UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

MARTA OLÍVIA BEM DE MEDEIROS

Timochenco Wehbi:
Teórico, dramaturgo e encenador

Versão Corrigida

São Paulo

2017

MARTA OLÍVIA BEM DE MEDEIROS

Timochenco Wehbi:
Teórico, dramaturgo e encenador

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal

São Paulo

2017

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M488t MEDEIROS, MARTA OLIVIA BEM DE
TIMOCHENCO WEHBI: TEÓRICO, DRAMATURGO E ENCENADOR
/ MARTA OLIVIA BEM DE MEDEIROS ; orientador
ARIOVALDO JOSÉ VIDAL. - São Paulo, 2017.
403 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. CH793 TEORIA LITERÁRIA. 2. CH793.4 GÊNEROS
LITERÁRIOS. 3. CH793.4.9 TEATRO (LITERATURA). I.
VIDAL, ARIOVALDO JOSÉ, orient. II. Título.

MEDEIROS, M. O. B. **Timochenco Wehbi: teórico, dramaturgo e encenador**. 2017. 394 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Para Selma Wehbi por seu amor de irmã, quase mãe,
generoso em contar grande parte do que aqui se torna história.

Para meus pais, Lêda e José, que, não interessa onde nem como,
quando perco a direção são vocês quem sempre vêm me encontrar.

AGRADECIMENTOS

cREIo no Rei, com Ele e por Ele todas as coisas são possíveis.

À Selma Wehbi e sua família, que acolheram a proposta inicial e apoiaram os desdobramentos naturais sempre com disposição, entusiasmo e solidariedade.

Ao Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal, pela orientação e dedicação ao trabalho, desde as primeiras conversas sobre teatro como objeto de pesquisa, e pela paciência com as limitações de sua orientanda nesta trajetória.

Aos Prof.ºs Dra. Maria Silvia Betti e Dr. Marcos Antonio de Moraes, pelas precisas observações durante o Exame de Qualificação que trouxeram novos e possíveis caminhos de pesquisa e execução.

Aos Prof.ºs Dra. Ivone Daré Rabello, Dr. Edu Teruki Otsuka, Dr. Jaime Ginzburg e Dr. Walter Garcia da Silveira Júnior, ministrantes das disciplinas de pós-graduação, que auxiliaram com suas análises e em novas descobertas no campo da literatura.

À Prof.^a Dra. Ana Paula Sá e Souza Pacheco pela atenção e acolhida nos processos junto à Comissão de Pós-Graduação, bem como pelo incentivo para seguir perseverante com a pesquisa.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Pós-Graduação no serviço de Administração e das Bibliotecas Florestan Fernandes FFLCH-USP, Biblioteca e Documentação da ECA-USP e Biblioteca do IEB-USP pela atenção, cordialidade e amparo em pesquisas, dúvidas e processos da Universidade.

Aos meus familiares e amigos, apoiadores diretos ou indiretos na pesquisa, àqueles do convívio diário ou do convívio mais dificultado pelos compromissos de trabalho, agradeço cada gