baixa desenhada no local de ensaio (Tudella, 2024).

Quando o projeto cenográfico estava pronto, ele o apresentava ao elenco para orientá-lo na movimentação, indicando lugares onde a cena ocorria. Se era durante o trabalho de mesa, Harildo mostrava a maquete ou a planta baixa, e dizia coisas que estimulavam a atuação, conforme relembra Ícaro: “Ele apontava a maquete e dizia: Essa cena eu estou pensando aqui, você está em cima da escada, nesse andar, e você aqui embaixo. Então jogue sua voz para cima. Mostrava isso e voltava para o trabalho de mesa, dizendo: Agora leia o texto” (Bittencourt, 2024).

Uma curiosidade: quando Déda pensou em montar *Quem tem medo de Virginia Woolf*, de Edward Albee, em 2018, Tudella (2024) propôs uma cenografia a partir de uma luta de MMA (*Mixed Martial Arts*): “Expliquei a arena, a malha de metal que enjaularia as personagens, os dois corners, vermelho e azul, na luta, os atletas atacam, se esmurram, depois se abraçam... e batemos o martelo para uma escolha não-realista”. Déda aprovou. No entanto, segundo Tudella, o espetáculo não foi realizado, devido a uma exigência dos detentores dos



Maquete em 3D para *Quem tem medo de Virginia Woolf*. Cenógrafo: Eduardo Tudella. Salvador, 2018. Foto: Eduardo Tudella.

direitos do texto que queriam um cenário realista para a montagem. Harildo não abriu mão do cenário proposto e a peça não foi levada ao palco.³

É preciso destacar que o trabalho com a maquete não era impeditivo de Harildo começar a movimentação e a marcação, quer a partir do método das ações físicas e das improvisações, que incluía a contribuição do elenco, quer das indicações que dava por já ter visto a planta baixa do cenário. Ele estava atento às propostas dos atores e, muitas vezes, um gesto ou movimento espontâneo era incorporado na marcação final.

Em qualquer das estratégias adotadas por Harildo para composição da cena, a pessoa e o ator estavam na centralidade. Ao mesmo tempo, dizia: “Cada vez mais eu estou convencido de que o importante não é o ator, mas o ser humano. É meio herético (*risos*) dizer isso, mas... o que interessa é o ser humano. E quanto mais se é ser-humano, mais ele vai fazer direitinho seu trabalho...” (Déda, 2010b). É nessa via que a paciência e sabedoria de um mestre são essenciais, pois o tempo de aprendizado de cada um é único e insubstituível.

³ Esse episódio mostra a abertura que Harildo tinha para trabalhar com conceitos mais contemporâneos, que escapam à configuração realista-naturalista à qual ele era muitas vezes, e quase exclusivamente, associado.

Capítulo 10

Shakespeare como arco, flecha e alvo



Peço uma coisa, falem essas falas como eu as pronunciei, língua ágil, bem claro; se é para berrar as palavras, como fazem tantos de nossos atores, eu chamo o pregoeiro público para dizer minhas frases. E nem serrem o ar com a mão, o tempo todo; moderação em tudo; pois mesmo na torrente, tempestade, eu diria até no torvelinho da paixão, é preciso conceber e exprimir sobriedade – o que engrandece a ação.¹

► *Hamlet, Shakespeare* ◄

O trecho acima da peça *Hamlet*, de Shakespeare, dito pelo príncipe da Dinamarca aos integrantes da companhia de teatro que irá se apresentar no Palácio de Elsinor, bem poderia ser pronunciado por Harildo, no tom certo, a seus alunos e atores, tal a identificação do Mestre com a obra do dramaturgo, em toda sua extensão e verticalidade: beleza dos versos, grandiosidade e simplicidade da dramaturgia, profundidade e humanismo dos temas, estímulo à imaginação, trato perfeito com palavras e imagens, mas, principalmente, a arte de ensinar a atuar.

"Peço uma coisa, falem essas falas como eu as pronunciei, língua ágil, bem claro;"

¹ In: Shakespeare, 2011, p. 71.

A via Shakespeare

Shakespeare é fonte inesgotável de inspiração e aprendizado para o ator, diretor e professor Harildo Déda. O bardo inglês é ponto de partida e de chegada. Em outras palavras: tanto pode ser a montagem específica de sua obra, com a poética e imagística presentes na dramaturgia e forma de encenar, quanto via de trabalho com o ator para qualquer espetáculo:

Muitas vezes o aluno iniciante acha que a verdade de que eu falo tanto só é possível encontrar em Tchékhov, Ibsen e Stanislávski. Não, você encontra essa verdade no verso de Shakespeare, mesmo não sendo uma linguagem cotidiana, nem realista – porque todo mundo me coloca a pecha de realista, e eu sei que não sou; tem outra coisa aí que não é Realismo, que vai além (Déda, 2011).



Fotomontagem de Harildo Déda vestido à moda elisabetana, elaborada pelo designer gráfico: Marcelo Thomaz. Foto original de Harildo aos 14 anos.

Para realizar uma oficina *masterclass*, em 2010, como espaço demonstrativo de modo de dirigir, Harildo reuniu atores e atrizes baianas e decidiu trabalhar com sonetos e trechos de peças de Shakespeare:

Percebo que há uma defasagem na formação do ator brasileiro que é saber lidar com o verso na atuação dramática. Então Shakespeare é a melhor via para este trabalho, na medida em que o ator aprende a dizer o verso, desdizendo-o, tornando-o coloquial, para depois apropriar-se dele (Déda, 2011).

Não se trata de preparar atores para peças shakespearianas (embora isso venha a ocorrer), mas de trabalhá-los por meio de suas comédias, tragédias e sonetos. Déda acredita que é possível montar qualquer peça, utilizando-se da obra do dramaturgo inglês, ajudando o ator a construir imagens e ações que o levem a compreender fisicamente o seu papel. E as pistas são dadas por Shakespeare (2011, p. 70), no discurso de Hamlet aos atores: “nada

de contenção exagerada”, “teu discernimento deve te orientar”, “ajusta o gesto à palavra, a palavra ao gesto”, “não perder a simplicidade”.

Traduzindo: essas e outras orientações de Hamlet aos atores seriam, por analogia, similares às do Shakespeare autor, diretor e ator, funções exercidas pelo poeta na época do teatro elisabetano, quando a figura do encenador não existia como a conhecemos hoje. O segredo, para Harildo, está em não revelar aos atores que está trabalhando com Shakespeare – enquanto se trabalha com Shakespeare – ao fazer, por exemplo, uma peça de Ariano Suassuna:

O que me interessa é o espírito do trabalho; e isto está em Shakespeare. Não é à toa que o teatro de Suassuna, cordel, é Gil Vicente; e é Shakespeare. É dessa época, o humano. Estamos vivendo uma época do pós-humano, mas, ainda é muito presente o anterior, o antigo em mim, essa referência ao humanismo, que Shakespeare retrata de forma magnífica. Por exemplo, o coveiro, do *Hamlet*. Não tem nada mais humano que aquilo; o porteiro de *Macbeth*; Caliban, em *A Tempestade*, aquele espírito todo encovado, cheio de maldade, terra, em oposição a Ariel: “Não tenha medo. A ilha é cheia de sons e, às vezes, quando eu acordo, quero dormir novamente para sonhar” (Déda, 2011a).

Déda destaca as resistências iniciais de atores em lidar com textos do dramaturgo elisabetano, considerados difíceis de serem fisicalizados. Há um receio de que, para se chegar a Shakespeare, seja preciso penetrar florestas desconhecidas e espinhentas e vencer barreiras intransponíveis, como: versificação, métrica, linguagem ornamentada e sofisticada, metáforas, profusão de imagens, atuação a partir de textos e personagens de uma época aparentemente distante da realidade do ator e do público.

Considerado “inventor do humano”, “criador da personalidade”, “o artífice da palavra”, Shakespeare constrói personagens complexos que exigem do ator técnica, e em muitos casos maturidade, o que, muitos acreditam, só poderia ser reservado aos grandes intérpretes como Laurence Olivier, Kenneth Branagh, Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Wagner Moura, entre outros. Harildo não concorda, mas admite que há obstáculos, passíveis de serem removidos, ao tempo em que diz não existir fórmula para trabalhar os textos de Shakespeare.

Em sua longa trajetória artística, ele sempre traduziu as peças do dramaturgo inglês que desejava encenar, logo desenvolveu estratégias que podem ser aplicadas para o ator

superar as dificuldades, a exemplo de tomar o texto de Shakespeare como se fosse seu e torná-lo próximo à sua época. Para Déda, um dos caminhos é aplinar peça, desbastá-la, chegar ao essencial, para que se possa ver, no universo shakespeariano, uma concretude que se traduz em ações físicas. O desbaste e a definição da frase-núcleo são técnicas bem apropriadas.



Versão contemporânea de *Romeu e Julieta*. Dir. Harildo Déda.
Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2016. Foto: Diney Araujo.

A alquimia dos versos

Com a intenção de mostrar como é possível tornar um gênero poético em ação dramática, Harildo trabalha com os sonetos de Shakespeare que apresentam traços característicos da métrica e da versificação, estimulando o ator a encontrar caminhos para composição da personagem:

O soneto é dividido em dois quartetos e dois tercetos. Mas, no soneto shakespeariano, temos tudo junto: doze versos, mais a “frase de ouro”, separada ao final. Se tirarmos os adjetivos, advérbios, apostos e figuras de linguagem, chegamos ao cerne do texto. Seria a mesma coisa se fosse o Hino Nacional: tiramos os adjetivos, colocamos os textos numa ordem direta e passamos a entendê-lo mais fácil e concretamente. Esse exercício é feito numa primeira etapa do trabalho de atuação; depois, volta-se ao texto completo para descobrir a sonoridade, a música, o ritmo, os aspectos sensoriais das palavras (Déda, 2010a).

Nas palavras acima, nota-se a presença de alguns procedimentos de atuação desenvolvidos por Harildo: desbaste, frase-núcleo, análise ativa, ações físicas. O objetivo é colocar o soneto em ação na voz do drama. Para ele, é necessário chamar a atenção das questões que devem ser respondidas pelo ator quando se encontra diante do desafio de dizer um soneto ou poema:

É preciso imaginar quem é que diz aquele texto, para quem e em qual situação. O foco é numa relação imaginária, mas que se torna real para o ator, do ponto de vista físico. A seguir, é colocar o poema numa situação contemporânea, que crie uma zona de conforto para o ator e, ao mesmo tempo, possa tirar a poeira do tempo, sem perder a beleza dos versos (Déda, 2010a).

No trabalho com Neyde Moura, durante um workshop, Harildo (2010a) instiga a atriz a descobrir a ação dramática escondida nos versos do *Soneto 18* de Shakespeare (1991, p. 61), a partir das seguintes perguntas e instruções: “Para quem Neyde está dizendo isso? Quando e em que situação a atriz Neyde fala estas palavras? Agora pegue o verso ‘Mais afável e belo é o teu semblante’ e o transforme em ação”. Quando Neyde traduz o verso acima em gestos e movimentos, o texto torna-se vivo pelas ações físicas, que são levantadas a partir de estímulos do diretor, sempre sinalizando seu mantra favorito “Menos é mais”, uma versão moderna das palavras de Hamlet: “Moderação em tudo”.

Outra estratégia é a construção de imagens por meio das palavras, procedimento exaustivamente utilizado por Harildo e nomeado na poética Déda de Visualidade da Palavra: “Palavras sem imagens são palavras mortas”, repete o mestre. O dramaturgo escrevia peças para serem representadas no palco elisabetano (praticamente nu) com a força imagética dos versos. Não raro, pedia a cumplicidade do espectador para visualizar o que era dito pelos atores. Em *Henrique V*, de Shakespeare (1995, p. 294), o pacto é celebrado no Prólogo:

Imaginai que dentro do recinto destas muralhas estejam encerradas duas poderosas monarquias, cujas altivas e ameaçadoras fronteiras estão somente separadas por um perigoso e estreito oceano. Supri minha insuficiência com vossos pensamentos. Multiplicai um homem por mil e criai um exército imaginário. [...] porque são vossas imaginações que devem, hoje, vestir os reis, transportá-los de um lugar para outro, transpor os tempos, acumular uma hora de ampulheta os acontecimentos de muitos anos.

O apelo à compreensão do espectador tornava o texto pleno de imagens poderosas, que, naquele momento, ao contrário de materializadas cenicamente, pediam para serem formadas pela imaginação. O mesmo procedimento se aplica à atuação. Para Harildo (2011), o ator deve encontrar a imagem para cada palavra e ressalta que as peças de Shakespeare são rico manancial para trabalhar a concretude da cena: “Falar é imaginar o que se vê. E isso pra Shakespeare é uma beleza! Mas, funciona também em Nelson Rodrigues”.

A imagística de Shakespeare é examinada por Spurgeon (2006, p. 46), que reforça o caminho seguido por Harildo, quando sublinha a predileção do dramaturgo pelo movimento: “[...] é o modo pelo qual ele introduz verbos de movimento em relação a coisas que não se movem, ou antes, que são abstrações e não podem ter movimento físico, com isso dando vida à frase inteira...”. E Spurgeon (2006) cita trechos de *Henrique IV*: (“Eu **roubei** toda cortesia do céu,/ E me **vesti** com tamanha humildade/ Que **arranquei** fidelidade do coração dos homens”) e de *Vida e morte do Rei João* (“Nunca fui tão **golpeado** pelas palavras”).

Durante a oficina, ao trabalhar com Fernando Santana o Prólogo de *Henrique V*, Déda (2010a) chama a atenção para os verbos: “Vamos olhar os verbos neste texto. Listá-los e colocá-los numa sequência. Sobre o que é isso?”. Quando os verbos são destacados, abre-se o caminho para o ator fisicalizar a ação, fazer com que ele se aproprie do texto e em seu corpo torne-o seu: “Coloque o que você quer com um verbo de ação”, incita Déda (2011a).

João Figuer, diretor e produtor de muitas oficinas que o mestre ministrou no período 2017-2023, lembra outro aspecto explorado por Harildo no trabalho com Shakespeare: a relação do ator com o espaço, um ponto de partida para a construção das ações físicas e, às vezes, a marcação. E diz que ele sempre perguntava ao ator onde se passava aquela cena: “Chegava ao requinte de dizer e demarcar para o ator que a entrada do castelo é aqui, o lugar em que o povo fica, e que aquilo estava no texto. Eu pensava: Meu Deus, Harildo se importou com isso! Quando eu ia ler o texto, estava lá” (Figuer, 2024).

“O apelo à compreensão do espectador tornava o texto pleno de imagens poderosas, que [...] pediam para serem formadas pela imaginação.”



Macbeth. Dir. Harildo Déda. Carlos Betão (esq.), Marcelo Flores, Edmundo Cézar, Beto Laplane, Jorge Borges, Amando Damásio e Widoto Áquila. Teatro Santo Antônio, Salvador, 1994. Foto: Acervo Harildo Déda.

As estratégias aqui sintetizadas e exemplificadas podem ser resumidas na busca por uma forma de atuação peculiar a cada artista; mas Harildo não hesita em mudar de rumo, enfatizando mais uma, menos outra, a depender da formação do ator e das respostas que cada um oferece aos estímulos que lhe são propostos. Talvez seja por isso que Déda, em processo de ensaios, costumava ficar horas, às vezes dias, trabalhando com uma ou duas pessoas para que elas chegassem ao ponto de apropriação, tão bem traduzido, mais uma vez, no discurso de Hamlet: “[...] tudo que é forçado deturpa o intuito da representação, cuja finalidade, em sua origem e agora, era, e é, exhibir um espelho à natureza; mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efígie”.²

² Trecho de *Hamlet*, de Shakespeare, Ato II, Cena II. In: Shakespeare, 2011, p. 71.

Capítulo 11

O mestre em cena: de igual para igual?



Harildo já nasceu ator. Aprendeu a ler aos três anos e aos quatro já recitava um poema tão extenso quanto O Navio Negroiro: “A História de um Cão”. Como descrever a magnitude de um ator tão talentoso que recusou convites para permanecer nos Estados Unidos e voltou para o nosso convívio!? Eu sinto muito orgulho de dizer que o seu primeiro trabalho profissional foi ao meu lado, com Os fuzis da Senhora Carrar, de Bertolt Brecht, dirigido pelo inesquecível e muito amado Álvaro Guimarães.

► Maria Adélia¹ ►

As fortes e decisivas palavras da atriz Maria Adélia (2011), a mais antiga companheira de cena de Harildo Déda, definem o começo de sua trajetória como ator. Se dirigir e ensinar são duas paixões do Mestre, isto não cala o berro do bicho-ator que ladra, uiva, vocifera para entrar no palco:

Quando eu estou ensinando, só ensinando, me dá vontade de trabalhar de ator e quando eu estou trabalhando como ator me dá vontade de dirigir. E assim, tem essa vontade que não termina nunca de fazer as coisas, de fazer. É como diz o poeta: “fazer e refazer fazem um só mister.” (Harildo, 2011a).

**“Harildo já
nasceu ator.”**

¹ In: Adélia, 2011.

O ator Harildo (que sempre esteve em cena) forneceu a base sólida de sua formação de diretor e professor. Basta verificar o número de suas produções no teatro, cinema e audiovisual, desde 1962 (Ver Repertório ao final do livro). Quando atuou em *Fim de partida* (2011), de Samuel Beckett, dirigido por Ewald Hackler, contracenou com o companheiro Gideon Rosa (2011), que não economiza elogios:

Trabalhar com Harildo é sempre uma aula. É preciso estar aberto para aprender. Mesmo na cena, continua sendo um professor, não abre mão de contribuir com o outro. Déda tem muita experiência e procura resolver as questões que surgem em cena da forma mais rápida, para não emperrar o processo. Ele não se furta a ajudar, está sempre ali, querendo o melhor. Não deixa você “cair na pirambeira”.

Esse aspecto destacado por Gideon converge com o que Harildo exige dos atores: generosidade com o outro. Ou seja, pede aquilo que faz em cena. É o que se procurou explicitar no procedimento “foco na relação” – objeto de atenção prioritária em seu trabalho, sempre enfatizado por quem teve o privilégio de atuar a seu lado. Em outros termos: é o ator, mas o mestre está ali, colado, sem que procure estabelecer uma hierarquia ou, até mesmo, criar embaraços no processo criativo dos demais *partners*, que haviam sido seus alunos ou anteriormente dirigidos por ele.

Harildo Déda e Elisa Mendes em *Castro Alves*. Dir. Deolindo Checcucci. Teatro Castro Alves, Salvador, 1994. Foto: Edivalma Santana.



Medo, fascínio e sedução

Marcelo Praddo (2011) revela que viveu uma dupla sensação quando contracenou com Harildo em *Flor do Lodo*, de Bertho Filho, direção de Elisa Mendes, em 1995: “De um lado, havia o respeito pela relação mestre-discípulo – porque muito do meu trabalho vem de Harildo – mas, ao mesmo tempo tinha a liberdade de poder arriscar, errar ou acertar”. Praddo destaca, ainda, que vivia uma segunda dualidade: no processo de ensaio, a figura do Mestre aparecia e no espetáculo o jogo era de ator para ator; o mesmo que diz a atriz Joana Schnitman (2011): “A gente joga um pingue-pongue de verdade. Tem o mestre, mas na hora da cena é de igual para igual”.

Cacá Nascimento, um dos parceiros de cena de Harildo, confessa que, no primeiro espetáculo que fizeram juntos, *Noite Encantada*, em 1996, ficava assistindo à atuação do Mestre, que já tinha sido seu diretor em vários momentos:

Era um misto de medo e fascínio. Até que Hackler [diretor do espetáculo] chegou e disse: “Você tem de enfrentar Harildo. Ele não é mais seu diretor. Vocês estão em cena num jogo de igual para igual.” E na mesma hora foi lá e falou para Harildo o que havia dito para mim. A partir daí, as coisas começaram a mudar. E eu passei a lutar por meu lugar em cena, contracenando e aprendendo com o grande ator que é Harildo Déda (Nascimento, 2010).

Bem verdade, as opiniões nem sempre coincidem e a dúvida é saber se a figura do mestre se impõe ou não durante a contracenação. Quando Joana e Marcelo dizem que o jogo é “pau a pau”, talvez esta seja mais uma tacada de mestre: provocar o ex-aluno que agora

“Era um misto de medo e fascínio.”

está ali em sua frente, na parceria, pronto para comprovar o que aprendeu. É como se Déda o desafiasse: Vem, mostra para mim que você sabe. Mostra!

São estratégias diferentes que os atores adotam, mas que conduzem ao mesmo lugar: o resultado, o acontecimento, o espetáculo. Elas variam conforme as circunstâncias e os indivíduos. Hebe Alves lembra que sentiu medo e insegurança quando foi chamada por Hackler para fazer, em 1994, uma dobradinha com Harildo na peça de Ionesco, *A donzela casadoira*, pois há muito tempo não pisava nos palcos, mas diz que ele lhe deu grande suporte. E acrescenta: “Além do mais, ele é muito sedutor em cena”.



Harildo Déda e Hebe Alves em *A donzela casadoira*. Dir. Ewald Hackler. Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 1993. Foto: Rejane Carneiro.

A sedução de que Hebe fala vem do trabalho de Déda com os atores. Quando vê que algum deles não está dando conta do recado, ou inconvincente naquilo que diz ou faz, ele se coloca frente a frente e verbaliza expressões provocadoras, a exemplo de: “Me convença, vá. Me fascine. Prove para mim que você está certo”. Com isso, cria um jogo de ações e reações que faz crescer o aprendizado mútuo. Sobre o risco de atores e alunos imitarem o modelo do mestre, inclusive na contracena, Harildo não tem dúvida de que a estratégia não é a repetição de padrões:

A mim não interessa o modelo, mas a vida; o que tem de verdade, o que eu acho que é verdade no que o outro está fazendo e que eu possa usar para transmitir a minha verdade. Eu não gosto da repetição do modelo porque fica árido, sem diálogo. Ao passo que essa troca de experiências é bonita, porque há diálogo (Déda, 2011a).

Mais uma vez Harildo enaltece a troca e a contracenação em oposição à armadura que o ator veste quando se isola no palco. Um aspecto colaborativo que os diretores também percebem, como Deolindo Checcucci (2011), que dirigiu Déda em várias peças desde a década de 70: “Harildo não é só o ator que está em cena. É a pessoa que colabora com a direção, os colegas, que gosta de ver o bom resultado do espetáculo. Ele traz para o palco a experiência dele ao longo da carreira”.

Ao responder se Déda, por ser diretor, segue fielmente as indicações de cena, Checcucci (2011) é direto: “Ele segue, mas questiona, principalmente quando as marcas requerem uma explicação lógica. Mas está sempre disposto a contribuir”. Nesse sentido, Harildo confessa que muitas vezes os alunos não o chamam porque têm medo dele, de ele perguntar o porquê de determinada marca ou intenção:

Então eu pergunto com essa cara séria (*faz cara de sério*): “Sim, mas por quê? E o que você quer com isso?”. Uma vez, eu perguntei a um colega meu, porque ele indicava aquela marca e ele respondeu: porque eu quero. Isso, realmente, não me agrada” (Déda, 2009).

Apesar desse exemplo, não há um padrão da relação de Déda com seus diretores, mesmo ex-alunos, não só devido à flexibilidade, como as circunstâncias em que trabalha: elenco, direção, produção etc. Gil Vicente (2024), ex-aluno que o dirigiu em dois espetáculos, diz que a experiência de Harildo como ator era contributiva, embora admita que Déda. “era tão senhor do seu ofício que ele se resolvia, trazendo intenções e ideias da cena, por vezes indo por um caminho diverso do que a montagem pedia”. E que “mesmo a contragosto, como certa vez aconteceu, ele acatava e respeitava a direção, a despeito de toda sua maestria e conhecimento”.

Márcio Meirelles, que dirigiu Harildo duas vezes – em *Simum*, de Strindberg, e *A prostituta respeitosa*, de Sartre – acredita que a reação do mestre a certas indicações do diretor se deve ao fato de ser ele um ator que sabe fazer muito bem o seu trabalho e por ter a consciência exata de que está sendo dirigido. Mas não só; há também a larga experiência que conta:

Em *A prostituta respeitosa*, o primeiro dia de ensaio foi um estranhamento [não-brechtiano, diga-se de passagem!]. E aí é necessário compreender o tempo dele, o jeito dele, a experiência de vida e de teatro que ele tem, pois é preciso dirigir cada ator do seu jeito. Com Harildo foi assim, uma construção progressiva de relação de confiança e respeito mútuos (Meirelles, 2011).

“Era tão senhor do seu ofício que ele se resolvia, trazendo intenções e ideias da cena, por vezes indo por um caminho diverso do que a montagem pedia.”



Andréa Elia e Harildo Déda em *A prostituta respeitosa*. Dir. Márcio Meirelles.
Teatro Molière, Salvador, 2004. Foto: Alice Ramos.

Há muitos atributos e características a explorar no ator Harildo na contracena. Duas delas se destacam: a dignidade em reconhecer quando comete um “deslize” e a capacidade de improvisação para solucionar imprevistos em cena. Numa das sessões de *Quartett*, de Heiner Müller, dirigida por Gil Vicente, Harildo contracenava com Joana Schnitman e esqueceu uma fala do texto. Então, ele parou a apresentação, e com a elegância que lhe é peculiar, dirigiu-se ao público: “Peço desculpas e licença para recomeçar”. E recomeçou sem perder o tom.

Um exemplo da segunda característica foi testemunhado pelo diretor e dramaturgo Paulo Henrique Alcântara (2024) enquanto assistia ao espetáculo *Beijo no asfalto* (1992), de Nelson Rodrigues, dirigido por Fernando Guerreiro, no Teatro Gamboa. Ele lembra que, na cena final, quando Aprígio (o pai da personagem Selminha), interpretado por Harildo, dá um tiro em Arandir, marido de sua filha, o revólver falhou. Era vital aquele desfecho; então Déda não titubeou: com toda força, avançou sobre o *partner* (Arandir), e o “estrangulou”. A cumplicidade foi estabelecida e a cena aconteceu.

"O ator tem que pastar"

Mesmo com extensa e profunda carreira de artista e o reconhecimento dos colegas de profissão, Déda não se considera formado. Para ele, a formação é um aprendizado diário que só termina quando o ser humano virar pó:

Uma vez um diretor me viu lendo e disse: “Para que você está lendo? Não precisa mais disso, não.” E eu tomei um choque com aquilo porque acho que é preciso sempre atualizar-se, ler, ver, fazer, aplicar... E pra mim é um prazer enorme estar lendo sobre teatro, ou não, acrescentando coisas a minha vida E se acrescenta a mim, acrescentará aos que trabalham comigo também (Déda, 2010c).



Joana Schnitman e Harildo Déda em *Quartett*.
Dir. Gil Vicente. Teatro do ICBA,
Salvador, 2000. Foto: Matheus Rocha.

Harildo não considera que ser ator é ter vida serena ou acomodar-se aos louros. Ele recorda, então, o que disse Marília Pêra: “O ator tem que pastar”. E complementa: “É matar um leão a cada dia. O desafio é diário. Você está fazendo uma peça, começa a ensaiar um espetáculo, é outro público, outro desafio. Você está sempre estreando.” (Déda, 2009a).

Entre os desafios que Déda enfrenta como ator, está o da memorização do texto. Pode parecer um paradoxo, já que o “o ator é alguém que se lembra”;² mas esse é um fantasma que acompanha a carreira de quem escolheu a profissão. Harildo conta que, além de sua experiência pessoal, presenciou vários colegas dando “branco”, em dias de estreia. E recorda um episódio particular que o marcou muito:

² Texto *Definição de um ator*, de Charles Marowitz, em tradução livre de Harildo Déda. Ele tinha verdadeira admiração por esse texto e sempre o compartilhava com alunos e elenco.

Há alguns anos [1966] eu fazia um espetáculo chamado *Terror e Misérias do III Reich*. Meu personagem tinha um monólogo de três páginas. Eu consegui memorizar todo, mas no dia da estreia: “e agora, o quê? como?”. Ninguém me ajudava. Eu saí, as pessoas no Teatro Santo Antônio me ouviam passar as páginas do texto para poder encontrar o local exato e voltar para cena. Mas enquanto isso você morre quatrocentas e cinquenta vezes (*risos*) (Déda, 2009a).

Gideon Rosa (2011) não dá muita importância a essa questão. Admite que, embora isso possa inquietar Harildo, não acha relevante para seu desempenho no palco: “Esquecer o texto algumas vezes não o impede de fazer a cena com brilhantismo, ali, olho no olho com um trabalho vocal de primeira grandeza. A gente tem de ser muito parceiro porque Harildo sempre faz tudo de um jeito muito especial”.

A partir da segunda década do século XXI, o processo de memorização do texto por Harildo foi se tornando mais difícil. Durante os ensaios de *Em família* (2018) era nítido o seu esforço, mas ele estreou com o texto nas mãos. Neyde Moura, sua parceira de cena, e com as falas memorizadas, diz que ficava incomodada com a luz incidindo no texto para Harildo ler e atuar. Como os dois tinham momentos em que jogavam palavras cruzadas juntos, então ela fez o seguinte: “Comprei duas revistas grandes de palavras cruzadas e copiei nelas o texto dele e o meu, ali prontinhos, com letras aumentadas. Quando Harildo abriu a revista pela primeira vez, ele não aguentou. E se acabou na risada. Foi muito bom.” (Moura, 2024).

**“ESQUECER O TEXTO
ALGUMAS VEZES NÃO
O IMPEDE DE FAZER A CENA
COM BRILHANTISMO,
ALI, OLHO NO OLHO COM
UM TRABALHO VOCAL
DE PRIMEIRA GRANDEZA.”**

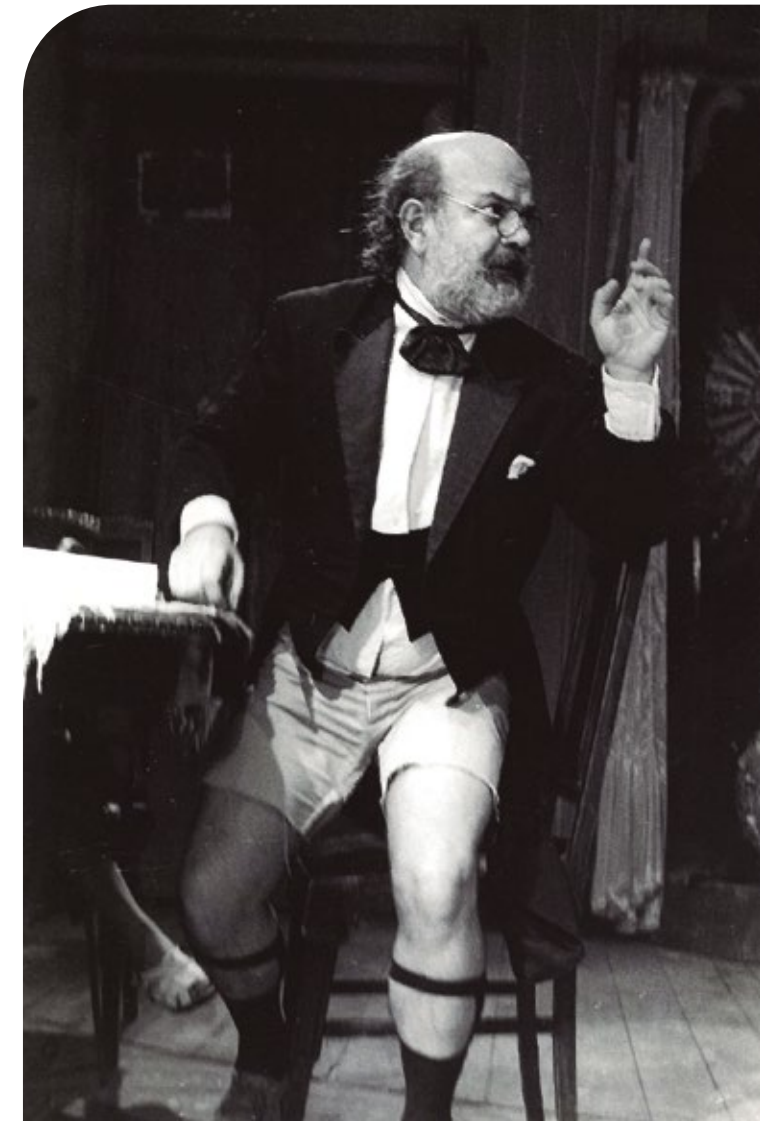
A esse respeito, a encenadora negra Onisajé diz que, após assistir *Em família*, mandou uma mensagem para ele, emocionada:

Eu me perguntei: que paixão é essa que move um homem, com 80 anos de vida e 65 de carreira, a estar em cena, sem patrocínio, e conseguir, com o texto na mão, fazer o espetáculo com tanta entrega, primor, com aquele cuidado e carinho e colocar em cena o que ele tinha de melhor dentro dele para nós! (Onisajé, 2024).

O jeito especial de Harildo conquista os colegas de cena, a classe artística, o espectador e deixa marcas, como as que ficaram no coração de Sonia Rangel (2011), atriz, cenógrafa e figurinista de alguns de seus espetáculos: “Harildo para mim reúne e potencializa a rara alquimia que faz do Artista um Mestre. Ele é o parceiro da emoção contida, dos olhinhos brilhando, das palavras certas e incisivas, dos pequenos bilhetinhos no papel iluminando a cena, extraindo e confirmando o melhor da fala e do silêncio”.

Como se concordasse com Gideon e aceitasse, desajeitado, o afeto expresso de Sônia Rangel, Déda (2011a) reconhece que “através do teatro é possível se conhecer e se refazer sempre consigo mesmo, com os colegas, e com a reação do público”. E, para quem ainda dá tratos à bola, ou se incomoda com algo em seu jeito de ser e representar, Harildo ironiza, citando uma pequena pérola de Spencer Tracy (1900-1967), respeitado ator americano: “Eu ouço, eu penso, eu falo. Se você acha que isso é fácil, tente!”.³

Harildo em *Tango*. Dir. Ewald Hackler.
Teatro Martim Gonçalves,
Salvador, 1987. Foto: Acervo da Escola
de Teatro da UFBA.



3. Declaração do ator Spencer Tracy, citada em: DAVIES, Oliver. *Performing Shakespeare*. London: Nick Hern Books, 2009, p. 146.

Capítulo 12

O mestre ensina
e aprende: doce vampiro

Eu fiquei na Bahia porque eu queria estar aqui, porque eu queria ensinar e trabalhar. Então eu podia muito bem ter ido pro “Sul maravilha”, como se chamava na época. Mas eu resolvi ficar e não me arrependo disso. E hoje quando eu entro numa reunião de classe, posso apontar os que não foram meus alunos. Porque são anos ensinando esse povo. E é um sentido de orgulho muito grande.

► Harildo Déda¹ ◄

As múltiplas faces de Harildo mostradas até agora revelam um traço comum: a paixão pelo ensino. Aqueles que foram dirigidos por ele sabem do aprendizado que adquiriram e o quão intenso ele é. Vira “cão raivoso”, arregala o olho, diz palavrões, tira e bota a camisa, sua, enfeza a cara, berra no ouvido do ator, ameaça sair da sala. Ao mesmo tempo, transforma-se em “gato manhoso”, acaricia, sorri, chora, os olhos brilham, soltam faíscas – enfim, não economiza emoções, nem faz questão de escondê-las, para tirar o máximo do potencial de cada um. Quase um paradoxo em relação ao seu lema “menos é mais”.

O Harildo-professor não é muito diferente do Harildo-diretor. Ambos se encontram no entusiasmo pelo teatro, o que o torna um encenador-pedagogo, como o foram Stanislávski, Eugenio Kusnet,

¹ In: Déda, 2009e.

"Eu fiquei na Bahia porque eu queria estar aqui, porque eu queria ensinar e trabalhar."

João Augusto, Alberto D'Aversa, só para ficar em algumas de suas referências. O professor e pesquisador Gilberto Icle (2002, p. 33) constata que a construção do conhecimento no teatro se dá mesma forma com o artista e o aluno: “O que se pretende construir ao realizarmos um espetáculo de teatro é da mesma natureza do conhecimento produzido em uma aula de teatro”.

Harildo vai além, quando diz que a relação ensino-aprendizagem é permeada pela troca. Ele repete insistentemente que é um “vampiro da juventude”, no sentido de retroalimentação, de doar-se, passar adiante o que sabe ao tempo em que se nutre dos achados, descobertas e ousadias dos jovens atores e do que pode aprender com os artistas de outras gerações:

“É essa coisa de dizer do meu tempo para um tempo jovem: olha, tem isso, faça o que você quiser disso. Também não imponho. Não tem nada mais chato nem antipático do que impor conhecimento” (Déda, 2000).

Em artigo a ser publicado,² Uzel considera que “essa capacidade de ensinar e aprender com artistas das gerações posteriores à sua é um dos traços mais potentes da loucura dionisiaca de Déda” e lembra que ele exercita essa troca em *A Casa de Eros* (1996), no papel do Velho:

Ao encontrá-lo, o Jovem Ator, sedento de aprendizado, pede ao experiente artista: “Me ensine a malícia das estradas percorridas. Me mostre o lado de lá. Da cara ridícula do medo!”. O Velho Ator, por sua vez, quer que o aprendiz lhe recompense com a ilusão de se ver jovem, belo e nu diante do espelho, “face lavada da maquiagem do tempo” (Uzel, 2024).

"O que se pretende construir ao realizarmos um espetáculo de teatro é da mesma natureza do conhecimento produzido em uma aula de teatro".

² O artigo “A loucura dionisiaca do mestre Harildo Déda” (no prelo) integra o livro *Poéticas de encenação e modos de produção: reflexões e práticas da cena teatral*, a ser publicado pelo PPGAC-Edufba, na Coleção Artes Cênicas.



Harildo Déda em processo de ensaio.
Instituto Feminino da Bahia, Salvador, 2018.
Foto: Adeloyá OjúBará.

O mestre ensina na prática: uma ação leva a outra

Para se ter uma breve demonstração da aplicação de alguns elementos da poética Déda, propusemos a Harildo que realizasse uma oficina *masterclass* com atores ou alunos experientes que tivessem participado de suas aulas ou espetáculos. A oficina foi realizada entre 22 e 24 de novembro de 2010, no Foyer do Teatro Martim Gonçalves. Não era um processo demorado, como ele exige, mas suficiente para percebermos como o professor-diretor opera na prática.

Como ilustração, apresenta-se um trecho resumido da sessão de trabalho que Déda (2010a) conduziu com a atriz Andréa Elia, em que vários procedimentos, anteriormente descritos neste livro, são utilizados, tendo como base o tripé de atuação: corpo, voz, ação. O texto é o *Soneto 14*, de Shakespeare (1991, p. 55), e os procedimentos identificados são **grifados em negrito**:

SONETO 14

Dos astros não retiro entendimento
Embora eu tenha cá de astronomia,
Mas não para prever a sorte, o intento
Das estações, ou fome, epidemia;
Nem sei dizer o que será do instante,
Prever a alguém quer chuva, ou vento, ou raio;
Se tudo há-de sorrir ao governante
Segundo as predições que aos céus extraio.
De teus olhos provêm meus atributos
E, astros constantes, leio ali tal arte:
“Que a verdade e a beleza darão frutos
Se em ti deixas de tanto reservar-te”;
Ou um vaticínio sobre ti revelo:
“Teu fim põe termo ao verdadeiro e ao belo”.

*Harildo pede a Andréa que faça uma **leitura compreensiva** do soneto, lembrando que, originalmente, ele tem uma métrica assentada no modo iâmbico-pentâmetro, que se pode perder na tradução. Após a leitura, segue-se a seguinte sequência de trabalho entre diretor e atriz:*

HARILDO – Qual é a **frase-núcleo** deste soneto? Esqueça a frase de ouro, a que está no fim. Procure você mesma a sua.

ANDRÉA – Eu acho que é “De teus olhos provêm meus atributos”.

HARILDO – Eu compro! Invista nisso.³ Agora procure o amor e o humor, mesmo na tragédia. (*Pede que a atriz se levante*) Observe a frase “Embora eu tenha cá de astronomia”. O humor vem daí.

Andréa lê o soneto, integrando as orientações.

HARILDO – O que você quer dizer com tudo isso?

3 Ênfase na subjetividade: ele parte da frase-núcleo proposta pela atriz.

ANDRÉA – Eu não sei.

HARILDO – (*enfático*) É uma cantada! **Você quer levar “esses olhos” para a cama! [Supernecessidade]** Ainda por cima esse cara é tímido. Analise o final do soneto: se ele morrer, acabam a verdade e a beleza. É muito forte.

*Andréa lê novamente o soneto. Depois, Harildo pede que, em determinado trecho, ela pare e faça uma **respiração profunda e lenta**. Andréa se emociona e chora. A seguir, orienta a atriz na **respiração rasa e rápida**.*

HARILDO – Que tipo de emoção você liga a esta respiração?

ANDRÉA – Estou com vontade de rir.

HARILDO – (*entusiasmado*) É esta a emoção. Vai, vai!

ANDRÉA – Adorei isso, pois minha risada não tem som no dia a dia.

HARILDO – Às vezes, a gente não encontra a emoção trabalhando o texto. Então a respiração pode contribuir para isto; como um ativador, junto com as **caixas e os centros emocionais**. (*Pausa*) Agora use mais uma vez a respiração profunda e lenta. Quem é essa pessoa que está dizendo isso?

Andréa tenta explicar.

HARILDO – (*imperativo*) Não me diga, faça! **[Ações físicas, Análise ativa]**

Andréa volta ao texto e às ações físicas.

HARILDO – Que idade tem? Se for mais jovem, a voz é mais alta; se é mais velha, mais grave. Observe as **caixas de ressonância**.

*Harildo pede que Andréa volte à **frase-núcleo** e sente-se numa cadeira. Ele se coloca a cerca de 2 metros da atriz com um pano à sua frente.*

HARILDO – (*mostrando o pano*) Aqui estão os “teus olhos”. Diga a frase.

Andréa levanta-se da cadeira em direção ao pano, dá a frase, prossegue, mas diz não saber ainda como terminar o soneto. Harildo, então, ocupa o lugar de Andréa na cadeira.

HARILDO – Eu sou os “teus olhos”. Diga para mim. **[Foco na relação]**

*Andréa fala o soneto em direção a Harildo e chega ao final. Aplausos. Harildo diz que o que faltava para Andréa concluir era o jogo da **alteridade, o foco na relação**, coisas que tanto exige de seus alunos e atores. E lembra que sem jogo de cena, sem a contracenação, as ilhas se formam.*

HARILDO – Enquanto se vai fazendo, vão surgindo coisas. Uma ação leva a outra ação. É um processo de construção; toma lá, dá cá. Dizem que o ator é o intérprete e o criador é o diretor. Não é nada disso. O ator precisa mostrar a que veio; que ele está criando aquela coisa junto.

O trabalho com Andréa tem um caráter demonstrativo, o que significa pular algumas etapas ou passar apressadamente por outras. Por isso, Harildo (2010b) lembra que cada ator tem seu tempo e é importante respeitá-lo como ser humano⁴ que é:

Eu vejo coisas que não são propriamente do teatro, mas do ser humano. Aquele que consegue ver, ter humildade para descobrir ou aceitar as dicas que lhe são dadas e ousadia para transformar em suas; não seguir um modelo, transformar em uma coisa própria. E aí fico muito contente quando vejo isso.

"Enquanto se vai fazendo, vão surgindo coisas. Uma ação leva a outra ação. É um processo de construção; toma lá, dá cá."

4 Ênfase na subjetividade e referência ao humanismo, que compõe a tríade de formação de Harildo.



Eu, Brecht. Dir. Deolindo Checcucci (Roteiro Cleise Mendes).
Elenco: Alethea Novaes (esq.), Nágila Andrade, Harildo Déda, Edmilson Barros, Marcelo Flores. Pátio do ICBA/GOETHE INSTITUT, Salvador, 1998.
Foto: Acervo Os Argonautas.

Os filhos do coração e a segunda natureza

A incrível capacidade de Harildo extrair o máximo do potencial de cada um faz com que o ator e diretor Marcelo Flores – confesso discípulo de Déda – não economize superlativos para falar dele:

Ele é um mestre dos magos. Bota gago para interpretar Shakespeare, faz a pessoa que nunca foi ator brilhar na sua frente, fazendo um espetáculo incrível. Além de grande referência, ele é um cara que gosta. Ele se reinventou como ator, passando adiante a sua experiência. Então eu acho assim, é aquele grande craque de futebol que vira técnico. Ele sabe do que está falando, conta pra você e mostra os caminhos. Basta olhar (Flores, 2011).

Declarações como essa deixam o Mestre com os olhos marejados. E, sensibilizado com os depoimentos, revela: “Eles sempre me emocionam. Eles sabem disso. E aí falam essas coisas... São meus filhos. Eu nunca tive filhos, tenho meus alunos.” (Déda, 2011a). Para

Schnitman (2011), Déda estimula a paixão pelo teatro e, ao mesmo tempo, dá estofo e segurança para o ator:

Aprendi com ele a construir uma estrutura interna para dar suporte à composição da personagem, coisas como objetivos, ação física, ações interior e exterior, descobrir a palavra-chave. É algo que levo comigo para a vida toda. Ele bota a gente numa situação física que ajuda a esclarecer o que não está dito no texto.

Já Marcelo Praddo (2011) acentua que Harildo tem um manancial de coisas que os atores querem aprender e apreender. Enquanto Déda se considera “vampiro da juventude”, os atores querem sugar as sabedorias do Mestre. “A gente tem o prazer de ir construindo a personagem sob a condução dele, descobrindo nuances que passariam despercebidas. Uma construção cuidadosa, tijolo por tijolo”, destaca Praddo (2011). Ou o que diz o ator Gil Teixeira (2024) sobre ter aprendido quais os instrumentos o ator utiliza: “Ele não tem bisturi na mão, trena, não faz matemática para chegar a uma conclusão perfeita. O ator tem sua existência, seu corpo; é a sua fala, sua voz, sua sensibilidade exercitada em situações de cada vida que interpreta”.

Betão (2011) nunca esqueceu o que o mestre lhe dizia: “Quando um ator faz uma personagem é como se fosse a sua segunda natureza”. Talvez tenha sido essa segunda natureza que Harildo notou em Hebe Alves, diretora, atriz e professora, que o tem como referência desde a década de 70. Segundo Hebe, ela sempre fazia personagens firmes, fortes e sisudas em dramas e tragédias. Então Harildo a convidou para fazer uma cena de Molière e ela levou o repertório que tinha, que foi desmontado por Harildo até aparecer a face cômica: “Foi ele quem me fez descobrir este lado da comédia no qual não acreditava.” (Alves, 2024).

“A gente tem o prazer de ir construindo a personagem sob a condução dele.”

Todos os depoimentos reforçam a vocação para o ensino que sempre fez vibrar o ator, professor e encenador. É essa vocação que o faz dar conselhos, quando solicitado, quem está começando a fazer teatro:

Não se esconda porque a profissão que a gente escolheu é de se mostrar, de se desnudar, o que é muito difícil. É um momento muito íntimo também. A primeira

coisa é: conte sua vida; no sentido de que sua vida é importante através daquele personagem que você está fazendo. E mais: leia e veja muito. E não somente teatro. As pessoas acham que eu não faço mais isso (*risos*). Só estou mais seletivo, é diferente. Eu gosto muito de ver quadros, a escultura grega. Quando estive em Londres, há muito tempo, passei um dia inteiro só na ala do Egito; aquela coisa hierática, a representação de uma sociedade. E aí vêm outras coisas, outra visão de mundo, o teatro do mundo (Déda, 2011a).

Para complementar, oferece uma orientação concreta para quem deseja ampliar os conhecimentos e práticas teatrais, aperfeiçoar ou sistematizar um método:

Faça um curso, seja curso livre, de curta ou média duração, seja a própria Escola de Teatro. É bom você arranjar um lugar onde metodize o seu trabalho. Eu já era ator quando entrei para a Escola de Teatro. Meu objetivo era apenas metodizar, arranjar um método de trabalho (Déda, 2011a).

O caminho construído em direção ao ensino teve por base a experiência de Harildo como ator. Mas lembra que essa não é a condição *sine qua non* para se chegar a ser professor, ator ou encenador, pois cada um abre sua própria estrada. Quando ele estava em qualquer uma dessas funções, seus olhos brilhavam, o corpo irradiava, a voz tinha a vibração da profundidade da alma.

Capítulo 13

HD pessoa e personagem: não foi a última sessão de teatro



O mais intrigante é assistir ao próprio ator Harildo Déda assumir o papel de Harildo Déda. Aqui há uma trama cênica que exhibe uma relação especular em que o mesmo se vislumbra outro, em um jogo de alteridade e numa espécie de encenação de si.

► Cássia Lopes¹ ◄

Na edição anterior, este era o último capítulo. Coincidia com a aposentadoria compulsória da Universidade, quando Harildo foi obrigado a sair da Escola de Teatro, um segundo lar. Fiquei triste ao vê-lo chegar à maturidade num momento em que estava cada vez mais sábio, ativo, e sedento pelo ensino e pelo palco, e mais generoso em compartilhar o que sabe e faz com as novas gerações. Mostrava-se abatido e desencantado com o teatro. Era hora de homenageá-lo.²

**"O mais intrigante
é assistir ao próprio ator
Harildo Déda assumir
o papel de Harildo Déda."**

¹ Esse texto foi originalmente apresentado no I Congresso Internacional de Estudos Filológicos, realizado pela Universidade Federal da Bahia, de 29 de julho a 1º de agosto de 2012, em Salvador, Bahia. In: LOPES, Cássia; LEÃO, Raimundo Matos. Tempo de Dramaturgias. Salvador: Edufba, 2014. p. 281.

² Neste último capítulo, compartilho parte do processo em que dirigi Harildo no espetáculo em homenagem aos seus 70 anos de vida. Por isso, peço licença ao leitor para usar a primeira pessoa, já que estive diretamente envolvido.

Isso coincidiu com uma antiga ideia de Márcio Meirelles, então Secretário de Cultura, de valorizar e preservar a experiência dos mestres das artes no Estado. Márcio havia apresentado a iniciativa à Escola de Teatro, mas não obteve retorno.³ Então, juntamos os propósitos e daí nasceu, em 2009, o projeto **Mestres da Cena**. Déda foi o primeiro artista escolhido para encabeçar o projeto, o que lhe deu um segundo título, após o Mestrado oficial nos Estados Unidos: o primeiro Mestre da Cena da Bahia.

Um ano antes, havíamos tentado trabalhar juntos num monólogo. Cheguei a escrever um texto, que tinha Artaud como centro, apresentei-o a ele, que me disse: “Não é para mim”. Apesar dos insistentes recados que ele mandava por amigos comuns, pedindo para eu largar esse “negócio de peça e homenagem”, não desisti. Incomodava-me ver o colega deambulando pelos jardins da Escola de Teatro sem poder estar na sala de aula que tanto amava. Assim surgiu a peça *A última sessão de teatro*, a partir de pesquisas que fiz sobre a sua história e as crises pelas quais o teatro passava, construindo uma fabulação crítica, um investimento ficcional para fugir da biografia cênica.

3 Veja a declaração de Meirelles: “Eles [os mestres] não vão propor homenagear a eles mesmos. Por isso procurei as pessoas, a Escola de Teatro... foi uma provocação para a sociedade civil” (In: *A Tarde*, 29 de outubro de 2009, p. 4-5. Caderno 2. Salvador, Bahia). Minha participação se deu, junto com a produtora Selma Santos, numa iniciativa independente, junto à Secretaria de Cultura.

Harildo Déda em *A última sessão de teatro*. Texto e direção de Luiz Marfuz.
Teatro Vila Velha, Salvador, 2009. Foto: Aristides Alves.



Harildo começou a ler a primeira parte que escrevi, emocionou-se e disse: “Vamos fazer”. Eu respondi: “Mas eu preciso de sua ajuda. Apesar de ser uma ficção, a peça tem como ponto de partida sua vida no teatro”. Ele respondeu: “Invente, faça como quiser”. A partir desse dia, ainda sem qualquer patrocínio, falava aos artistas que começavam o projeto comigo:⁴ “Faremos esta peça nem que seja na rua, no quintal, no playground de um edifício, na sala de aula ou no Largo da Mariquita. Por Harildo”.

A carteira mundana de ator

A peça fala de um ator (HD) que abandona o palco e é amparado pela colega de cena (Olga). Um jovem ator (Luiz Fernando) insiste para que ele (HD) o ensine a fazer teatro. Ele resiste, depois aceita e, após reviravoltas, retorna aos palcos junto com Luiz Fernando e Olga. O personagem HD é inspirado em Harildo, mas não é uma biografia. Ele mesmo o vê de forma distanciada: “Tem muitos pontos de contato comigo, mas ao mesmo tempo é uma outra coisa, outra história de vida. Sou eu, mas não sou eu.” (Déda, 2009a). É o que escreve a escritora e professora Cássia Lopes sobre essa dualidade:

[...] entende-se a montagem de Luiz Marfuz mais do que uma construção meta-linguística, pois estaria mais próxima da experiência de *mise en abyme*: um procedimento que inclui na bio-grafia teatralizada uma imagem de si idêntica e, ao mesmo tempo, estranha, multiplicada; próxima e distante. Uma prática especular na montagem biográfica encenada que presume uma correspondência analógica entre a vida, objeto de teatralização, conteúdo da peça, e o próprio ator a encarnar o papel (Lopes, 2014, p. 21).⁵

Esta fronteira vida-arte fez Harildo confessar nos ensaios que a peça mexeu com suas memórias, levou-o a procurar objetos, lembranças, fotos: “Encontrei minha carteira de ator emitida pela Polícia Federal; a mesma que era dada às prostitutas... a gente passou por isso? Meu Deus do céu! Sinto que a peça toca na história humana de quem fez teatro nas décadas de 60 e 70” (Déda, 2009c).

4 No elenco, Neyde Moura e Fernando Santana. Produção de Selma Santos; juntos inicialmente comigo os assistentes de direção: Onisajé, Lucas Modesto e Thiago Gomes.

5 In: LOPES, Cássia; LEÃO, Raimundo Matos. *Tempo de Dramaturgias*. Salvador: Edufba, 2014. p. 281.



Harildo Déda e Neyde Moura em *A última sessão de teatro*. Texto e direção de Luiz Marfuz. Teatro Vila Velha, Salvador, 2009. Foto: Aristides Alves.

Escrevi a personagem HD pensando em Harildo e nas pessoas em conflito com o teatro, nas gerações antigas da cena baiana, para falar da *crise da representação teatral*. Ao mesmo tempo, quis trazer o vigor de uma juventude que chegava de peito aberto para abraçar e experimentar a cena. A personagem de Fernando Santana (o jovem ator Luiz Fernando) foi inspirada nos alunos que passaram por mim no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, especialmente pelo espetáculo *Cuida bem de mim*,⁶ como foi o caso dele. E a personagem de Neyde (Olga) remete às pessoas que construíram a história do teatro baiano e estavam esquecidas. É também uma homenagem à atriz baiana Fafá Pimentel (1940-2022).

O pesquisador e jornalista Marcos Uzel entende que o espetáculo assume a relação dialética mestre-aprendiz: “No convívio com a personagem Luiz Fernando “[...] o velho artista se retrai inicialmente, comportando-se de forma arrogante para esconder a insegurança diante do novo. Aos poucos, porém, percebe que aquele iniciante tem muito o que ensinar”.

⁶ O projeto e espetáculo pedagógico *Cuida bem de mim* foi desenvolvido pelo Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, no período 1996-2008. A primeira versão contou com atores profissionais baianos, entre eles Wagner Moura e Lázaro Ramos. A segunda foi encenada com jovens atores de escolas públicas. Para mais informações ver o livro do professor e pesquisador Paulo Henrique Alcântara: *Do silêncio ao grito: o encenador-educador Luiz Marfuz e o espetáculo Cuida bem de mim*. Salvador: Edufba, 2024.

E completa: “Tal fluxo dialético expõe a força pedagógica do teatro no contexto da encenação” (Uzel, no prelo).

Para Harildo, o espetáculo coloca questões que falam do teatro, mas que já nasceram com ele: “Teatro é arte efêmera, está nascendo e morrendo, de pé. Uma fênix. É esse o grande encantamento. Morrendo, mas tratando de se levantar. Com 70 anos e 41 de profissão [à época] é isso o que me interessa.” (Déda, 2009d). É o que faz Neyde Moura (2011) afirmar ter sido uma honra atuar ao lado do amigo, professor e diretor, e revelar que Déda tem uma relação de amor e ódio com o teatro, mas que um dos sentimentos prevalece:

Harildo ama furiosamente o ofício de representar, embora sempre diga: “Não vou ao teatro, não gosto de teatro.” Mas eu sei que não é verdade. Ele é o teatro! E uma coisa que me deixou muito feliz foi saber que ele disse: “Se Neyde não fizer a peça, eu não faço.” O que mais eu poderia querer?

Renascimento

Foram três meses de ensaio, três semanas em cartaz, três gerações de teatro: Fernando Santana, Neyde Moura e Harildo Déda. Um processo marcado por descobertas e modos diferentes de lidar com atores e atriz. Até as formas de aquecimento nos ensaios eram diferentes: Harildo lia e estudava tranquilamente o texto, Neyde fazia exercícios de voz, enquanto Fernando, com a vibração da juventude, esticava-se, pulava, soprava, corria, sob os olhares espantados de Harildo. Entusiasmado, Fernando também tinha receios:

“Cada cena com Harildo era uma aula ao vivo.”

Fiquei com medo de decepcionar Harildo, pois estava diante de um mestre. Principalmente depois que eu soube que ele havia sugerido meu nome para o papel. Durante os ensaios, o medo desapareceu, porque ele é generoso e deixa a gente livre pra criar. Eu sabia que o espetáculo era uma homenagem a Harildo, mas ele não deixava isso transparecer para nenhum de nós. Compartilhava tudo com os colegas e era muito disciplinado, principalmente com horários de ensaio. Cada cena com Harildo era uma aula ao vivo (Santana, 2011).

De fato, o processo de ensaio terminou por materializar ideias que estavam no texto e na concepção como: aprende-se ensinando e ensina-se aprendendo, o diálogo entre gerações e o binômio morte-renascimento como sopro de vida. Em um dos ensaios, liberei Harildo; queria trabalhar com Neyde e Fernando separadamente para buscar pontos de contato entre a história deles e a das personagens que faziam, ambos atores. Os exercícios provocaram sensações e emoções, às vezes, dolorosas. Harildo, avesso a esse método, entrou na sala desavisadamente (ou muito interessado, não há como saber!), flagrou o momento e saiu.

No dia seguinte, ele me disse: “Entendo o que você faz e acho necessário. Mas corro disso”. Nem era preciso correr, pois o exercício, como se viu nos capítulos anteriores, não se aplicaria a Harildo, mais focado nos processos e métodos das ações físicas e no trato com o texto. De certa forma, passamos a fazer isso: levantar fisicamente as cenas a partir da “leitura em movimento” para se chegar à marcação espontânea e, depois, à orientada, deixando Déda inicialmente mais solto.

Minha atitude como diretor em relação a Harildo equilibrava-se entre o respeito e a autonomia. Procurei criar um clima descontraído nos ensaios para que emergissem coisas, por ele ser meu *HD* central, e em torno dele a história girava. As sugestões eram bem-vindas e as indicações recebidas por Harildo, embora, em alguns momentos, gerassem discussões, quando ele se impacientava com alguma marca e dizia: “Você quer assim? Então vamos lá”. E fazia.

“Para mim, essa e outras atitudes de Harildo tinham relação com o momento dele, de abertura para o outro, o que estava chegando.”

Para mim, essa e outras atitudes de Harildo tinham relação com o momento dele, de abertura para o outro, o que estava chegando. Ele dizia coisas como “Esta peça é acrônica. E isto me instiga” ou “Aqui a gente brinca e trabalha” (Déda, 2009c). Faço uma relação muito clara entre a fase de Déda e a palavra-chave que escolhi para guiar a peça: **renascimento**, no significado amplo da palavra: tanto remetia à época renascentista – humanismo, Shakespeare – quanto ao fato de as personagens nascerem das cinzas do teatro, como no epílogo da peça:

Deus e o Diabo disputam a alma do ator. Quando um deles ganha, ou nos salvamos ou nos perdemos. Mas quando Deus e o Diabo continuam lutando dentro de nós, a alma do artista agradece. É o chamado do teatro. E neste mergulho tão belo e tão terrível, morremos e nascemos a cada dia (Marfuz, 2010).

Déda me dava muita segurança. Lembro que, na primeira semana, eu disse que faríamos uma gravação provisória do *off* (a peça tinha trechos em voz gravada de HD), exclusivamente para ensaios. A definitiva seria feita perto da estreia. Então, no terceiro dia de ensaio, gravamos as falas em *off* num estúdio. Desde então, não foi mais necessário gravar. A primeira leitura de Déda foi definitiva e ficou até o final da temporada. Mais uma prova do talento do artista.

A última sessão de quem?

A escolha do título do espetáculo foi alvo de controvérsia na equipe. Eu coloquei o nome em referência a um filme inesquecível: *A última sessão de cinema*, de Peter Bogdanovich. Depois hesitei, assim como os demais atores e membros da equipe, devido a um possível paradoxo: a celebração aos 70 anos de um ator que faz sua “a última sessão”. Harildo não deu a mínima importância e defendeu de forma categórica o título. Acabei aceitando. E talvez ele soubesse, no íntimo, o significado de quem seria “a última sessão”.

Por isso, perto da estreia, nos perguntávamos: de quem seria a última sessão de teatro? Muitos dos que viram o espetáculo achavam que se referia ao personagem HD. Mas, como, se ao final ele retomava os palcos e o prazer de atuar? O Não-dito foi se revelando para nós. No embate dialético entre o antigo e o novo teatro, sem desprezá-los, fomos percebendo que a última sessão seria a do jovem ator Luiz Fernando,

Harildo Déda e Fernando Santana em *A última sessão de teatro*. Texto e direção de Luiz Marfuz. Teatro Vila Velha, Salvador, 2009. Foto: Aristides Alves.



que abandona o mestre, encerra sua participação na temporada de *Rasga Coração* e parte em busca do teatro de seus sonhos.

E o que acontecia com HD? Teria novo branco?⁷ Outra crise? O mundo da ficção é insondável, mas na realidade o Mestre, até o último momento, mesmo com saúde frágil, de bengala, continuou atuando, dirigindo, ministrando oficinas, ensinando sem perder o viço. É, portanto, de Harildo, nosso HD, memória viva do teatro brasileiro, a mais significativa resposta:

Um dia desses, me fizeram uma pergunta: se você deixasse de fazer teatro, continuaria vivo? No meu romantismo, achava que não. Hoje, digo: “É uma pena deixar de fazer, mas eu continuo vivo, sem meu braço, sem uma perna, mas vivo. Lutero já dizia: “mas eu continuo de pé”; eu continuo fazendo teatro” (Déda, 2009c).

7 Um dia antes da estreia, eu participei da gravação de uma entrevista com Harildo, conduzida pelo cineasta e professor Danilo Scaldaferrri, que integraria um documentário do projeto *Mestres da Cena*. Uma das perguntas provocativas que fiz a ele foi: “E o branco?”. Ao que ele respondeu: “É o fantasma do ator! (*pausa*) Esse filha da puta deixa pra fazer essa pergunta na véspera de uma estreia, porra! (*risos*)”.

Capítulo 14

Déda na formação poética de outros encenadores: um diretor-formador?



*No teatro, um diretor nomeia-se a si próprio.
O senhor se torna diretor dizendo que é diretor e convencendo
outras pessoas de que isso é verdade.*

► PETER BROOK¹ ◄

O trecho da epígrafe acima foi retirado de uma carta de Peter Brook a um jovem pretendente a diretor. Em que pese o provocador conselho do renomado diretor inglês, as perguntas continuam: É possível formar diretores teatrais? Qual o melhor caminho: escola de artes cênicas, a prática teatral, o exercício da assistência de direção ou o autodidatismo? Harildo, além de ensinar o ofício a atores, poderia ser considerado um formador de encenadores?

Embora Déda não se veja nesse papel, alguns artistas que passaram por ele como assistentes de direção, ou dividiram o exercício dessa atividade à frente de uma peça, ou mesmo observando e absorvendo sua maneira de montar um espetáculo e dirigir o elenco, reconhecem que o aprendizado com o professor não se restringe ao cuidado com o ator; resvala para o incentivo à formação de novos diretores, ou ao despertar do interesse pela função, e até mesmo o fortalecimento da prática de alguns encenadores em atividade.

1 Peter Brook (1994, p. 33).

Pode-se dizer que há pelo menos quatro modos de correlação da metodologia de Harildo com a experiência de outros diretores: (I) os que aplicam literalmente o que aprenderam com o mestre e assim constituem a base de sua poética; (II) os que utilizam sua metodologia em busca de uma poética pessoal; (III) os que se nutrem de princípios, procedimentos e estratégias do mestre e absorvem alguns deles em suas práticas; e (IV) os que reconhecem a eficácia do método e o têm como referência, mas nem sempre o aplicam devido às especificidades de suas poéticas.

Para este capítulo, tomamos o exemplo de algumas pessoas que passaram por Harildo como assistentes de direção, atores ou ex-alunos, e que reconhecem a presença de sua metodologia na prática. Alguns afirmam que utilizam por inteiro o que aprenderam com o Mestre; outros parcialmente, como diretores que tiveram algum contato e estão na cena há mais tempo.

Vários dos jovens encenadores atuaram como seus assistentes de direção e estiveram juntos a Harildo até os últimos instantes de vida. Eles se tornaram seus confidentes diários, têm rico material de registro e anotações de oficinas e direção de espetáculos, a exemplo de Marcelo Flores, Daniel Marques, Ícaro Bittencourt, George Vladimir, Teresa Costalima, e Alethea Novaes (esta como preparadora de elenco do Clube da Cena). Ainda assim, traremos os depoimentos de outros diretores e diretoras que trabalharam com Harildo e reconhecem sua influência na formação e no modo de conduzir a cena, embora sigam outras poéticas, como é o caso de Gil Vicente, Rafael Moraes, Fernando Santana e Elisa Mendes.



Gil Teixeira (esq.) e Harildo Déda na peça *Em família*. Dir. Marcelo Flores. Sala do Coro do TCA, Salvador, 2018. Foto: Marta Torres.

"Você é que tem de dirigir!"

Quando estudaram a fundo *As três irmãs*, de Tchekhov, numa oficina do Clube da Cena, e que resultaria numa leitura encenada, Harildo foi direto com Marcelo Flores: "Você é que tem de dirigir!". Na visão de Marcelo (2024), "já era ele me empurrando para um aprendizado? Eu fiquei morrendo de medo. Ele próprio como ator, Neyde Moura, Frank Menezes, um negócio emocionante".

Durante a pandemia, Marcelo dirigiu o mestre no monólogo cênico-virtual *Dédalus, a última gravação*, inspirado em *A última gravação de Krapp*, de Samuel Beckett (1906-1989), texto que Harildo interpretou nos anos 1970. Ele constata que se viu numa missão difícil: dirigir Harildo com os próprios métodos de Harildo:

Aí teve um dia que eu falei: Estou extremamente constrangido. Achando ridículo eu estar usando [a metodologia] Déda com Déda. Só falta agora te perguntar sua frase-núcleo. Tem cabimento isso, Harildo? Ele gargalhou e falou: "Deixa de bobagem, Marcelo". E eu completei: Essa é a maneira que eu sei fazer. Eu gosto de dirigir ator, então, como é que a gente vai fazer? (Flores, 2024).

Em outra experiência, Marcelo encenou *Em família* (2018), de Oduvaldo Vianna Filho, um dos últimos espetáculos de Harildo como ator, com um grande elenco.² A metodologia de Harildo era a base do trabalho. Ao responder qual seria o perfil do diretor mais próximo de Déda, ele não hesita: "Precisa ser um diretor, em que o ator não só seja o centro, mas também o fim do trabalho dele. Tudo mais é alegoria".

Outro ator e diretor que admite aplicar praticamente tudo o que aprendeu com Harildo é George Vladimir, que integra Os Argonautas e o Clube da Cena:

Sem dúvida nenhuma eu sou um ator, diretor e educador, que tenho totalmente influência de Harildo em minha formação, bem como no meu modo de atuar, dirigir e ensinar. Toda a minha construção de trabalho de ator é pautada na metodologia desenvolvida e aplicada por ele, minha maior referência na atuação. Me considero cria dele. Seus ensinamentos me forjaram o artista que sou (Vladimir, 2024).

2 Elenco da estreia de *Em família* (2018): Harildo Déda, Neyde Moura, Agnaldo Lopes, Alethea Novaes, Fernando Neves, Socorro de Maria, Valéria Fonseca, Viviane Laert e Widoto Áquila.

Caminho similar trilham os jovens diretores Daniel Marques e Ícaro Bittencourt. O primeiro declara que Harildo conseguiu reafirmar em sua prática “a crença no ator como um ponto de partida e ponto de chegada; o trabalho dele partia desse lugar; por isso, acredito muito que minha formação como diretor se deve a isso” (D. Marques, 2024); já o segundo, além de assimilar o aprendizado da poética Déda, diz que trabalhou os exercícios de Harildo com atores não profissionais, o que, às vezes, revelava dificuldades: “Então eu precisava mudar, adaptar, parar e explicar algumas coisas, até mesmo o que é um adjetivo. Muitas vezes eu deixei de fazer a técnica do desbaste e já avançava para a frase-núcleo, como na direção da primeira montagem de *Partiste*” (Bittencourt, 2024).

Mesmo os que aplicam as estratégias de Déda, sabem que precisam lidar com situações e pessoas diferentes, o que indica que o método não poderia ser transposto em sua literalidade; até porque isso iria de encontro ao que o mestre desejava: que cada um procurasse seu caminho. O aprendizado da direção a partir da experiência com Déda se dá por meio de múltiplas formas e das variadas funções dos assistentes.

A atriz e diretora Teresa Costalima (2024) conta que, ao entrar na Escola de Teatro, fazia uma imagem de Harildo como tradicional, conservador, exclusivamente stanislavskiano, algo que, àquela época, não era o que procurava do ponto de vista estético; mas que, a partir do trabalho com Shakespeare, quando foi sua aluna, incorporou muitos elementos em sua prática de diretora, mesmo em espetáculos diferentes do que costumava fazer com Déda,³ como:

A compreensão do que a peça diz, a minúcia do texto, a interpretação de cada palavra, cada sonoridade, cada detalhe, elementos que utilizo muito até hoje. E outra coisa que aprendi: se for preciso levar um ensaio inteiro numa única linha, como ele fazia muitas vezes, sem ter pressa, para que o ator esteja seguro (Costalima, 2024).

**“a crença no ator
como um ponto
de partida e ponto
de chegada”**

3 Teresa Costa Lima é fundadora da Escola Sitorne Estúdio de Artes Cênicas.



Harildo Déda ao lado dos alunos-atores Ícaro Bittencourt (esq.) e Daniel Marques, ambos seguiram a carreira de direção. Elenco da peça *Casa de bonecas*, dirigida por Harildo com Daniel Marques na assistência de direção. Ao fundo Gésner Braga, Alice Gramacho, Ramón Reverendo, Cristiane Cândido, Myriam Galvão (Ícaro também integrou o elenco). Dir. Harildo Déda. Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2022. Foto: Adeloyá OjúBará.

Déda em outras poéticas de encenação

Para quem imagina que a poética Déda é focada em um tipo específico de trabalho de ator, e restrita à atuação para determinada forma de espetáculo, estilo (realista, realista-naturalista, simbolista etc.) ou gênero (cômico, trágico, farsesco), talvez se surpreenda ao saber de atores e diretores que utilizam procedimentos de Harildo para chegar a outros modos de conceber e encenar. O ator, diretor e dramaturgo Fernando Santana, que caminha em direção a uma poética que une o *clown*, partituras corporais e um teatro de caráter multiétnico, reconhece que herdou de Harildo o trabalho de direção de ator, o cuidado com as palavras, o estar presente o tempo todo, o frente a frente com o outro:

Eu também dou aulas, faço preparação de elenco e esses princípios que Harildo pregou, a contracena, o olhar, a voz no sentido das imagens que as palavras precisam exprimir, a insistência em reforçar que “palavras sem imagens, são palavras mortas”, tudo isso ficou muito forte em mim. E é o que sempre busco, quando estou trabalhando como ator ou dirigindo (Santana, 2024).

"A busca de uma atuação sincera, com a criação de personagens, assim como atmosferas distintas para cada momento"

Já Rafael Moraes, ator e diretor, conhecido por seu trabalho com técnicas de palhaço, do *griot* e da contação de histórias, somadas às intervenções urbanas, teatro de rua e montagem de espetáculos amparados nas matrizes africanas, tendo inclusive se apresentado em terreiros de candomblé, diz que se nutre da metodologia de Harildo, trazendo-a para suas chaves de atuação. E dá exemplos:

A busca de uma atuação sincera, com a criação de personagens, assim como atmosferas distintas para cada momento, apoiadas nas imagens de cada palavra, nas diversas possibilidades de estimular os sentimentos através da respiração (rasa, profunda, rápida, lenta); na dilatação ou no foco em determinada caixa corporal (cabeça, tórax, barriga, pélvis); no princípio da oposição, na busca pelo sentido não apenas do texto, mas do porquê entregar-me para esta ou aquela empreitada cênica; no ato de decifrar o objetivo da peça e do personagem através do jogo na experimentação das ações cênicas; no destrinchar de cada ação cênica; no tempo de comédia, na dilatação da emoção na tragédia; na contracena dramática; no ato de improvisar não apenas para dar vazão à criatividade solta, mas à intuição e prazer de buscar profundamente em si mesmo, a ação mais eficaz para a cena (Moraes, 2024).

Rafael acrescenta que Harildo tinha pleno domínio de criação de "personagens-tipo", em parte devido a sua atuação no início de carreira com o teatro de cordel do diretor João Augusto no Teatro Livre da Bahia, algo que as novas gerações pouco conheceram (Moraes, 2024). O diretor Gil Vicente (2024) é outro que reconhece a presença de Harildo em sua formação. Quando acompanhou os ensaios de *Macbeth* (1994), dirigido por Déda, percebeu "o cuidado com o elenco, a preocupação para que, mesmo numa curta cena, a pessoa estivesse plena e segura de sua atuação".

Nesse sentido, Fernando Guerreiro reconhece a centralidade no ator como uma das influências de Déda na sua carreira: "Conheci o Harildo professor, trabalhei com ele como ator; e como ator, entendi muito o professor. No momento em que defini que minha carreira ia estar voltada para atores, comecei a me especializar em montar espetáculos a partir

da direção de ator. Nisso, ele foi fundamental." (Guerreiro, 2024). Essa mesma centralidade faz a diretora e professora Elisa Mendes, dizer que herdou de Harildo um aprendizado fundamental: "Construir um ambiente de ensaio no qual o ator perceba que é respeitado, que tem a sua participação como criador incentivada, validada" (Mendes, 2024).

Percebe-se então que não existia uma intencionalidade de Harildo em formar diretores, ele sequer deu oficina ou curso específico sobre isso. Preferia estimular artistas com quem trabalhava a se lançarem no desafio de dirigir e para tal não media esforços. Os que conviveram mais próximo dele, principalmente nos últimos anos, relatam o prazer que tinha de revelar estratégias de encenação ou de provocá-los a pesquisarem e descobrirem por si próprios as perguntas que lhe faziam; ou então respondê-las na prática da sala de ensaio.

Por isso, as palavras de Márcio Meirelles fazem todo sentido, quando diz que se reconhece um mestre não só por sua obra, mas "pelas sementes que ele espalha e pelos frutos que nascem dessas sementes, Harildo Déda é um desses. Reconhecemos sementes, frutos gerados e que geram novas sementes e novos frutos por esses palcos da Bahia do Brasil. Eu sou um desses" (Meirelles, 2023).



Harildo cuida do figurino e cabelo da atriz Paula Moreno em *La ronde*. Dir. Harildo Déda. Sala do Coro do TCA, Salvador, 2012. Foto: Tito Casal.

Capítulo 15

Clube da cena e oficinas *masterclasses*: Escola de Teatro Harildo Déda?



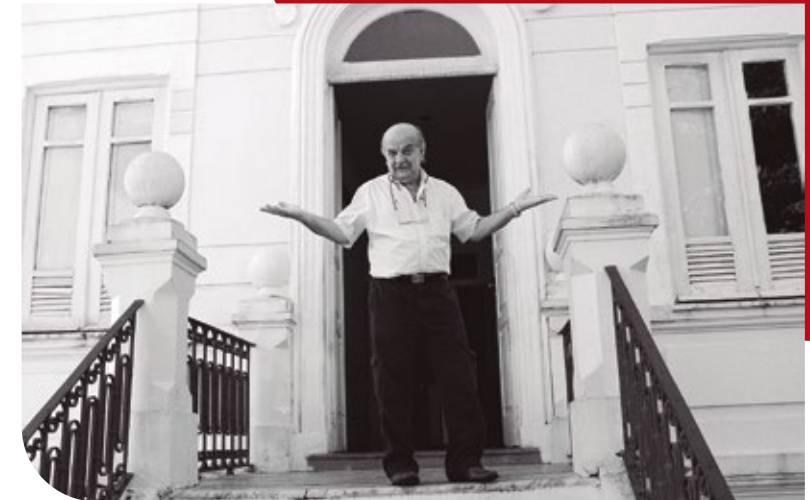
Para mim, é um puta orgulho ver gente que eu convivi ou ensinei estar indo para o mundo. Aí faz o quê? A minha missão é fazer aqui. Na época de Gabriela [Rede Globo, 2012], tinha 16 atores da Bahia e 12 tinham sido meus alunos. É de encher de felicidade e de dever cumprido.

► Harildo Déda¹ ◄

Após a aposentadoria compulsória da Escola de Teatro da UFBA, aos 70 anos, Harildo consolida uma trajetória fora dos muros da Universidade, iniciada em 2002 com a criação do Clube da Cena, um projeto de seus ex-alunos e atores que desejavam continuar investigando o trabalho de atuação desenvolvido por ele. E entre 2017 e 2023, provocado pelo diretor e produtor João Figuer, ele ministra uma série de oficinas *masterclasses* para atores com experiência e depois as amplia para os que estão em início de carreira.

Em ambas as iniciativas, com seus propósitos peculiares, o Mestre se utilizava de seus princípios e procedimentos, oportunidade que faltava para socializar e democratizar o acesso a sua prática pedagógica, tanto para quem desejava se aperfeiçoar na profissão, quanto para quem não estava na escola formal; ou àqueles que não tiveram oportunidade de trabalhar diretamente com ele. Agindo assim, o Mestre expande sua poética para a cidade, diversificando o perfil dos participantes.

¹ Déda, 2019a.



Harildo Déda na escadaria da Escola de Teatro da UFBA. Salvador, 2009. Foto: Aristides Alves.

Apesar das dificuldades inerentes à organização, operação e manutenção, do ponto de vista de infraestrutura material e financeira, e driblando a falta de patrocínio, as duas iniciativas se consolidaram como espaços contínuos de preparação e treinamento do ator, sendo que o Clube da Cena, após a morte de Harildo, continua ativo, sob a liderança de seus discípulos. Não se pretende aqui descrever a história pormenorizada do Clube da Cena nem das Oficinas *Masterclasses*. Além do mais, muitos depoimentos e exemplos de exercícios e situações que ambos os projetos desenvolveram estão distribuídos nos capítulos anteriores. As vozes dos criadores e participantes, e do próprio Harildo, nos guiam nessa jornada.

As oficinas *masterclasses*

As oficinas *masterclasses* surgiram em 2017 e prosseguiram até 2023 com a partida do Mestre, chegando a um total de 50, conforme João Figuer,² diretor e produtor que fez o convite a Harildo. No início, duravam até três meses e eram mais voltadas para atores e atrizes profissionais; depois, passaram a incluir os que tinham alguma vivência em teatro e queriam se aprofundar. Então, a duração média de cada passou a compreender 10 a 12 encontros de trabalho de duas a três horas.

Mesmo com a centralidade na atuação e a utilização dos procedimentos com os quais Déda trabalhava, os formatos e temas variavam, indo do clássico ao contemporâneo, fazendo jus

² João Figuer relata que chegou a produzir em um ano 10 Oficinas, ministradas por Harildo.

à fase de experimentação do professor-diretor. Entre os temas das oficinas pode-se destacar: estudo sobre o dramaturgo Tennessee Williams; Stanislávski e o método da análise ativa; Shakespeare com Harildo Déda; Tragédias gregas e Nelson Rodrigues: um ensaio de *O beijo no asfalto*. Nem durante a pandemia o mestre parou: ministrou oficinas *on-line*.

O modo de condução das oficinas, ainda que abertas a atores com pouca experiência, a quem Harildo dedicava atenção, tinha o mesmo grau de exigência do professor-encenador. Daniel Marques (2024) lembra um momento em que Harildo colava no ator e o fustigava para pronunciar a palavra certa: “Pega na tônica, pega na tônica, aí depois que você fazia tudo muito intenso, ele dizia: Agora torna orgânico. Ele tinha todo esse apreço pela palavra, a escola dele”. Ao mesmo tempo, quando lhe perguntavam sobre a origem de determinado procedimento, ele não gostava de explicar, defendendo que o purismo de estilo não deveria existir no teatro. “Menino, na Bahia ninguém é uma coisa só.”

Harildo dedicava atenção aos alunos todo o tempo. Bom pescador de potenciais, observava-os e, nos intervalos das aulas, fazia perguntas: “Como foi seu dia? Fez o quê nesse final de semana? O que é que está comendo aí? É bom?”. As pessoas respondiam e na hora da aula ou do ensaio ele trazia esses momentos para trabalhar a atuação. Ele perseguia a objetividade nos resultados: “Eu não quero poesia aqui. Essa história é sobre o quê? Vingança, sobre traição, sobre um golpe político, determina por qual território a gente está caminhando”. lembra Bittencourt (2024). Segundo Figuer (2024), nesse momento ele enfatizava: “Agora sai de cena o professor e entra o diretor”.



Como um dos focos de Harildo era valorizar o indivíduo e fazê-lo vencer suas dificuldades, não havia tempo padrão para cada participante das oficinas.

Dionne Barreto e Harildo Déda na Oficina Masterclass Shakespeare. Ao centro Daniel Marques, assistente de direção. 55 Condomínio Cultural, Salvador, 2020. Foto: João Figuer.

Um exemplo se deu numa aula, em que ele pedia para o ator entrar e sair da sala por uma porta tantas vezes quantas fossem necessárias até o ator compreender que aquela não era a porta da sala, mas outra: a porta do espaço da ação da cena e da personagem.

Embora as oficinas fossem um espaço para o trabalho do ator sem a preocupação com mostra ou montagem – Harildo reiterava: “Eu sou processo” – houve uma delas que quase gerava uma montagem: *O jardim das cerejeiras*, de Tchékhov. O entusiasmo de Harildo e dos alunos foi tanto, que o curso se prolongou por mais um mês, ensaiaram sábados e domingos, as cenas foram levantadas, marcaram pauta no Teatro Molière; mas a pandemia fechou os teatros, impossibilitando a apresentação. Pressupõe-se que, caso as oficinas tivessem continuado, além de cumprirem muito bem sua função, derivariam em mostras e espetáculos, espalhados pelos teatros da cidade.

“Ele perseguia a objetividade nos resultados.”

O Clube da Cena

A ideia do Clube da Cena partiu de Marcelo Flores, Arthur Brandão, George Vladimir e Alethea Novaes, integrantes da Cia. Os Argonautas; eles desejavam continuar o trabalho de atuação com o Mestre, de modo similar aos estúdios voltados para o aperfeiçoamento do ator, modelo inspirado na cena teatral americana. O *Actor Studios* foi um dos pioneiros, conhecido como “o lar do método de atuação”. Nair D’Agostini (2018), citando Stanislávski, fala da importância dos estúdios não só para o aprofundamento de exercícios, mas como campo de semeadura e descobertas na prática teatral:

O sentido do ofício, aquilo que permite a alguém se intitular ator, passa a não mais residir, pelo menos não mais somente, na apresentação de espetáculos públicos. Afirmar-se pela primeira vez de maneira explícita a necessidade de uma prática de exercícios como base para o trabalho criativo e [...] o espaço de construção da identidade profissional e artística do ator. Esse novo enfoque teve profunda influência sobre o desenvolvimento da prática e da teoria teatral do século XX (D’Agostini, 2018, p. 77).

Para George Vladimir, a ideia era criar “uma espécie de laboratório de investigação do trabalho do ator, desenvolvido por nós, Argonautas, em parceria com Harildo, tendo ele à frente para fruir ao máximo seus ensinamentos e prática” (Vladimir, 2024). Isso se concretizou e o Clube da Cena persiste em seu trabalho laboratorial de atuação. Marcelo Flores reforça que “o estúdio não se refere apenas à técnica em si, mas é vinculado à criação e interpretação

de personagens” (Flores, 2024). Ao mesmo tempo, é utilizado como base para criação de um espetáculo, como ocorreu com *A gaivota* (2014) e *Em família* (2018).

O objetivo inicial, conforme Flores (2009), era que Harildo Déda tivesse um espaço em Salvador para desenvolver suas pesquisas cênicas e de formação do mesmo modo que o encenador Antunes Filho tinha no Sesc, em São Paulo: um laboratório permanente de atuação e criação; mas o patrocínio não veio. No início, os atores pagavam, Harildo era remunerado como professor e se mantinha uma sede. A seguir, veio um prêmio da Funarte, em 2017, mas, com o tempo, foi ficando difícil a sustentação financeira.

As atividades pedagógicas eram conduzidas por Harildo e coordenadas por Marcelo Flores e Alethea Novaes. “Boa parte do trabalho é feita em parceria, eu e Marcelo, e em determinadas etapas eu me concentro mais na abordagem da personagem, do texto, e da preparação do ator”, diz Novaes (2024). Os procedimentos de Déda eram desenvolvidos de modo a permitir que atores mais experientes assegurassem espaço de aprimoramento, e os iniciantes ao método fossem contemplados. O grupo escolhia, lia e estudava peças, ou cenas selecionadas, obra de dramaturgos (Tchékhov, Nelson Rodrigues), e estilos (realismo norte americano) com o suporte de Harildo, que não media esforços para traduzir textos contemporâneos sobre atuação diretamente do inglês, renovando o repertório dos atores e atrizes.

Novaes (2024) relata que o documentário *Ricardo III, um ensaio*, com Al Pacino, que mostra o processo e a pesquisa para uma suposta montagem da peça de Shakespeare, foi uma fonte de inspiração para o Clube: “Os atores estudando numa mesa, discutindo cenas, debatendo motivação de personagem. A gente pensava nisso: uma investigação do ponto de vista do ator; às vezes aprontávamos a peça e a cena, mas sem compromisso com uma montagem”. O foco era a experimentação.

Uma prova disso foi quando Harildo propôs trabalhar com as teorias de David Mamet, dramaturgo e diretor americano. Ele traduziu alguns textos do autor e introduziu uma nova visão sobre a personagem. “Ele falava algo assim: Olha o que Mamet está falando: não existe personagem, são palavras no papel. Esqueçam tudo o que tem a ver com psicologia e pensamento”, relembra Marcelo Flores (2024). De fato, Mamet diz que “o ator não precisa se tornar na personagem. Não há personagem. Só frases numa página” (Mamet, 1997, p. 199). E assim o mestre ia integrando novas tendências e poéticas de atuação a seu inesgotável repertório.

Em 2007, o Clube ganhou o Prêmio Myriam Muniz, iniciou estudos sobre Tchékhov, o que gerou a leitura dramática de *As três irmãs*, em 2008, no Teatro Martim Gonçalves. Cinco

anos depois, novo projeto foi selecionado pelo Myriam Muniz (2013), que resultou em outra leitura dramática de *A gaivota*, em 2014. Já em 2019, a Fundação Gregório de Mattos – FGM, por meio de seu diretor Fernando Guerreiro, deu suporte ao grupo com financiamento por intermédio de um edital, espaço para ensaios (a criação da Sala Harildo Déda) e teatro para apresentações de mostras (Espaço Cultural da Barroquinha). Guerreiro justifica o apoio: “Harildo é figura fundamental e o que ele fez precisa permanecer. Então o Clube da Cena tenta preservar isso e é muito importante esse apoio para que esse legado permaneça vivo e possa influenciar novas gerações” (Guerreiro, 2024).

A iniciativa da FGM possibilitou aos Argonautas, em parceria com o Clube da Cena, abrir oficinas para a cidade, absorvendo atores e atrizes em vários estágios de experiência profissional. Nos últimos anos realizou duas mostras abertas ao público: *A matéria dos sonhos: Shakespeare em 23 vozes* (2023), em que Marcelo Flores dividia a direção com o mestre; *Gestos de loucura e de amor* e *Amores que matam* (2024), dirigida por Marcelo Flores. Nas oficinas abertas, o método de Harildo e boa parte dos procedimentos descritos neste livro formavam o eixo central.

Numa das oficinas, o ator Rafael Charrete (2024) conta que estava com dificuldade de visualizar e dar expressividade à fala, no caso os versos de Shakespeare: “farto de tudo”, sua frase-núcleo. Então Déda o levou para fora da sala (que tem o nome Harildo Déda) até uma sacada e lhe disse: “Tá vendo? Olha aqui, ó, olha a rua. Tá observando aquele rapaz lá? Para cima e para baixo carregando aquele negócio nas costas? É isso, venha”. O fardo então tornou-se imagem concreta e palavra visual.

Esse caráter experimental e de exercício continuado da poética Déda caracteriza e persiste depois da partida do Mestre. Para Tereza Costalima (2024), o Clube tem solidez para seguir de modo independente: “Tem uma, duas, três gerações de profissionais que foram construídos tendo como base a formação de Harildo. E a natureza do Clube é se reconstruir a cada grupo”. Ao que completa George Vladimir (2024): “Acredito que o Clube da Cena herde de Harildo o seu método. Obviamente, como ele dizia, em constante transformação”.

Alethea ressalta que o propósito do Clube permanece, mas é o momento de repensar, expandir, a partir das duas últimas experiências que resultaram em mostras públicas. Por outro lado, os Argonautas projetam iniciativas: “A gente imagina abrir outras turmas, talvez um curso de teatro para iniciantes. [Ao mesmo tempo], continuar esse espaço de aprofundamento, de investigação com quem já tenha tido alguma formação, experiência”, explica Novaes (2024).

Ao se olhar as duas experiências, conduzidas por Harildo e seus ex-alunos, pelo olhar de quem as viveu, confirma-se que foram espaços vitais de acolhimento ao Mestre e oportunidade ímpar de aprendizado e aprimoramento profissional com um professor e “cientista da atuação”. Sua obra permanece em plena atividade, quer no Clube da Cena quer na prática artística de quem passou por ele. Mesmo com a saúde fragilizada, Harildo continuou com as oficinas *masterclasses* até maio de 2023, e com o Clube da Cena até o último momento, codirigindo da cama do hospital, junto com Marcelo Flores, a mostra *A matéria dos sonhos*, também título deste livro, dado por Harildo.

Examinando o *modus operandi* das duas iniciativas, pode-se imaginar o que teria sido a criação de uma “escola de teatro”, centrada na poética Déda, de caráter formal ou não-formal, livre, autônoma. O que se sabe é que as sementes e os frutos foram semeados, colhidos, florescem e renascem a cada dia. E se não há fisicamente a **Escola de Teatro Harildo Déda** com a presença viva do Mestre, ela existe universalmente no plano imaterial e sobrevive no corpo e alma de seus discípulos, alunos, atores e atrizes de inúmeras gerações.

A matéria dos sonhos: Shakespeare em 23 vozes. Mostra do Clube da Cena. Espaço Cultural da Barroquinha, Salvador, 2023. Foto: Bruno Concha.



Epílogo

"Sem ele, mas com ele": vamos continuar!

*O encenador João Augusto me dizia uma coisa: Você vai amar o teatro quando
você disser: não quero mais fazer teatro. Até hoje não consegui fazer isso.
O sonho é fazer sempre e poder fazer.*

► Harildo Déda¹ ►

Ao chegar próximo ao final do livro, este capítulo não poderia ser uma despedida, daí ter tomado a frase da atriz Alethea Novaes, que dá título ao capítulo, para mostrar que os ensinamentos de Harildo Déda seguem em frente: **sem ele, mas com ele**. A linguagem adotada neste capítulo segue caminho diferente e adquire um caráter testemunhal, com o reconhecimento ao legado do Mestre, em múltiplas vozes, sem os arranjos teóricos e analíticos que precederam os capítulos anteriores.

Parte dos depoimentos a seguir foi retirada do projeto inscrito no Prêmio Funarte Mestras e Mestres das Artes 2023, cujo objetivo era promover o reconhecimento, difusão e valorização da trajetória e atuação dos homenageados, destacando seu papel na transmissão de saberes e fazeres das expressões artísticas. O prêmio previa um aporte de recursos para os contemplados, de modo que eles pudessem continuar seu trabalho em vida.

**"Os ensinamentos
de Harildo Déda
seguem em frente:
sem ele, mas com ele."**

¹ Déda, 2019a.



Homenagem a Harildo Déda no 29º Prêmio Braskem de Teatro. Dir. Andrezão Simões. Elenco de *Em família*: Marcelo Praddo, Viviane Laert, Widoto Áquila, Alethea Novaes, Neyde Moura, Marcelo Flores, George Vladimir, Márcia Andrade e Gil Teixeira. Teatro Casa do Comércio, Salvador, 2023. Foto: Agência Bapress.

A Cia. Os Argonautas propôs o nome de Harildo Déda, mobilizou a classe teatral e inscreveu o projeto com depoimentos de artistas da cena e agentes culturais. Quis o destino que Harildo nos deixasse antes de sair o resultado. Por isso, recuperamos falas significativas dos artistas à época do projeto, somadas a novos registros, sabendo que seria impossível, em poucas páginas, ter as vozes de todos e todas que passaram por sua vida. E assim o consagramos mais uma vez Mestre das Artes.

Harildo foi mestre de artistas que hoje têm filhos, e há os filhos dos filhos, e os filhos dos filhos dos filhos. Em todas as gerações, ele foi referência, uma unanimidade. Eu devo muito a Harildo, sem nunca ter sido seu aluno. Simplesmente porque ele existiu. Por pessoas como ele, continuamos a fazer teatro, coisas que nos fazem caminhar e dar sentido à profissão.

É mais uma homenagem ao homem e artista que marcou gerações, dando o melhor de si para que o outro pudesse expressar seu potencial, às vezes encravado no fundo do poço, arrancando o que cada um tinha de melhor. Dá-se aqui uma inversão. Uma lei de retorno que nunca será proporcional a tudo o que recebemos dele. Já que não podemos fazê-lo na presença física, deixaremos as falas vivas vibrando no papel. Nós, artistas da cena, temos pouco (e muito) de Harildo Déda. E isso ninguém tira. Vamos continuar!

Lições

Harildo Déda/Dédalo ajudou gerações de atores e atrizes a construir suas asas, para escapar do labirinto que é a interpretação teatral. Nesse sentido, somos todos seu Ícaros, voando por aí. Mas Harildo não está mais aqui, para nos aconselhar a voarmos mais perto ou mais longe. Caberá a nós, seus filhos/Ícaros, descobrirmos sozinhos, guiados por suas lições. (*Celso Júnior*,² ator e diretor)

Imortalidade

O impacto que um profissional como Harildo Déda repercute de modo indelével na vida de alguém e de um sem-número de pessoas assegura a imortalidade do fazer desse artista. O educador Déda convivia, sabia de você, de seus pais, de suas irmãs, de seus sonhos e frustrações. Para ele, não era possível ensinar ou dirigir sem o risco da vulnerabilidade do encontro. Para nós, sobram lições, exemplos, saudade e o bom-humor. Seja no soar do terceiro sinal ou no mistério do primeiro dia de ensaio, a presença desse ancestral nos ilumina, motiva e serve de grande referência. (*Ícaro Bittencourt*, assistente de direção de Déda, ator e diretor)

Dignidade

Harildo para mim é sinônimo de dignidade. Sem dúvida alguma foi ele quem me ensinou a procurar o amor e o humor de cada personagem, a buscar verdade e apropriação; foi em quem me espelhei para aprender sobre comprometimento, paixão e dignidade com o teatro. Tive a honra de, por três vezes, aprender com ele em cena. Harildo enobrece o nosso ofício, além de ensiná-lo. (*Vladimir Brichta*,³ ator)

Consagração

Testemunha de um passado memorável, Déda permanece, *in memoriam*, como uma autoridade, porque, no imaginário coletivo, ocupou o lugar da figura pública que tem a marca da consagração. Torna-se, assim, socialmente respeitado como Mestre, título que enaltece parte expressiva da sua identidade no mundo. Esse status, consolidado pela longevidade de uma carreira exitosa, está associado não só a um modelo de conduta, mas também ao valor que se dá aos guardiões da memória artística no contexto cultural de uma sociedade. (*Marcos Uzel*,⁴ jornalista e pesquisador)

² Júnior, 2023.

³ Brichta, 2023.

⁴ Uzel, no prelo.

Formação

Cada ator que passou por Harildo sabe a diferença da abordagem de um texto, a de um papel, o estar em cena. Eu me considero privilegiada por ter sido uma aluna, atriz, formada por Harildo, por ter sido dirigida por ele em espetáculos profissionais e por ter tido o privilégio especial de dividir a cena com um mestre! *(Alethea Novaes,⁵ atriz)*

Honra

Harildo Déda é um nome fundamental para o teatro da Bahia, do Nordeste, do Brasil. Mais conhecido por mestre de muitas gerações. Um mestre não é só ter um cargo na universidade. Os mestres são aqueles que honram, que merecem esse título. Ele nunca foi meu professor, mas tive o prazer de contracenar com Harildo numa peça em 1996. Minha admiração por uma das pessoas mais importantes do teatro feito em Salvador, feito no Nordeste. *(Wagner Moura,⁶ ator e diretor)*

"Os mestres são aqueles que honram, que merecem esse título."

Aprendizado

Atores como eu, que já estão prestes a completar 60 anos, atores de 40, de 30, de 20, e às vezes mais jovens – são pessoas que se encantam e se formam com o aprendizado absurdo que Harildo nos traz por sua experiência enquanto professor, ator, diretor, mestre. *(Marcelo Praddo,⁷ ator e diretor)*

Ensino

O “menos é mais” – este ensino eu levo para a minha vida e acredito que todos que tiveram a oportunidade de ter Harildo como Mestre levam consigo! *(Selma Santos,⁸ atriz e produtora)*

5 Novaes, 2023.

6 Moura, 2023.

7 Praddo, 2023.

8 Selma Santos, 2024.

Generosidade

Harildo era de uma generosidade absurda. Se [o ensaio] terminasse muito tarde, me dava dinheiro pra comer, ir para casa. Perguntava se eu queria pão, suco, dava os livros dele. Era de chegar no canto. abrir o aplicativo do banco e falar: “Tá precisando de quanto para fazer a peça? Só posso ajudar com isso, porque eu tô quebrado”. Era uma necessidade dele que o teatro continuasse e que ele pudesse ser esse agente de continuação. Eu não sou outra coisa senão ele. *(Daniel Marques,⁹ assistente de direção de Harildo, ator e diretor)*

Complexidade

Harildo tirou de mim a ilusão de me formar para a televisão e ser um ator global, para ser um atuante nos palcos da vida, porque isso [atuar em outras mídias] será uma consequência. É algo importante, mas essas coisas acontecem na nossa vida como consequência desse trabalho profundo, complexo, dessa preparação pelas mãos de um Mestre. *(Gil Teixeira,¹⁰ ator)*

Inteligência

Harildo é um dos maiores mestres do Brasil. Tive a oportunidade de contracenar com ele e percebi a sua inteligência cênica, o humor, mas acima de tudo a compreensão da cena. Ele fala com propriedade sobre vários autores e passa esse conhecimento com muita generosidade. Formou tantas pessoas, deixando a nossa arte cada vez mais importante pelo conhecimento que se é compartilhado. *(Lázaro Ramos,¹¹ ator, diretor, escritor)*

Sacerdócio

Harildo deixa como legado a entrega ao universo do teatro do ponto de vista do ofício; a devoção, o sacerdócio e o amor que ele tinha à arte. Harildo deixa pra mim essa atitude de dignidade, de orgulho, de autoestima de ter escolhido o teatro, de ter escolhido a cena, a cena do teatro. *(Onisajé,¹² encenadora, dramaturga)*

9 D. Marques, 2024.

10 Teixeira, 2024.

11 Ramos, 2023.

12 Onisajé, 2024.

Delicadeza

Ele era de uma delicadeza como diretor e ator, tinha uma compreensão humana de tudo. As pessoas iam se apaixonando e se desabrochando com ele. A matéria mais difícil que Harildo deu foi essa do final [sua partida]. Ele se manteve lúcido, citava Shakespeare e brincava com a gente. Ele era a personificação do próprio teatro. *(Marcia Andrade,¹³ atriz)*

Irradiação

Harildo foi, é e será sempre parte importantíssima da Escola de Teatro. Viveu com a intensidade que lhe era peculiar, irradiou seu talento e seus conhecimentos para muitos dentro e fora da Escola. Seu legado não é possível dimensionar. Ele continua a reverberar em cada pessoa que o conheceu. *(Claudio Cajaíba, ator e diretor da Escola de Teatro da UFBA)*

Frutos

Reconhecemos um mestre não só pela sua obra, mas pelas sementes que ele espalha e pelos frutos que nascem das sementes. Harildo Déda é um desses. Nós podemos reconhecer tantas sementes e frutos gerados e que geram novas sementes e novos frutos por esses palcos da Bahia, do Brasil. Eu sou um desses. *(Márcio Meirelles,¹⁴ encenador)*

"Reconhecemos um mestre não só pela sua obra, mas pelas sementes que ele espalha"

Gerações

Baiana e atriz, estudei na Universidade Federal da Bahia, na Escola de Teatro, e Harildo fez parte de minha formação; não só da minha geração, mas de uma geração anterior, da geração depois de mim, mesmo pessoas que não foram alunos da Universidade. *(Lia Robatto,¹⁵ coreógrafa, integra a Academia de Letras da Bahia)*

¹³ Andrade, 2023.

¹⁴ Meirelles, 2023.

¹⁵ Robatto, 2024.

"Torno-te agora o Mestre"

Na cena final de *A Casa de Eros*, o Velho Ator, ao se despedir do palco e da vida, fazia ao Jovem Ator o gesto ritualístico que sinalizava a transmissão de um poder/saber/sentir, dizendo-lhe: "Te deixo tudo, então. Torno-te agora o Mestre". Harildo Déda vivia o papel do Velho Ator, com a mistura mágica de paixão e disciplina que sempre marcou o seu trabalho. Ele gostava especialmente desse momento do espetáculo, e é fácil compreender o porquê. Essa cena condensava, com solenidade teatral, em dimensão arquetípica, o gesto tantas vezes repetido por Harildo ao longo de seu caminho como professor e artista: a doação incessante de si mesmo na formação de novos atores, aos quais legou sua paixão disciplinada e sua disciplina apaixonada. Esse ritual cênico o emocionava, claro, pois ele bem sabia do seu papel incontornável no palco de nossas vidas. *(Cleise Mendes,¹⁶ dramaturga, integra a Academia de Letras da Bahia)*

Legado

O maior legado foi sua capacidade de se multiplicar.
(Marcelo Flores,¹⁷ ator, diretor, guardião do acervo de Harildo Déda)

¹⁶ Mendes, C., 2024.

¹⁷ Flores, 2023.



“Vamos continuar”.
Foto: Adeloyá OjúBará.

Um ator é alguém que se lembra

Um ator é alguém que se lembra.

No nível mais simples, alguém que se lembra de suas falas, de suas deixas, de suas marcas, suas anotações, de fechar a braguilha, de amarrar os sapatos, carregar seus adereços, de suas entradas e saídas, coisas simples, coisas complexas.

Um ator é alguém que se lembra.

Em outro nível, um ator é alguém que se lembra como foi sentir-se rejeitado, sentir-se orgulhoso, sentir raiva, sentir carinho — todas as manifestações de emoção que experimentou quando criança, quando adolescente, na juventude ou na maturidade.

Um ator se lembra das “sensações” de todos os sentimentos que já sentiu ele próprio ou percebeu nos outros. Ele se lembra do que aconteceu às pessoas através de todos os períodos

do tempo através do que ele já leu ou lhe ensinaram. Segundo as trilhas de sua própria sensibilidade, ele encontra a chave para a compreensão dos outros.

Num nível mais profundo, um ator é alguém que se lembra dos primitivos impulsos primordiais que habitavam seu corpo antes de ser “civilizado” ou “educado”. Ele se lembra do que é sentir a experiência de fome intensa ou de profunda sede, desprezo irracional e satisfação sublime. Ele se lembra das primeiras sensações de luz e calor, da invasão das forças infernais e da chegada da luz celestial. Ele se lembra da angústia da reprovação e da segurança confortadora daqueles que o guardam.

Ele se lembra vividamente (não necessariamente de forma articulada) como é se sentir isolado ou na companhia de alguém, como é se sentir sem rumo ou recuperado.

Lembra-se da miasmática extensão do tempo antes de ter consciência dos detalhes de sua própria identidade.

Lembra-se do mundo antes que ele se tornasse seu mundo e de si mesmo antes de se tornar “ele próprio”.

Ser sem memória e ser ator é uma coisa inconcebível.

Um ator é alguém que se lembra.

(Poema de Charles Marowitch, traduzido por Harildo Déda, e considerado por ele uma das mais fiéis e comoventes traduções do ofício do ator)

Ser sem
memória
e ser ator
é uma coisa
inconcebível.

Um ator
é alguém que
se lembra.



Harildo Déda. Pausa durante leitura dramática de *Em família*.
Teatro Vila Velha. Salvador, 2017. Foto: Marta Torres.

Referências

ADÉLIA, M. **Maria Adélia**. Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2011.

ALCÂNTARA, P. H. **Paulo Henrique Alcântara**. Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2024.

ALVES, H. **Hebe Alves**. Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2011; 2024.

ANDRADE, M. **Márcia Andrade**. Entrevista ao Correio da Bahia, 2023.

BARROS, E. **Edmílson Barros**. Entrevista à Rede Bahia, 2011.

BETÃO, C. **Carlos Betão**. Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2011.

BITTENCOURT, I. **Ícaro Bittencourt**. Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2024.

BITTENCOURT, I. **A encenação de Partiste à luz da poética de Harildo Déda**. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas) PPGAC-UFBA. Salvador, 2024a.

BONFITTO, M. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRICHTA, V. **Vladimir Brichta**. Depoimento. Salvador, Bahia, 2009.

BROOK, P. **O ponto de mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BUARQUE, C.; PONTES, P. **Gota d'água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BURNIER, L. O. **A arte de ator**. Campinas: Unicamp, 2009.

CAJAÍBA, C. **Cláudio Cajaíba**. Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2024.

CAMPO, G.; MOLIK, Z. **Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik**. São Paulo: Realizações, 2012.

CASTRO, D. **Jornal A Tarde**. Salvador, Bahia, 2009.

CHARRETE, R. **Rafael Charrete**. Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2024.

CHECCUCCI, D. **Deolindo Checcucci**. Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2011.

COSTALIMA, T. **Teresa Costalima.** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2024.

D’AGOSTINI, N. **STANISLÁVSKI e o método de análise ativa.** São Paulo: Perspectiva, 2018.

DAVIES, O. **Performing Shakespeare.** London: Nick Hern Books, 2009.

DÉDA, H. **Harildo Déda.** Entrevista a Maurício Pedrosa. Salvador, 2009d.

DÉDA, H. **Harildo Déda.** Entrevista ao Fatos&Points. Salvador, 2013.

DÉDA, H. **Harildo Déda.** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2010c.

DÉDA, H. **Harildo Déda.** Entrevista a Roberto Lúcio, Salvador, 2010d.

DÉDA, H. **Harildo Déda.** Entrevista YouTube, 2022.

DÉDA, H. **Harildo Déda.** Entrevista ao Bahia Revista, Rede Bahia, 2011b.

DÉDA, H. **Harildo Déda.** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2011a.

DÉDA, H. **Apostila I:** Trechos dos livros de Jean Benedetti. Trad.: Harildo Déda. Salvador, 2016.

DÉDA, H. **Apostila II:** Trechos de *The act of being*, de Charles Marowitz. Trad.: Harildo Déda. Salvador, 2017.

DÉDA, H. **Harildo Déda:** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2011a.

DÉDA, H. **Harildo Déda.** Entrevista ao Arte na Escola. YouTube, 2022.

DÉDA, H. **Harildo Déda.** Entrevista a TVE Bahia. YouTube, 2019b.

DÉDA, H. **Harildo Déda.** Entrevista a Graziela Alvarez. Salvador, 2007.

DÉDA, H. **Aulas das disciplinas do curso de Interpretação da Escola de Teatro da UFBA: 2008-2010.** Salvador.

DÉDA, H. **Harildo Déda.** Entrevista a Luiz Marfuz e Danilo Scaldaferrri. Salvador, 2009e.

DÉDA, H. **Harildo Déda.** Entrevista ao jornal A Tarde. Salvador, 2019a.

DÉDA, H. **Harildo Déda.** Entrevista ao Correio da Bahia, Salvador, 2000.

DÉDA, H. **Harildo Déda.** Entrevista à TVE Revista, Salvador, 2009a.

DÉDA, H. Entrevista à TVE, Salvador, 2009c.

DÉDA, H. **Oficina Masterclass de Harildo Déda.** Salvador, Bahia, 23-24 nov. 2010, Escola de Teatro - UFBA, 2010a.

DÉDA, H. **Depoimento.** Salvador, 2009b.

DELORS, J. **Educação, um tesouro a descobrir.** São Paulo: Unesco, 1999.

DORT, B. **O teatro e sua realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

FIGUER, J. **João Figuer:** Entrevista a Luiz Marfuz, Salvador, 2024.

FLASZEN, L.; GROTOWSKI, J. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

FLORES, M. **Marcelo Flores:** Entrevista a Roberto Lúcio. Salvador, 2010.

FLORES, M. **Marcelo Flores.** Entrevista à Rede Bahia Revista, 2011; e Entrevista ao Correio da Bahia, 2023.

FLORES, M. **Marcelo Flores:** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2009; 2024a; 2024b.

GUERREIRO, Fernando. **Fernando Guerreiro.** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2024.

ICLE, G. **Teatro e construção de conhecimento.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

JÚNIOR, C. **Celso Júnior.** Entrevista a Roberto Lúcio. Salvador, Bahia, 2010.

JÚNIOR, C. No labirinto de Déda. In. **Cadernos GIPE-CIT.** Salvador, n. 51, PPGAC-UFBA, 2023.2.

KNEBEL, M. **Análise-ação.** São Paulo: Editora 34, 2016.

KOSOVSKI, R. A mesa para a cena? **Olhares**, n. 1, 2015.

KUSNET, E. **Ator e método.** Rio de Janeiro: Funarte, 2003.

LOPES, C.; LEÃO, R. M. de. **Tempo de dramaturgias.** EDUFBA. Salvador, 2014.

MAMET, D. **Sobre direção de cinema.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MAMET, D. **True and false.** New York: Vintage Books, 1997.

MARFUZ, L. A última sessão de teatro. Revista **Repertório.** PPGAC-UFBA. Ano 13, n. 14, Salvador, 2010.

MARQUES, D. **Daniel Marques.** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2024.

MARQUES, E. **Eddye Marques. Depoimento.** Facebook, 2023.

MCKEE, R. **Story.** New York: Ed. ReganBooks, 1941.

MEIRELLES, M. **Márcio Meirelles.** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2011.

MEIRELLES, M. Entrevista ao jornal A Tarde, 2009.

MENDES, E. **Elisa Mendes.** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2024.

MONTENEGRO, F. **Prólogo, ato, epílogo.** São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

MORAES, R. **Rafael Moraes:** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2024.

MOURA, N. **Neyde Moura.** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2011; 2024.

MOURA, W. **Wagner Moura.** Depoimento. Salvador, 2009.

NASCIMENTO, C. **Cacá Nascimento.** Entrevista a Roberto Lúcio. Salvador, 2010.

NOVAES, A. **Alethea Novaes.** YouTube, 2023; e Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2024.

ONISAJÉ. **Onisajé.** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2024.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética.** São Paulo: Martim Fontes, 1997.

PEDROSA, M. **Dissertação** (Mestrado em Artes Cênicas). PPGAC-UFBA, Salvador, 2009.

PRADDO, Marcelo. **Marcelo Praddo.** Depoimento. YouTube, 2023; e Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2011.

RAMOS, L. **Lázaro Ramos.** Depoimento. YouTube, 2023.

RANGEL, S. **Sônia Rangel.** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2011.

ROBATTO, L. **Lia Robatto.** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2024.

ROCHA, L. Entrevista com Harildo Déda. **A Tarde,** Salvador, 2009.

RODRIGUES, Y. **Yumara Rodrigues.** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2011.

ROSA, G. **Gideon Rosa.** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2011.

ROUBINE, J. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SALLES, C. **Gesto inacabado.** São Paulo: Annablume, 1998.

SANTANA, F. **Fernando Santana:** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2011; 2024.

SCHNITMAN, J. **Joana Schnitman.** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2011.

SHAKESPEARE, W. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SOUZA, J. **Maquetes, cenários para gigantes.** Jornal do Comércio, Manaus, 2024.

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

SPURGEON, C. **A imagística de Shakespeare.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

STANISLÁVSKI, C. **A construção da personagem.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STANISLÁVSKI, C. **A preparação do ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

STANISLÁVSKI, C. **O manual do ator.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

STANISLÁVSKI, C. **El trabajo del actor sobre sí mismo.** Barcelona: Alba, 2003.

TEIXEIRA, G. **Gil Teixeira:** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2024.

TORRES NETO, W. L. **Introdução à direção teatral.** Campinas: Unicamp, 2021.

TORRES NETO, W. L. Os diferentes processos de encenação. **Repertório,** PPGAC-UFBA, n. 13, Salvador, 2009.

TUDELLA, E. **Eduardo Tudella.** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2024.

UZEL, M. **A loucura dionisiaca do mestre Harildo Déda.** [No prelo].

VASCONCELLOS, V. **Anotações de aulas do professor Harildo Déda:** 2008 a 2010. Salvador, Escola de Teatro da UFBA. Revisado por Harildo em 2011.

VÁSSINA, E.; LABAKI, A. **Stanislávski:** vida, obra e sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

VIANNA FILHO, O. **Rasga coração.** Rio de Janeiro: SNT, 1980.

VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** Entrevista a Luiz Marfuz. Salvador, 2024.

VLADIMIR, G. **Entrevista a Luiz Marfuz.** Salvador, 2024.



Posfácio

Déda-luz: mensagem em uma garrafa

Marcelo Flores



*Oh capitão! Meu capitão! nossa temível viagem terminou;
O barco venceu todas as tormentas, o prêmio que perseguimos foi ganho;
O porto está próximo, o povo todo exulta [...]
Oh capitão! Meu capitão! Levante-se – por você a bandeira dança
Por você tocam os clarins; por você buquês e fitas em grinaldas
Por você a multidão na praia; por você eles clamam, a reverente multidão de faces ansiosas:
Aqui capitão! Pai querido! [...]
O barco está ancorado com segurança e inteiro, sua viagem finda, acabada;
Da temível travessia o vitorioso barco retorna com o almejado prêmio.¹*

► Walt Whitman ◄

Harildo Déda-luz, o *OEDIPOUS* [Οἰδίπους; Oidípous] de Simão Dias, caminhava sobre três pés (como no enigma da Esfinge), com certa dificuldade por causa da paralisia infantil – mas com gáudio e passo firme, impávido com a honra da missão cumprida; não vai para Tebas ou Corinto, mas, como em vida, caminha da sua morada em direção ao Teatro, sua casa, que é também de Eros.

¹ Trecho do poema “O Captain! My Captain!”, de Walt Whitman.

Será que passa em sua mente o avião que o levou aos Estados Unidos na juventude e as imagens no retrovisor do carro que cruzou aquele país em viagem com a missionária? Pensará nas incontáveis movimentações em cena, no CPC no Barracão da Graça, nas turnês 'Oropa França e Bahia' com o Teatro Livre, no Vila Velha, Teatro Castro Alves, Icba, Acbeu, Sala do Coro e no Teatro Santo Antonio, hoje Martim Gonçalves... senhor de tantas tábuas, cenas, poemas.

Sentirá perfume? Gardênia, lilases, sândalo? Sentirá frio, medo? Lembrará de Paulo de Tarso – “*onde está, oh morte, tua vitória?*” – e dos passos de Jesus sobre as águas. Ouvindo e cantando suas canções e cânticos favoritos, hinos, *spirituals*, blues, Luiz Gonzaga.

Da Cidade da Bahia onde aprendemos e seguimos, com amor/humor os teus ensinamentos, do palco onde te aplaudimos até a última cena; ao partir na barca de Caronte, para onde te esperam na outra margem, além de seu Déda e dona Francisquinha, seus irmãos de sangue e os de coração, seus pares de ofício e paixão no teatro, que o antecederam na viagem.

Ao som de novo terceiro sinal, outras cortinas se abrem revelando etéreos palcos, onde te espreitam por entre nuvens-panos de cena Galileu Galilei, Kronos, Dédalus, HD, Hamm, Sousa, Dr. Martin Dysart, Tchebutikin, O Caro Colega, Tirésias, Aprígio... dezenas de seres que com você ganharam corpo, corpo que agora despes, Téspis, na barca de tábuas que o levou ao porto final no seu amado Sergipe para alçar outros voos, além dos limites do palco. Palco, local mais adequado para o dia inteiro de despedidas, entre muitas homenagens, poemas, canções, reencontros, lembranças, lágrimas e sorrisos, Harildo partiu no dia 19 de setembro de 2023 – Dia Nacional do Teatro.

Harildo Déda que é, sem dúvida, o Mestre das Artes Cênicas mais conhecido, admirado e amado pelos artistas e pelo público da Bahia; pareceu ter traçado o roteiro final de sua existência como um espetáculo, escolhendo bem os últimos atos a desempenhar: primeiro celebrou em grande estilo seus 80 anos, literalmente *Em família* (Oduvaldo Vianna Filho), arrebatando as plateias de Salvador com seu comovente e divertido Sousa, um pai rodeado de seus “filhos” e “filhas” como ele gostava de dizer; em seguida, realizando um desejo antigo de retomar a personagem que havia interpretado nos anos 1980 – o solitário Krapp, de *A última gravação* (Samuel Beckett), um homem que rememora e comenta passagens de sua vida, ouvindo no gravador trechos de gravações antigas feitas por ele na juventude, da mesma forma que Déda voltou a reviver a personagem, décadas depois, dando-me a honra e alegria de dirigi-lo novamente.

Em um *plot twist* da vida, a pandemia fechou os teatros (como a Peste na época de Shakespeare), e o espetáculo não mais presencial é transformado em um *TeatroFilme* – uma criação híbrida da peça filmada no teatro que vira filme para ser exibida ao vivo/*on-line*. Absorvendo o momento excruciente pelo qual passávamos – e ainda mais os artistas da cena – fizemos *Dédalus – A última gravação*, em uma recriação do original de Beckett, acentuando a metalinguagem através do teatro, falando da solidão do ponto de vista de um velho ator, que rompe o isolamento social invadindo o teatro onde sua temporada havia sido interrompida, para fazer o espetáculo diante da plateia vazia, no cenário que ainda estava lá.

Krapp passa a ser um dos personagens interpretados por *Dédalus*; além de uma projeção do próprio Harildo na alusão ao seu nome, *Dédalus* (Déda-luz) é uma referência direta a dois personagens muito conhecidos: *Stephen Dedalus* (o alterego literário de James Joyce em *Ulisses*) e o personagem da mitologia grega *Dédalo* (em grego: Δαίδαλος/Daídalos; em latim: Daedalus), inventor de artefatos como as asas de cera com as quais voou junto a seu filho Ícaro, na fuga da Ilha de Creta da clássica narrativa mitológica.

Entre as citações literárias e personagens que compõem o roteiro de *Dédalus: a última gravação*, há um trecho de Beckett que ganhou outro significado, misto de aspiração e profecia sobre Harildo e legado artístico: “é preciso continuar, talvez já tenha sido feito, talvez já tenham me dito, talvez já tenham me levado até o limiar da minha história, diante da porta que se abre para a minha história, isso me surpreenderia, se ela se abrir, vai ser eu, vai ser o silêncio, ali onde estou, não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar”.²

Harildo Déda-Luz continua. No tempo transversal do teatro, longa a arte e breve a vida, ele continua. Nas referências do passado, espelhando o presente e iluminando o futuro, o teatro brasileiro resiste e existe, graças à grande riqueza artística que herdamos de mestres e mestras da cena como Harildo Déda, um legado concretizado em realizações como este livro e tantas outras reverberações possíveis. Todo seu trabalho como ator e encenador de grande êxito foi compartilhado em sala

"Harildo Déda-Luz continua. No tempo transversal do teatro, longa a arte e breve a vida, ele continua."

2 Trecho de *O Inominável*, de Samuel Beckett.

de aula, onde exerceu com paixão contagiante e brilhantismo ímpar o ofício de ensinar. Embora aposentado em 2009, Harildo Déda nunca parou: seguiu ministrando cursos, oficinas, *masterclasses*, participando de vários projetos como professor e/ou preparador de elenco como no Clube da Cena, realizado há vinte anos com a nossa Companhia de Teatro Os Argonautas, cuja edição em 2023 resultou no espetáculo *A matéria dos sonhos: Shakespeare em 23 Vozes* – que foi seu último trabalho em vida.

Nos últimos anos, Harildo dizia que nunca tinha vivido época tão difícil de se fazer teatro como na atualidade – “*não posso continuar, vou continuar*”² – no entanto a permanência de seu legado e luz são prova de que é possível continuar, “*pois somos feitos da matéria dos sonhos*”.³ “*É preciso continuar*”.² Navegar é preciso.

Marcelo Flores

Ator e diretor, integrante fundador da companhia de teatro Os Argonautas; aluno formado por Harildo Déda, trabalhando com ele desde 1995 como ator, diretor, codiretor em diversos projetos como o Clube da Cena, *A matéria dos sonhos* e *Dédalus: a última gravação*.

³ Trecho de *A tempestade*, de William Shakespeare.



Experiência virtual no teatro-filme *Dédalus – A última gravação*.
Dir. Marcelo Flores, Sala do Coro do Teatro Castro Alves,
Salvador, 2021. Foto: Luciano Carcará.

Repertório



TEATRO (ATOR)

Centro Popular de Cultura

Arroz, Feijão e Simpatia

AUTORIA: Geraldo Sarno • DIREÇÃO: Johnson Santos • ELENCO: Harildo Déda, Luiz Lamago, José Carlos Capinan, Sônia Noronha, Isidro • ANO DE ESTREIA: 1962

Rebelião em Novo Sol

AUTORIA: Augusto Boal • DIREÇÃO: Chico de Assis • ELENCO: Harildo Déda, José Carlos Capinan, Johnson Santos, Ivone Galvão, Tonhito, Luis Café, Haydil Linhares • ANO DE ESTREIA: 1962

Bumba Meu Boi

AUTORIA: José Carlos Capinan • MÚSICA: Tom Zé • DIREÇÃO: Johnson Santos • ELENCO: Harildo Déda, Luiz Lamago, Solange Lamago, José Carlos Capinan, Soneide Lamago, Tereza Sarno, Ivone Galvão, Luiz Alberto Viana, Tonhito, Luis Café, Zé Guilherme • ANO DE ESTREIA: 1963

Os Fuzis da Senhora Carrar

AUTORIA: Bertolt Brecht • DIREÇÃO: Álvaro Guimarães ELENCO: Maria Adélia, Raimundo Pinto, Nélia Castro, Harildo

Déda, Léo Neiva, Nilza Coelho, José Estrela, Geraldo Safira, Soneide Lamago, José Guilherme • ANO DE ESTREIA: 1963

Teatro de Arena da Bahia

Arena Conta Zumbi

AUTORIA: Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo • DIREÇÃO: Álvaro Guimarães • ELENCO: Sônia dos Humildes, Harildo Déda, Maria Adélia, Caio Veras, José Luiz Penna, Soane Nink, Antônio Mesquita • ANO DE ESTREIA: 1966

Terror e Misérias do III Reich

AUTORIA: Bertolt Brecht • DIREÇÃO: Orlando Senna • ELENCO: Maria Adélia, Harildo Déda, Paulo Roberto, Rosa Costa, José Luiz Penna, Maria Idalina, Juca Nunes, Chico Drumond, Franklin Dutra, Emmanoel Fernandes • ANO DE ESTREIA: 1966

O Fardão

AUTORIA: Bráulio Pedroso • DIREÇÃO: Orlando Senna • ELENCO: Yumara Rodrigues, Harildo Déda, Leda Lázaro, Maria Antonieta, Roberto Sant’Ana • ANO DE ESTREIA: 1967

A Companhia das Índias

AUTORIA: Nelson de Araújo • DIREÇÃO: Orlando Senna • ELENCO: Antônio Carvalho, Antônio Miranda, Carlos Frei, Harildo Déda, Maria Conceição Senna, Nilda Spencer, Antenor da Conceição, Armando Costa, Deolindo Checcucci, Fred Gonçalves, Normalice Souza, Raimundo Matos, Simone Hoffman, Tony Cal • ANO DE ESTREIA: 1968

Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia

Esta Noite Improvisamos

AUTORIA: Luigi Pirandello • DIREÇÃO: Alberto D’Aversa • ELENCO: Nilda Spencer, Eduardo Cabus, Dulce Schwabacher, João Gama, Sônia dos Humildes, Harildo Déda, Adson Lemos, Kerton Bezerra, Carlos Pinto, Maria Conceição Senna, Zoíla Barata, Deolindo Checcucci, Antonio Miranda, Celeste Chiarelli, Raimundo Melo, Antonio Carvalho, Lúcia di Sanctis, Virgínia Barros, Iara Rosa, Idelcélia Santos, Luiz Alan, Alberto Fáscio, Athenodoro Ribeiro, Eufrásio Félix, Robério Marcelo, Onaldo Pessoa • ANO DE ESTREIA: 1967

Os da Mesa Dez

AUTORIA: Osvaldo Dragún • DIREÇÃO: Alberto D’Aversa • ELENCO: Zoíla Barata, Adson Lemos, Antônio Carvalho, Alberto Fáscio, Luís Alan, Maria Idalina, Carlos Pinto, Lúcia di Sanctis, Antonio Miranda, Onaldo Pessoa, Harildo Déda, Idelcélia Santos • ANO DE ESTREIA: 1967

Biedermann e Os Incendiários

AUTORIA: Max Frisch • DIREÇÃO: Alberto D’Aversa • ELENCO: Harildo Déda, Sônia dos Humildes, Margarida Ribeiro, Zoíla Barata, Gildásio Leite, Raimundo Blumetti, Raimundo Matos, Mara Miranda, Deolindo Checcucci, Athenodoro Ribeiro, Antônio Miranda, Antenor Félix, Albérico Ribeiro, Alberto Fáscio, Celso Contrim, Eufrásio Félix, Lúcio Mendes, Mário Tabaréo • ANO DE ESTREIA: 1968

Onde Há Uma Cruz

AUTORIA: Eugene O’Neill • DIREÇÃO: Raimundo Melo • SUPERVISÃO: Jesus Chediak • ELENCO: Harildo Déda, Raimundo Matos, Normalice Souza, Nivaldo Brandão, Albérico Rodrigues, Deusdeth Almeida, Alberto Martins • ANO DE ESTREIA: 1969

A Bicicleta do Condenado

AUTORIA: Fernando Arrabal • DIREÇÃO: Jesus Chediak • ELENCO: Harildo Déda, Haydil Linhares, Raimundo Melo, Deolindo Checcucci, Normalice Souza, Raimundo Matos • ANO DE ESTREIA: 1969

A Última Gravação

AUTORIA: Samuel Beckett • DIREÇÃO: Terezinha Lopes • SUPERVISÃO: Ruy Sandy • ELENCO: Harildo Déda • ANO DE ESTREIA: 1970

O Painel da Peste

AUTORIA: Ingmar Bergman • DIREÇÃO: Anatólio Oliveira • ELENCO: Harildo Déda, Nelcy Queiroz, Normalice Souza,

Raimundo Matos, Simone Hoffman,
Theodomiro Queiroz, Zoíla Barata, Jorge
Gáspari, Hélio Macumba, Hely Daltro,
Maria Ivandete, Gildásio Leite, Marluce
Nunes, Dalva Nery, Antonio Barrosos,
Adagmar Valéria, Mário Tabaréo, Julieta
Magalhães • ANO DE ESTREIA: 1971

A História do Zoológico

AUTORIA: Edward Albee • DIREÇÃO:
Theodomiro Queiroz • ELENCO:
Harildo Déda, Jorge Gáspari • ANO
DE ESTREIA: 1972

A Incelença

AUTORIA: Luiz Marinho • DIREÇÃO:
Yumara Rodrigues • ANO
DE ESTREIA: 1984

O Canto do Cisne

AUTORIA: Anton Tchekhov • DIREÇÃO:
Wilson Mello • ELENCO: Harildo Déda,
Roberto Serra • ANO DE ESTREIA: 1985

Teatro Livre da Bahia

Cordel II

Diversos Autores • DIREÇÃO: João
Augusto • ELENCO: Antonia Veloso,
Bemvindo Sequeira, Haydil Linhares,
Harildo Déda, Macumba, Jesus Vivas,
Jorge Gáspari, Jurandir Ferreira, Kerton
Bezerra, Mariza Rangel, Nelcy Queiroz,
Raimundo Blumetti, Sônia dos Humildes
• ANO DE ESTREIA: 1971

Quincas Berro D’Água

AUTORIA: João Augusto (adaptação
da obra de Jorge Amado) • ELENCO:
Wilson Mello, Lia Robatto, Suely Veloso,
Maria Adélia, Jurandir Ferreira, Kerton
Bezerra, Bemvindo Sequeira, Raimundo
Blumetti, Alair Ligouri, Nilda Spencer,
Lícia Margarida, Harildo Déda, Roberto
Santana, Chico Drumond, Nelcy Queiroz,
Roberto Assis, Sônia dos Humildes,
Carmem Bittencourt, Haydil Linhares,
Aleluia Simões, Normalice Souza •
ANO DE ESTREIA: 1972 • Participação
no Festival de Teatro de Caracas¹

Teatro de Cordel

Diversos autores • DIREÇÃO: João
Augusto • ELENCO: Jurandir Ferreira,
Bemvindo Sequeira, Normalice
Souza, Harildo Déda, Sônia Medeiros,
Fernando Lona, Olga Maimone, Zelito
Miranda, Maria Adélia, Marise Castro,
Chico de Assis, Waldemar Nobre,
Moisés Augusto, Wilson d’Argolo •
ANO DE ESTREIA: 1975 • Participação
no Festival de Teatro de Nancy - França

Gracias a La Vida

AUTORIA: Isaac Chocrón • DIREÇÃO:
João Augusto • ELENCO: Harildo Déda,
Bemvindo Sequeira, Maria Adélia,
Normalice Souza, Wilma de Leonah,
Henrique Souza, João Augusto, Moisés
Augusto • ANO DE ESTREIA: 1976

Caça às Feiticeiras

AUTORIA: Arthur Miller • DIREÇÃO: João
Augusto • ELENCO: Antonia Adorno,
Bemvindo Sequeira, Cláudia Bollevado,
Henrique Jorge, José Henrique, Maria
Eleonora, Mara Mércia, Maria Helena,
Moisés Augusto, Jacques de Beauvoir,
Miramar Régis, Margarida Rios, Octavio
Navarro, Harildo Déda, Normalice
Souza, Wilma de Leonah • ANO
DE ESTREIA: 1976

Teatro de Rua

DIREÇÃO: Bemvindo Sequeira • ANO
DE ESTREIA: 1976

Oxente Gente, Cordel

Diversos Autores • DIREÇÃO: João
Augusto • ELENCO: Arly Arnaud,
Bráulio Tavares, Eliane Lisboa, Harildo
Déda, Florival Oliveira, Bemvindo
Sequeira, Francisco de Paula, Jefferson
Freire, Maria Adélia, José Araripe, José
Henrique, Eliane Tejera, Marise Castro,
Sônia Medeiros, Moisés Augusto,
Normalice Souza, Zelito Miranda • ANO
DE ESTREIA: 1978

**Almanaque do Livre Teatro Livre
da Bahia**

DIREÇÃO: Bemvindo Sequeira e Harildo
Déda • ELENCO: Hilton Cobra, Bemvindo
Sequeira, Harildo Déda, Maria Adélia,
Aline Campos, Caco Monteiro, Moisés
Augusto, Mônica Moura, Mônica
Bittencourt, Isabelzinha Bittencourt,
Iguabira Veras, Jaciara Menezes, Jefferson
Freire, Sid Barros, Bambino, André

Torreta, Débora Peixoto, Tampinha,
Bomba d’Água, Pirraça, Irmãos Neves,
Ronilso e Roilândia, Professor J. B.
e Rosenita, Mister Jones e Ivani • ANO
DE ESTREIA: 1980

**Instituto Cultural
Brasil Alemanha**

O Criado Mudo

AUTORIA: Harold Pinter • DIREÇÃO:
Ewald Hackler • ELENCO: João Gama,
Harildo Déda • ANO DE ESTREIA: 1972

Um Homem é Um Homem

AUTORIA: Bertolt Brecht • DIREÇÃO:
João das Neves • ELENCO: João Gama,
Maria Adélia, Harildo Déda, Simone
Hoffman, Jorge Gáspari, Sylvio Varjão,
Eduardo Calazans, Eduardo Tudella,
Antônio Alcântara, Gildásio Leite, José
Schelinsiger, Amaury Alvarez, João das
Neves • ANO DE ESTREIA: 1974

A Visita

AUTORIA: Martin Walser • DIREÇÃO: João
das Neves • ELENCO: Mário Gadelha,
Simone Hoffman, Harildo Déda, Amaury
Alvarez • ANO DE ESTREIA: 1974

University of Iowa – EEUU

So Far From China

AUTORIA: Howard Blanning • DIREÇÃO:
Doug Donald • ANO DE ESTREIA: 1978

Little Mary Sunshine

AUTORIA: Rick Besoyan • DIREÇÃO:
Cosmo Catalano • ANO DE ESTREIA: 1979

¹ O espetáculo apresentado no Festival de Caracas (1976) era formado por um elenco bastante modificado, assim como a encenação.

Poor Murderer

AUTORIA: Pavel Kohout • DIREÇÃO: Gary Balionis • ANO DE ESTREIA: 1980

Wild Oats

AUTORIA: John O’Keefe • DIREÇÃO: Cosmo Catalano • ANO DE ESTREIA: 1980

The Hatfield Connection

AUTORIA: Frank Corrado • DIREÇÃO: David Mainer • ANO DE ESTREIA: 1980

The Three Sisters (As Três Irmãs)

AUTORIA: Anton Tchekhov • DIREÇÃO: Jan Holdy • ANO DE ESTREIA: 1980

Companhia de Teatro da UFBA

A Farsa da Boa Preguiça

AUTORIA: Ariano Suassuna • DIREÇÃO: Carlos Petrovich • ELENCO: Carlos Petrovich, Raimundo Porto, Mário Gadelha, Wilson Mello, Maria Mutti, Haydil Linhares, Harildo Déda, Normalice Souza • ANO DE ESTREIA: 1982

Em Alto Mar

AUTORIA: Slawomir Mrozeck • DIREÇÃO: Ewald Hackler • ELENCO: Lúcio Tranchesi, Bertrand Duarte, Harildo Déda, Celso Júnior, Gideon Rosa, Júlio Góes, Valmir Carvalho, Inaldo Santana • ANO DE ESTREIA: 1985

Dias Felizes

AUTORIA: Samuel Beckett • DIREÇÃO: Ewald Hackler • ELENCO: Yumara Rodrigues, Harildo Déda • ANO DE ESTREIA: 1985

Tango

AUTORIA: Slawomir Mrozeck • DIREÇÃO: Ewald Hackler • ELENCO: Nilda Spencer, Harildo Déda, Roberto Serra, Carlos Nascimento, Cleise Mendes, Martha Maria • ANO DE ESTREIA: 1987

Quase um Hamlet

AUTORIA: Klaus Mazohl • DIREÇÃO: Ewald Hackler • ELENCO: Harildo Déda, Maria Schüller, Paulo Paiva, Gideon Rosa • ANO DE ESTREIA: 1991

Horário de Visita

AUTORIA: Felix Mitterer • DIREÇÃO: Ewald Hackler • ELENCO: Eliana Valadares, Harildo Déda, Tom Carneiro, Christiane Veiga, Wilson Mello, Diana Ferreira, Neyde Moura, Fernando Neves, Manu Pereira • ANO DE ESTREIA: 1994

A Donzela Casadoira

AUTORIA: Eugene Ionesco • DIREÇÃO: Ewald Hackler • ELENCO: Hebe Alves, Harildo Déda • ANO DE ESTREIA: 1994

A Casa de Eros

AUTORIA: Cleise Mendes • DIREÇÃO: José Possi Neto • ELENCO: Harildo Déda, Wilson Mello, Cristiane Amorim, Débora Moreira, Denílson Neves, Edmilson Barros, Eduardo Gomes, Eliane Cavalcanti, Fábio Vidal, Fátima Carvalho, Gena Ribeiro, Ila Vita, Ieda Dias, João Perene, Laila Garin, Joca Vergo, Marcley Oliveira, Mônica Gideone, Najla Andrade, Renata Celidônio, Rita Brandi, Sérgio

Farias, Sônia Rangel, Rogério Moura, Vladimir Brichta, Wagner Moura • ANO DE ESTREIA: 1996

Noite Encantada

AUTORIA: Slawomir Mrozeck • DIREÇÃO: Ewald Hackler • ELENCO: Harildo Déda, Carlos Nascimento, Selma Santos • ANO DE ESTREIA: 1996

Eu, Brecht

AUTORIA: Cleise Mendes • DIREÇÃO: Deolindo Checcucci • ELENCO: Edmilson Barros, Harildo Déda, Alethea Novaes, George Vladimir, Marcelo Flores, Najla Andrade, Renata Celidônio, Vladimir Brichta • ANO DE ESTREIA: 1996

A Mulher Sem Pecado

AUTORIA: Nelson Rodrigues • DIREÇÃO: Ewald Hackler • ELENCO: Harildo Déda, Manhã Ortiz, Haydil Linhares, Alda Valéria, Carlos Nascimento, Jussilene Santana, Romário Machado, Ricardo Fagundes, Sue Ribeiro • ANO DE ESTREIA: 2000

Fim de Partida

AUTORIA: Samuel Beckett • DIREÇÃO: Ewald Hackler • ELENCO: Harildo Déda, Gideon Rosa, Gil Teixeira, Maria Souza • ANO DE ESTREIA: 2011

Núcleo do Teatro Castro Alves

Medeia

AUTORIA: Eurípedes • DIREÇÃO: Ulrich Becker • ELENCO: Rita Assemany, Harildo Déda, Gideon Rosa, Fernando Fulco, Edmilson Barros, Iami Rebouças e outros • ANO DE ESTREIA: 1997

Vida de Galileu

AUTORIA: Bertolt Brecht • DIREÇÃO: Elisa Mendes • ELENCO: Carlos Betão, Cristiana Ferreira, Harildo Déda, Hilton Sousa, Jarbas Oliver, Lucci Ferreira, Neyde Moura, Marcelo Flores, Wilson Mello • ANO DE ESTREIA: 2001

Os Argonautas Cia de Teatro

Antígona

AUTORIA: Sófocles • DIREÇÃO: Harildo Déda e Marcelo Flores • ELENCO: Alethea Novaes, Harildo Déda, George Vladimir, Marcelo Flores, Fabiana Mattedi, Arthur Brandão • ANO DE ESTREIA: 2003

A Gaivota

AUTORIA: Anton Tchekhov • DIREÇÃO: Harildo Déda e Marcelo Flores • ELENCO: Alethea Novaes, Analu Tavares/Paula Moreno, Celso Júnior, Jarbas Oliver, Lucci Ferreira/ Osvaldo Baraúna, Márcia Andrade, Veríssimo Vasconcelos, Vivianne Laert/ Socorro de Maria, Tom Carneiro, Widoto Áquila • ANO DE ESTREIA: 2014

Em Família

AUTORIA: Oduvaldo Vianna Filho • DIREÇÃO: Marcelo Flores • ELENCO: Agnaldo Lopes, Marcelo Praddo, Alethea Novaes, Fernando Neves, Gil Teixeira, Harildo Déda, Márcia Andrade, Neyde Moura, Joana Schnitman, Socorro de Maria, Zeca Abreu, Valéria Fonseca, Viviane Laert, Fafá Menezes, Widoto Áquila e Ricardo Castro • ANO DE ESTREIA: 2017

Produções Independentes

O Consertador de Brinquedos

AUTORIA: Stella Leonardos • DIREÇÃO: Haroldo Cardoso • ELENCO: Harildo Déda, Maria Conceição Senna, Maria Idalina, Waldemar Nobre • ANO DE ESTREIA: 1967

O Fidalgo Aprendiz

AUTORIA: Francisco Manuel de Melo • DIREÇÃO: Álvaro Guimarães • ELENCO: Harildo Déda, Eduardo Cabus, Kerton Bezerra, Maria Idalina, Dulce Schwabacher, Gildásio Leite, Adson Lemos, Raimundo Matos • ANO DE ESTREIA: 1968

I Festival do Barroco na Bahia

A Mandrágora

AUTORIA: Nicolau Maquiavel • DIREÇÃO: Orlando Senna • ELENCO: Lorival Pariz, Harildo Déda, João Gama, Maria Conceição Senna, Roberto Santana, Chico Drumond, Sônia Noronha • ANO DE ESTREIA: 1968

Noite da Jovem Poesia Baiana

Diversos Autores • DIREÇÃO: Orlando Senna • ELENCO: Harildo Déda, José Luiz Penna, José Raimundo, Maria Conceição Senna, Maria Idalina, Paula Martins, Rosa Costa, Waldemar Nobre • ANO DE ESTREIA: 1968 • Departamento de Ensino Superior da Secretaria de Educação e Cultura

O Futuro Está nos Ovos

AUTORIA: Eugene Ionesco • DIREÇÃO: Deolindo Checcucci • ELENCO: Raimundo Blumetti, Letícia Régia, Wilson Mello, Antônia Veloso, Maria Idalina, Mário Gadelha, Haydil Linhares, Harildo Déda, Dejalmira Santos, Armindo Bião, Antônio Góes, Ariston da Silveira, Margarida Ribeiro, Bartira, Sônia Gantois, Simone Hoffmann, José Wagner, Walter Grimm, Iderval Alves • ANO DE ESTREIA: 1970

Amar Amargo

Diversos Autores • DIREÇÃO: Deolindo Checcucci • ELENCO: Antonia Veloso, Sílvio Varjão, Mário Gadelha, Harildo Déda, Waldemar Nobre, Hélio Macumba, Mário Tabaréo, Simone Hoffman, Jota Bamberg, Ney Galvão, Jacques de Beauvoir, Esther Maria, Maria Lídia, Tom Karr • ANO DE ESTREIA: 1971

Nosso Céu Tem Mais Estrelas

AUTORIA: Deolindo Checcucci e Rose Rudner • DIREÇÃO: Deolindo Checcucci • ELENCO: Nilda Spencer, Lícia Margarida, Walter Grimm, Harildo Déda, Esther Maria, Maria Lídia, Tom Karr, Agenor Oliveira, Jacques de Beauvoir, Simone Hoffman, Lita Brecht, Hélio Macumba, Marquinho Rebu • ANO DE ESTREIA: 1971

Dotô Roda Sem Título

AUTORIA: Martins Penna e Molière • DIREÇÃO: Haroldo Cardoso • ELENCO: Harildo Déda, Jurandir Ferreira,

Nilda Spencer, Armindo Bião, Frieda Guttman, Esther Maria, Mário Gadelha, Raimundo Blumetti, Sílvio Varjão • ANO DE ESTREIA: 1972

Medeia

AUTORIA: Eurípedes • DIREÇÃO: Álvaro Guimarães • ELENCO: Maria Adélia, Bemvindo Sequeira, Harildo Déda, Haydil Linhares, Hely Daltro, Gildásio Leite, Esther Maria, Zoíla Barata, Lia Silveira, Vera Gondim • ANO DE ESTREIA: 1973

O Pique dos Índios

AUTORIA: Haydil Linhares • DIREÇÃO: Deolindo Checcucci • ELENCO: Carlos Ribas, Esther Maria, Frieda Guttman, Harildo Déda, Haydil Linhares, Lola Laborda, Maria Manuela, Mário Gadelha, Orlanita Ribeiro, Passos Neto • ANO DE ESTREIA: 1973

Desmemórias

AUTORIA: Cleise Mendes, Aninha Franco, Guido Guerra • DIREÇÃO: Deolindo Checcucci • ELENCO: Harildo Déda, Frieda Guttman, Paula Martins, Nilson Mendes • ANO DE ESTREIA: 1980

É...

AUTORIA: Millôr Fernandes • DIREÇÃO: Eduardo Cabus • ELENCO: Harildo Déda, Maria Adélia, Leonor Motta, Lena Franca, Raimundo Porto • ANO DE ESTREIA: 1981

Simun, o Vento

AUTORIA: August Strindberg • DIREÇÃO: Márcio Meirelles • ELENCO: Harildo Déda, Fernando Fulco, Maria Eugênia Millet • ANO DE ESTREIA: 1983 • Aveláz y Avestruz

O Beijo no Asfalto

AUTORIA: Nelson Rodrigues • DIREÇÃO: Fernando Guerreiro • ELENCO: Andréa Elia, Harildo Déda, Oswaldo Mil, Beto Guerra, Agnaldo Lopes, Fafá Pimentel, Isabela Malta, Ricardo Castro • ANO DE ESTREIA: 1992

Castro Alves

AUTORIA: Cleise Mendes • DIREÇÃO: Deolindo Checcucci • ELENCO: Jackson Costa, Yumara Rodrigues, Aícha Marques, Harildo Déda, Elisa Mendes, Osvaldo Mil, Gideon Rosa, Tom Carneiro, Celso Júnior, Raimundo Porto, Isabel Noemi, Selma Santos, Sérgio Sobreira, Frieda Guttman, André Actis, George Vassilatos, Débora Adorno, Arany Santana, Evani Tavares, Marli Santana, Lamartine Ferreira, Rogério Mattos, Isaura Oliveira, Augusta Braga, Eró Muniz, Meire Santos, Edson Machado, Denilson Couto, Fábio Santos, Edebaldo (Blue), Ailton Sacramento • ANO DE ESTREIA: 1994

Flor do Lodo

AUTORIA: Bertho Filho • DIREÇÃO: Elisa Mendes • ELENCO: Harildo Déda, Marcelo Praddo • ANO DE ESTREIA: 1997

Equus

AUTORIA: Peter Schaefer • DIREÇÃO: Fernando Guerreiro • ELENCO: Vladimir Brichta, Harildo Déda, Cristiane Mendonça, Ana Lúcia Oliveira, Fernando Neves, Val Perré • ANO DE ESTREIA: 1998

Quartett

AUTORIA: Heiner Müller • DIREÇÃO: Gil Vicente Tavares • ELENCO: Harildo Déda, Joana Schnitman • ANO DE ESTREIA: 2000

O Cego e o Louco

AUTORIA: Cláudia Barral • DIREÇÃO: Celso Júnior • ELENCO: Harildo Déda, Paulo Pereira • ANO DE ESTREIA: 2000

Antes da Reforma

AUTORIA: Thomas Bernhard • DIREÇÃO: Gil Vicente Tavares • ELENCO: Harildo Déda, Joana Schnitman, Maria Schüller • ANO DE ESTREIA: 2002

A Prostituta Respeitosa

AUTORIA: Jean-Paul Sartre • DIREÇÃO: Márcio Meirelles • ELENCO: Andréa Elia, Harildo Déda, Daniel Becker, Osvaldo Baraúna, Ray Alves • ANO DE ESTREIA: 2004

A Última Sessão de Teatro

AUTORIA: Luiz Marfuz • DIREÇÃO: Luiz Marfuz • ELENCO: Harildo Déda, Neyde Moura, Fernando Santana • ANO DE ESTREIA: 2009

Escavadores

AUTORIA: André Luis Silva • DIREÇÃO: João Saraiva • ELENCO: André Luis Silva e Harildo Déda • ANO DE ESTREIA: 2015

Área Comum ou Os Cães

Farejam o Medo

AUTORIA E DIREÇÃO: Hayaldo Copque • ELENCO: Ana Cristina Henrique, Ana Tereza Mendes, Augusto Nascimento, Luisa Muricy, Fernando Antonio, Harildo Déda, Allison de Sá • ANO DE ESTREIA: 2015

CINEMA (ATOR)

A Construção da Morte (inédito)

DIREÇÃO: Orlando Senna • ELENCO: Harildo Déda, Conceição Senna, Marisa Urban, Yan Sabonski • ANO DE ESTREIA: 1969

Pindorama

DIREÇÃO: Arnaldo Jabor • ELENCO: Maurício do Valle, Ítala Nandi, Hugo Carvana, Wilson Grey, Jesus Pingo, José de Freitas, Vinicius Salvatori, Tep Kahok, Maria Regina, Manoel Caveira, Harildo Déda, Mário Gusmão, Raimundo Arcanjo, Jaçanã R. Costa • ANO DE ESTREIA: 1971

Akpalô

DIREÇÃO: José Frazão e Deolindo Checcucci • ELENCO: Silvio Varjão, Antonia Veloso, Anecy Rocha, Harildo Déda, Zoíla Barata, Jacques de Beauvoir, Simone Hoffman, Ney Galvão, Mário Gusmão • ANO DE ESTREIA: 1972

As Moças Daquela Hora

DIREÇÃO: Paulo Porto • ELENCO: Nídia de Paula, Tina Luiza, Monique Lafond, Gracindo Júnior, Carlos Eduardo Dolabella, Marco Nanini, Milton Carneiro, Lícia Magna, Amândio Silva Filho, Roberto Roney, Nazareth Ohana, Moacyr Derinquén, Ênio Santos, Lajar Muzuris, Jurema Pena, Kátia Grumberg, João de Sordi, Fabíola Fracaroli, Meire Vieira, Maria do Rócio, Harildo Déda, Alvim Barbosa, Arlindo Souza, Eduardo Gomes, Emiliano Ribeiro, Nara Leão, Mpb 4, Conjunto Azimuth • ANO DE ESTREIA: 1974

Tenda dos Milagres

DIREÇÃO: Nelson Pereira dos Santos • ELENCO: Hugo Carvana, Sônia Dias, Anecy Rocha, Jards Macalé, Geraldo Freire, Laurence R. Wilson, Severino Dadá, Juarez Paraíso, Nildo Parente, Emmanuel Cavalcanti, Nilda Spencer, Jurema Pena, Jofre Soares, Washington Fernandes, Ana Maria Miranda, Elke Maravilha, Glória Oliveira, Dorival Caymmi, Wilson Mello, Harildo Déda, Fernando Amado, Geová de Carvalho, Álvaro Guimarães, Jorge Amorim, Gildásio Leite, Passos Neto, Manoel Bonfim, Maria Adélia, Janete Ribeiro da Silva, Ana Lúcia dos Santos Reis, Liana Maria Graff, Luís Muriçoca, Guido Araújo, Menininha do Gantois, Mãe Ruinhó de Bogun, Mirinha do Portão, Mestre Pastinha, Caribé, Cid Teixeira, Jenner Augusto, Sante Scaldaferri, Calazans Neto, Mirabeau Sampaio • ANO DE ESTREIA: 1977

Coronel Delmiro Gouveia

DIREÇÃO: Geraldo Sarno • ELENCO: Rubens de Falco, Nildo Parente, Jofre Soares, Sura Berditchevsky, José Dumont, Isabel Ribeiro, Magalhães Graça, Conceição Senna, Denis Bourke, Álvaro Freire, Maria Alves, Maria Adélia, João Gama, Harildo Déda • ANO DE ESTREIA: 1978

Jubiabá

DIREÇÃO: Nelson Pereira dos Santos • ELENCO: Françoise Goussard, Charles Baiano, Zezé Mota, Julien Guiomar, Betty Faria, Grande Otelo, Ruth de Souza,

Jofre Soares, Antônio José Santana, Luiz Santos de Santana, Raymond Pelegrin, Catherine Rouwel, Eliana Pittman, David Quintans, Tatiana Issa, Romeu Evaristo, Henri Raillard, Alexandra Marzo, Mário Gusmão, Livia Machado, Carlos Alberto Santana, Manfredo Bahia, Wilson Mello, Elaine Ruas, Edney Santana, Yumara Rodrigues, Oscar da Penha, Harildo Déda, Leonel Nunes, Jurema Pena, Márcia Sant’Ana • ANO DE ESTREIA: 1987

Tieta do Agreste

DIREÇÃO: Cacá Diegues • ELENCO: Sônia Braga, Chico Anísio, Zezé Mota, Jece Valadão, Marília Pêra, Cláudia Abreu, Patrícia França, Leon Góes, Heitor Martinez Melo, André Valle, Noélia Montanhas, Caco Monteiro, Débora Adorno, Frank Menezes, Harildo Déda, João Phelippe, Flora Diegues, Jurandir Ferreira, Jorge Amado • ANO DE ESTREIA: 1996

Central do Brasil

DIREÇÃO: Walter Moreira Salles • ELENCO: Fernanda Montenegro, Vinícius Oliveira, Marília Pêra, Matheus Nachtergaele, Othon Bastos, Otávio Augusto, Stela Freitas, Caio Junqueira, Harildo Déda, Gideon Rosa, Rita Assemany, Gildásio Leite, Socorro Nobre, Inaldo Santana, Iami Rebouças, Sônia Lira, Zélia Bastos, Diogo Lopes Filho, Bertho Filho, Fernando Fulco, Maria Menezes • ANO DE ESTREIA: 1998

3 Histórias da Bahia

DIREÇÃO: Sérgio Machado • ELENCO: Sérgio Mamberti, Rita Assemany, Cyria Coentro, Ingra Liberato, Othon Bastos, Harildo Déda, Fábio Lago, Osvaldo Mil, Lucélia Santos, Dody Só, Jackson Costa, George Vassilatos, Daniel Boaventura, André Torreta, Beto Mettig, Caco Monteiro, Diogo Lopes Filho, • Ewald Hackler, Fernando Marinho, Gerônimo, Lelo Filho, Milton Gaúcho, Virgínia Rodrigues, Wilson Santos, Yumara Rodrigues • ANO DE ESTREIA: 2001

Cidade Baixa

DIREÇÃO: Sérgio Machado • ELENCO: Alice Braga, Harildo Déda, José Dumont, Ricardo Luedy, Olga Machado, Maria Menezes, João Miguel, Wagner Moura, Lázaro Ramos, Débora Santiago • ANO DE ESTREIA: 2005

Cascalho

DIREÇÃO: Tuna Espinheira • ELENCO: Agnaldo Lopes, Ângelo Roberto, Bertho Filho, Caco Monteiro, Dody Só, Emmanuel Cavalcanti, Fernando Neves, Gildásio Leite, Harildo Déda, Irving São Paulo, Jorge Coutinho, Júlio Góes, Lúcio Tranchesí, Othon Bastos, Paulo Thiago, Romário Machado, Tuna Espinheira • ANO DE ESTREIA: 2004

Orquestra dos Meninos

DIREÇÃO: Paulo Thiago • ELENCO: Murilo Rosa, Priscila Fantin, Othon Bastos, Laís Corrêa, Gustavo Gasparani, Olga Machado, Jaime Leibovitch, Carlos Betão,

Harildo Déda, Luiz Carlos Reis, Artur Costa, Adreane Mendonça, Carolina Almeida, Cledson Lima, Douglas Oliveira, Kristofferson dos Santos, Lidhiane dos Santos, Pábola Santos, Raphael Nascimento, Rosecléia Moura, Sandy Soares, Gideon Rosa, Orlando Vieira • ANO DE ESTREIA: 2008

Besouro

DIREÇÃO: João Daniel Tikhomiroff • ELENCO: Aílton Carmo, Anderson Santos de Jesus, Jéssica Barbosa, Flávio Rocha, Irandhir Santos, Harildo Déda, Macalé, Leno Sacramento, Chris Vianna, Sérgio Laurentino, Adriana Alves, Geísa Costa, Servílio de Holanda, Nilton Júnior, Miguel Lunardi • ANO DE ESTREIA: 2009

Quincas Berro D’Água

DIREÇÃO: Sérgio Machado • ELENCO: Paulo José, Marieta Severo, Mariana Ximenes, Flávio Bauraqui, Luis Miranda, Irandhir Santos, Frank Menezes, Vladimir Brichta, Walderez de Barros, Milton Gonçalves, Othon Bastos, Carla Ribas, Germano Haiuti, Erico Brás, Ângelo Flávio, Maria Menezes, Harildo Déda • ANO DE ESTREIA: 2010

Jardim das Folhas Sagradas

DIREÇÃO: Pola Ribeiro • ELENCO: Antônio Godi, Harildo Déda, Evelin Buchegger, João Miguel, Auristela Sá, Sérgio Guedes, Érico Brás • ANO DE ESTREIA: 2011

O Homem que Não Dormia

DIREÇÃO: Edgard Machado • ELENCO: Bertrand Duarte, Fernando Fulco, Harildo Déda, Jorge Washington Luiz Paulino dos Santos, Nélia Carvalho, Rui Manthur, Evelin Buchegger, Fabio Vidal, Mariana Freire, Ramon Vanne, Fernando Neves, Ádria Sandrade • ANO DE ESTREIA: 2011

Antônio Conselheiro – O Taumaturgo dos Sertões

DIREÇÃO: José Walter Lima e Carlos Vasconcelos • ELENCO: Carlos Petrovich, Harildo Déda, Leonel Nunes, Chico Drummond, Álvaro Guimarães, Iami Rebouças, Ari Barata, Bertrand Duarte, Júlio Goés. Wilson Melo, Jorge Gaspari, Alberto Luiz Viana • ANO DE ESTREIA: 2012

Ritos de Passagem

DIREÇÃO: Chico Liberato • ELENCO: Jackson Costa, Harildo Déda, Caco Monteiro, Ingra Liberato, Olney São Paulo, Fernando Santana, Jaime Cunha • ANO DE ESTREIA: 2012

Pinta

DIREÇÃO: Jorge Alencar • ELENCO: Harildo Déda, Daniel Becker, Audrey Consiglio, Vanessa Mello, Larissa Alencar, Fábio Osório Monteiro, Fafá Carvalho, Lia Lordelo, Célia e Cristina, Paula Lice, Jorge Alencar, Joline Andrade, Leo França, Márcio Nonato, Neto Machado, Gugu Ribeiro, Sheila Ribeiro, Ellen Mello, Martina Barreto, Eduardo Gomes, Ana Lúcia Oliveira, Seu Cordeiro, Anderson, Daniel Moura, Eyshila Butterfly, Quadrilha Asa Branca • ANO DE ESTREIA: 2013

Irmã Dulce

Direção Vicente Amorim • ELENCO: Bianca Comparato, Regina Braga, Sophia Brachmans, Zezé Polessa, Glória Pires, Amaurih Oliveira, Lisando Oliveira, Malu Valle, Gracindo Júnior, Irene Ravache, Alice Assef, Patrícia Oliveira, Zeca de Abreu, Maria Salvadora, Luiz Carlos Vasconcelos, Aicha Marques, Caco Monteiro, Ícaro Vila Nova, Fábio Lago, Marcelo Flores, Agnaldo Lopes, Harildo Déda • ANO DE ESTREIA: 2014

Gaivotas ou o que fazer com os braços

Direção Ramon Coutinho • ELENCO: Bruno Guimarães, Thais Laila, Harildo Déda, Franklin Albuquerque • ANO DE ESTREIA: 2015

A Finada Mãe da Madame

Direção Bernard Attal • ELENCO: Rafael Medrado, Andréa Nunes, Ângela Vieira, Margarida Laporte, João Lima, Harildo Déda, Bertrand Duarte, Carlos Shintomi • ANO DE ESTREIA: 2016

Miúda e o Guarda-chuva

Direção Amadeu Alban, Paula Lice e Victor Cayres • Elenco (Dubladores): Luana Carrera, Harildo Déda, Daniel Calibam, Yoshi Aguiar, Fábio Costa, Ariane Souza • ANO DE ESTREIA: 2019

Marighella

DIREÇÃO: Wagner Moura • ELENCO: Seu Jorge, Luiz Carlos Vasconcelos, Bruno Gagliasso, Adriana Esteves, Humberto Carrão, Bella Camero, Rafael Lozano, Herson Capri, Charles Paraventi, Jorge Paz, Ana Paula Bouzas, Adanilo Reis,

Francisco Bacelar, Guilherme Lopes, Henrique Vieira, Guilherme Ferraz, Carla Ribas, Tuna Dwek, Felipe Velozo, Harildo Déda, Guilherme Freitas, Brian Townes • ANO DE ESTREIA: 2021

Dédalus- a última gravação
TeatroFilme de Marcelo Flores • ELENCO: Harildo Déda • ANO DE ESTREIA: 2021

Oceano
DIREÇÃO: Bruno Masi • ELENCO: Harildo Déda, Evelin Buchegger, Márcia Andrade, Jarbas Oliver, Thais Laila, Igor Epifânio, Analu Tavares, Mariana Moreno, Wanderley Meira, Leandro Villa, Lúcio Tranchesi, Izabel Brandão. • ANO DE ESTREIA: 2022

Ode
DIREÇÃO: Daniel Lisboa • ELENCO: Harildo Déda, Rita Assemany, Ricardo Castro • ANO DE ESTREIA: 2023

Pedro Pedra Secreta
DIREÇÃO: Anderson Soares Caldas e Leonardo Silva • Elenco (Dubladores): Fayndé Gonçalves, Jhoilson de Oliveira, Gabriela Borges, Evana Jeysan, Harildo Déda, Carlos Betão, Bertrand Duarte, Mario Bezerra, Angel Marques, Rita Batista, Leonardo Silva • ANO DE ESTREIA: 2024

TELEVISÃO (ATOR)

Bandeirantes

Rosa Baiana
Novela de Lauro César Muniz • DIREÇÃO: Walter Avancini • ANO DE ESTREIA: 1981

Rede Globo de Televisão

Mandala
Novela de Dias Gomes e Marcílio Soares • DIREÇÃO: Ricardo Waddington • ANO DE ESTREIA: 1987

O Pagador de Promessas (minissérie)
AUTORIA: Dias Gomes • DIREÇÃO: Tizuka Yamazaki • ANO DE ESTREIA: 1988

A Maldita (caso especial)
AUTORIA: João Ubaldo Ribeiro • DIREÇÃO: Reynaldo Boury • ANO DE ESTREIA: 1995

Danada de Sabida (especial)
AUTORIA: Geraldo Carneiro e João Ubaldo Ribeiro • DIREÇÃO: Reynaldo Boury • ANO DE ESTREIA: 1998

Carga Pesada (seriado)
AUTORIA: Walther Negrão • DIREÇÃO: Marcos Paulo • ANO DE ESTREIA: 2003

Mad Maria (minissérie)
AUTORIA: Márcio de Souza e Benedito Ruy Barbosa • DIREÇÃO: Ricardo Waddington • ANO DE ESTREIA: 2005

Faça a Sua História (seriado) • Mulher no Volante • 15º Episódio
ANO DE ESTREIA: 2008

Gabriela
Novela de Walcyr Carrasco • DIREÇÃO: Mauro Mendonça Filho • ANO DE ESTREIA: 2012

Velho Chico
Novela de Benedito Ruy Barbosa • DIREÇÃO Luiz Fernando Carvalho • ANO DE ESTREIA: 2016

Supermax (série)
CRIAÇÃO: José Alvarenga Jr., Fernando Bonassi e Marçal Aquino • ANO DE ESTREIA: 2016

TVE Bahia

Bahia de Fé (documentário)
DIREÇÃO: Jorge Felippi • ANO DE ESTREIA: 2020

Pequeno Gigante (série)
DIREÇÃO: Anderson Soares • ANO DE ESTREIA: 2020

TEATRO (DIRETOR)

Companhia de Teatro da Universidade Federal da Bahia

Seis Personagens à Procura de Um Autor
AUTORIA: Luigi Pirandello • ELENCO: Carlos Petrovich, Cleise Mendes, Yumara Rodrigues, Edlo Mendes, Elisa Mendes, Raimundo Porto, Nilda Spencer, Tito Iriarte, Paulo Cunha, Mário Gadelha, Ivana Pavlova, Pedro Karr, Henriqueta Andrade, Gil Gomes, Eloína Lima,

Aloísio Andrade, Jorge Gáspari, Antônio Marcelino, Irema Santos, Ronaldo Braga • ANO DE ESTREIA: 1981

Caixa de Sombras
AUTORIA: Michael Christopher • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Carlos Petrovich, Edlo Mendes, Nilda Spencer, Mário Gadelha, Raimundo Porto, Yumara Rodrigues, Dulce Schwabacher, Sônia Rangel, Gessiane Araújo, Neumann Macedo • ANO DE ESTREIA: 1982

Pobre Assassino
AUTOR: Pavel Kohout • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Carlos Nascimento, Carlos Petrovich, Jorge Gáspari, Cleise Mendes, Wilson Mello, Raquel Pradho, José Reynaldo, Hebe Alves, Hirton Fernandes Jr., Chantal Limay, Amílcar Barros, Humberto Dias, Américo Motta • ANO DE ESTREIA: 1983

Ciranda
AUTORIA: Arthur Schnitzler • DIREÇÃO: Harildo Déda • CODIREÇÃO: Ewald Hackler • ELENCO: Selma Santos, Ednéas Santos, Kátia Magali, Carlos Nascimento, Cleise Mendes, Harildo Déda, Terezinha Pimentel, Armino Bião, Yumara Rodrigues, Wilson Mello, Hebe Alves • ANO DE ESTREIA: 1984

Noite das Tribades
AUTORIA: Per Olov Enquist • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Cleise Mendes, Carlos Nascimento, Jorge Gáspari, Sônia Rangel, Alejandro Velasquez • ANO DE ESTREIA: 1985

Vida de Eduardo II

AUTORIA: Bertolt Brecht (segundo Christopher Marlowe) • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Carlos Nascimento, Antônio Ferreira, Agnaldo Lopes, Carlos Petrovich, Jorge Gáspari, Roberto Serra, Sérgio Lago, Joana Schnitman, Robson Dias, Aion Sereno, José Reinaldo, Ramón Reverendo, Wilson Mello, Jady Coelho, Iromar Nogueira, Edlo Mendes, Marcelo Marfuz, Fábio Bouzas, Geraldo Reimão • ANO DE ESTREIA: 1986

O Zoológico de Vidro

AUTORIA: Tennessee Williams • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Yumara Rodrigues, Carlos Nascimento, Andréa Elia, Tom Carneiro • ANO DE ESTREIA: 1993

Hedda Gabler

AUTOR: Henrik Ibsen • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Eva Lima, Maria Santiago, Armino Bião, Cristiane Veiga, Márcia Andrade, Mário Gadelha, Gideon Rosa • ANO DE ESTREIA: 1996

Longa Jornada Noite Adentro

AUTOR: Eugene O’Neill • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Joana Schnitman, Antônio Fábio, Bora Freitas, Wanderley Meira, Vinicius Martins, Patrícia Oliveira • ANO DE ESTREIA: 2013

Volta ao Lar

AUTOR: Harold Pinter • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Antônio Fábio, Fernando Neves, João Saraiva, Osvaldo Baraúna, Patrícia Oliveira, Vinícius Martins • ANO DE ESTREIA: 2014

Romeu e Julieta

AUTOR: William Shakespeare • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Alex Brandão, Augusto Nascimento, Bira Freitas, Daniela Araújo, Fabiane Leal, Felipe Viguini, Fernando Santana, Gabrielle Santana, Genário Neto, Hyago Matos, Ícaro Bittencourt, Inaldo Santana, Jane Santa Cruz, Jilson Jader, Joana Schnitman, Juliete Nascimento, Letícia Bianchi, Mariana Passos, Mércio Santana, Natalyne dos Santos, Pedro Souza, Queila Queiroz, Roberto Nascimento, Sônia Rangel, Sulivã Bispo, Tiago Anjos, Tulasi Devi, Valéria Fonseca, Veríssimo Vasconcellos e Vitória Emanuel • ANO DE ESTREIA: 2016

Um Bonde Chamado Desejo (leitura dramática)

AUTOR: Tennessee Williams • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Vladimir Brichta, Marcelo Flores, Alethea Novaes e Analu Tavares, Mariana Passos, Malou Araujo, Otávio Correia, Roberto Nascimento, Veríssimo Vasconcelos, Vinicius Martins • ANO DE ESTREIA: 2016

- Ciclo de Leituras Dramáticas – 60 anos de repertório

Núcleo do Teatro Castro Alves

Hamlet

AUTORIA: William Shakespeare • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Marcelo Praddo, Marcelo Flores, Carlos Betão, Celso Júnior, Edlo Mendes, Joana Schnitman, Alethea Novaes, George Vladimir, Jarbas Oliver, Gil Teixeira, Felice Souzaatto, Rachel Moraes, Sara Jobard, Osvaldo Neto, Ricardo Góes e Ismael Marques • ANO DE ESTREIA: 2005

Os Argonautas Cia de Teatro

Antígona

AUTORIA: Sófocles • DIREÇÃO: Harildo Déda e Marcelo Flores • ELENCO: Alethea Novaes, Harildo Déda, George Vladimir, Marcelo Flores, Fabiana Matede, Arthur Brandão • ANO DE ESTREIA: 2003

A Gaivota

AUTORIA: Anton Tchekhov • DIREÇÃO: Harildo Déda e Marcelo Flores • ELENCO: Alethea Novaes, Analu Tavares/Paula Moreno, Celso Júnior, Jarbas Oliver, Lucci Ferreira/ Osvaldo Baraúna, Márcia Andrade, Veríssimo Vasconcelos, Vivianne Laert/ Socorro de Maria, Tom Carneiro, Widoto Áquila • ANO DE ESTREIA: 2014

A Matéria dos Sonhos – 2023

AUTORIA: William Shakespeare • DIREÇÃO E DRAMATURGIA: Marcelo Flores • DIREÇÃO DE INTERPRETAÇÃO/

PREPARAÇÃO DE ELENCO: Harildo Déda • ELENCO: Alethea Novaes, Analu Tavares, Antônio Soares, Beatriz Pinho, Carla Lucena, Dionne Barreto, Guilherme Stadler, Hugo Bastos, Igor Epifânio, Ingrid Lago, Jarbas Oliver, Kadu Veiga, Mabelle Magalhães, Rafael Charrete, Rafael Moraes, Raphael Gouveia, Sara Jobard, Thais Laila, Teresa Costalima, Thauan Peralva, Tiago Querino, Widoto Áquila • ANO DE ESTREIA: 2023

Produções Independentes

Ay, Carmela!

AUTORIA: José Sanchis Sinisterra • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Andréa Vilela, Sergio Telles • ANO DE ESTREIA: 2006

Grito do Coração – Uma Peça para Dois Personagens

AUTORIA: Tennessee Williams • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Patrícia Oliveira, Vinicius Martins • ANO DE ESTREIA: 2011

La Ronde

AUTORIA: Arthur Schnitzler • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Analu Tavares, Antônio Fábio, Bruno de Sousa, Caio Rodrigo, Ciro Sales, Manhã Ortys, Márcio Bernardes, Márcia Andrade, Paula Moreno, Thais Laila • ANO DE ESTREIA: 2012

Nossa Cidade

AUTORIA: Thornton Wilder • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Antônio Fábio, Augusto Nascimento, Bruno Mais, Clarissa Napoli, Evelin Buchegger, Igor Epifânio, Inaldo Santana, João Saraiva, Lilia Campos, Malou Araújo, Márcia Andrade, Maurício de Oliveira, Ramon Bagano, Thais Laila, Tom Carneiro, Veríssimo Vasconcellos • ANO DE ESTREIA: 2015

As Pequenas Raposas

AUTORIA: Lillian Hellman • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Luzia Barbosa, Bira Freitas, Cristiane Cândido, Veríssimo Vasconcellos, Ícaro Bittencourt, Marta Torres, Daniel Arnold, Daniel Becker (1ª temporada), Harildo Déda (2ª temporada), Valéria Fonseca, Gésner Braga • ANO DE ESTREIA: 2017

Casa de Bonecas – Você define o final (leitura dramática audiovisual)
AUTORIA: Henrik Ibsen • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Alice Gramacho, Gésner Braga, Cristiane Cândido, Ícaro Bittencourt, Ramón Reverendo, Myriam Galvão • ANO DE ESTREIA: 2022

Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia

Curso Livre de Teatro

A Décima Segunda Noite ou o que você quiser
AUTORIA: William Shakespeare • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Cibele Lisboa, Carmem Fragassi, Joana Schnitman, Robson Dias, Puluca Pires, Sérgio Lago, Raimundo Borray, Renan Ribeiro, Cláudia Cândido, Iromar Nogueira, Edla Pinheiro, Luciano Lima, Jade Coelho, Ana Júlia, Débora Setenta, Beth Vieira, Marco Aurélio, Raimundo Lisboa, Eduarda Uzêda • ANO DE ESTREIA: 1987

Espetáculos de Graduação do Bacharelado em Interpretação Teatral

O Jardim das Cerejeiras
AUTORIA: Anton Tchekhov • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Maria Schüller, Lucy Jardim, Marta Monteiro, Celso Júnior, Gideon Rosa, Jorge Gáspari, Regina Lúcia, Wilson Mello, Ramón Reverendo, Sarita Lamar, Fernando Neves, Anselmo Braga • ANO DE ESTREIA: 1988

As Troianas
AUTORIA: Eurípedes • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Sarita Lamar, Evani Tavares, Jeanete Lourdes, Ed Anderson,

Evandro Nery, Teomar Barbosa, Marli Santana, Eliana Valdares, Dinah Pereira, Débora Adorno, Isabel Marinho, Eliane Mendes, Clóvis Oliveira, Adailton Silva Santos • ANO DE ESTREIA: 1991

Paisagem Marinha
AUTORIA: Edward Albee • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Ana Cláudia Cavalcanti, José Carlos Pinduka, Nádja Brust, Tom Carneiro • ANO DE ESTREIA: 1993

Macbeth
AUTORIA: William Shakespeare • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Aícha Marques, Armando Damásio, Arthur Brandão, Beto Laplane, Carlos Betão, Cristiane Amorim, Cristiane Veiga, Edmundo Cezar, George Vladimир, Gil Teixeira, Heraldo Souza, Jairo Eleodoro, Jorge Borges, Marcelo Flores, Marcelo Praddo, Marcelo Ribeiro, Maria Santiago, Tati Vilar, Widoto Áquila • ANO DE ESTREIA: 1994

Baal
AUTORIA: Bertolt Brecht • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Alethea Novaes, Armando Damásio, Arthur Brandão, Carlos Betão, Dionne Barretto, Edmundo Cezar, George Vladimир, Lídice Oliveira, Marcelo Augusto, Marcelo Dalcon, Marcelo Flores, Marcelo Ribeiro, Maria Marighella, Marli Santana, Rita Andrade, Vaidi Régia, Vanja Veridiana, Vladimир Brichta • ANO DE ESTREIA: 1999

Vereda da Salvação
AUTORIA: Jorge Andrade • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Widoto Áquila, Ipojucan Dias, Márcio Campos, Marcelo Augusttu, Laura Haydèe, Valéria Figueira, Iêda Dias, Cristiane Amorim, Cristiane Barreto, George Vladmir, Naldo Santini, Leide Raquel, Flávia Motta, Illa Benício, Andréa Rabello, Geovanne Nascimento, Karol Senna, Marconi Araponga, Rita Carvalho, Romário Machado, Veríssimo Vasconcelos. • ANO DE ESTREIA: 2000

O Tempo e os Conways
AUTORIA: J. B. Priestley • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Andréa Rabello, Fabiana Mattede, Gideon Rosa, Gil Cotes, Laila Garin, Marcelo Dalcon, Márcia Andrade, Mônica Gideone, Pati Assis, Patrícia Rammos, Pedro Henriques • ANO DE ESTREIA: 2001

O Equívoco
AUTORIA: Albert Camus • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Analu Torres, Celso Júnior, Débora Santiago, Romário Machado, Fernanda Paquelet • ANO DE ESTREIA: 2002

Pequenos Burgueses
AUTORIA: Máximo Gorki • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Ednei Alessandro, Geovani Nascimento, Hilton Souza, Iara Villaça, Jacquelline Vasconcelos, Jarbas Oliver, Karina Alatta, Luciana Comin, Marconi Araponga, Marita Ventura, Rafael Moraes, Gideon

Rosa, Sônia Rangel, Bruna Fagundes, Cláudia Barral, Daniel Rabello, Graça Regina, Maria Teixeira, Vlândia Queiroz • ANO DE ESTREIA: 2003

8 Mulheres

AUTORIA: Robert Thomas • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Cibele Marina, Cristina Ferreira, Eduarda Uzêda, Fabiana Pharaó, Jussara Mathias, Luciana Comin, Mariana Freire, Mirella Matos • ANO DE ESTREIA: 2004

A Invasão

AUTORIA: Dias Gomes • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Fernando Sales, Ricardo Góes, Renata Duarte, Isadora Guerra, Veríssimo Vasconcelos, Eduarda Uzêda, Roberto Abreu, Lis Schwabacher, Marinho Gonçalves, Arlinda Lima, Roberto Salles, Maurício Aquery, Sérgio Mício, Sérgio Menezes, Ipojuca Dias, Daniel Oliva • ANO DE ESTREIA: 2005

Sábado, Domingo e Segunda

AUTORIA: Eduardo De Filippo • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Andréia Bittencourt, Deise Vieira, Fernanda Sales, Ivan Santana, Leonardo Passos, Maria Jatobá, Maria Teixeira, Suelen Matos, Viviane Souto Maior, Daniel Sobreira, Emiliano D’Ávila, Júlio Góes, Kiko Ferreira, Ricardo Fraga, Ricardo Góes, Veríssimo Vasconcelos • ANO DE ESTREIA: 2006

As Bruxas de Salem

AUTORIA: Arthur Miller • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Aétio Filho, Altamar Andrade, André Nunes, Andréa Nunes, Anna Garcia, Arlinda Lima, Bernardo Del Rey, Camila Sarno, Carla Margareth, Caroline Brandão, Daniel Oliva, Emiliano D’Ávila, Fernando Pessoa, Geruza Dória, Graziela Alvarez, Helena Marfuz, Liana Palmeira, Luiz Antonio Jr., Rodrigo Frota, Sandro Rangel, Sibelle Lélis • ANO DE ESTREIA: 2007

A Farsa da Boa Preguiça

AUTORIA: Ariano Suassuna • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Daniel Rabelo, Eduardo Oliva, Gisela Mascarenhas, Heloísa Jorge, Lúcia Pestana, Rinal Valois, Vitória Bispo, Bruno Guimarães, Edilson de Deus, Fábio Fernandes, Fernando Sales, Frank Menezes • ANO DE ESTREIA: 2008

Delito na Ilha das Cabras

AUTORIA: Ugo Betti • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Bruno Guimarães, Daniel Becker, Eva Kowalska, Márcia Libório, Tarsila Passos • ANO DE ESTREIA: 2009

Quando as Máquinas Param

AUTORIA: Plínio Marcos • DIREÇÃO: Harildo Déda • ELENCO: Eliana Oliveira, Dado Ferreira • ANO DE ESTREIA: 2009

FORMAÇÃO ACADÊMICA

Master Of Fine Arts em Interpretação Iowa University • USA

TÍTULOS

Medalha de Honra ao Mérito como Cavaleiro

Estado da Bahia • 1998

Cidadão Soteropolitano Câmara Municipal de Salvador • 2003

PRÊMIOS

Ator Revelação Os Fuzis da Senhora Carrar • Jornal Estado da Bahia • 1964

Melhor Ator Coadjuvante A Incelença • Prêmio Martim Gonçalves • 1984

Melhor Ator Em Alto Mar • Prêmio Martim Gonçalves • 1985

Destaque Prêmio Copene de Teatro • 1997

Melhor Ator Coadjuvante Equus • Prêmio Braskem de Teatro • 2004

Melhor Ator A Última Sessão de Teatro • Prêmio Braskem de Teatro • 2009

Melhor Espetáculo | Melhor Diretor Longa Jornada Noite Adentro • Prêmio Braskem de Teatro 2013

Direitos autorais reservados aos autores Luiz Marfuz, Marcos Uzel,
Raimundo Matos de Leão e a Selma Santos Produções e Eventos.
Proibida a reprodução da obra original por qualquer meio, sem autorização prévia.



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Marfuz, Luiz

Harildo Déda : a matéria dos sonhos / Luiz Marfuz,
Marcos Uzel, Raimundo Matos de Leão. — 2. ed. rev.
e ampl. — Salvador, BA : SS Produções, 2024.

Bibliografia.

ISBN 978-85-65060-02-8

1. Atores – Brasil – Biografia 2. Déda, Harildo, 1939-2023
3. Diretores e produtores de teatro – Brasil – Biografia
4. Teatro brasileiro I. Uzel, Marcos. II. Leão, Raimundo Matos de. III. Título.

24-241594

CDD 791.092

Índices para catálogo sistemático:

1. Atores brasileiros : Biografia 791.092

Eliane de Freitas Leite – Bibliotecária – CRB 8/8415

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
que entrou em vigor no Brasil em 2009. Composto com o auxílio das fontes
Poesis e Crimson. Sua impressão ocorreu em dezembro de 2024.



*“Eu fiquei na Bahia, porque eu queria estar aqui,
ensinar e trabalhar. E não me arrependo disso.
Quando eu entro numa reunião de classe, posso
apontar os que não foram meus alunos. Porque são anos
ensinando esse povo. Um sentido de orgulho e felicidade
muito grandes. A missão do dever cumprido”*

► Harildo Déda ◄



REALIZAÇÃO

FUNDAÇÃO
CULTURAL
ESTADO DA
BAHIA

**fun-
ceb**

GOVERNO DO ESTADO

BAHIA

SECRETARIA
DE CULTURA

CO-REALIZAÇÃO

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES

funarte

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL

BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO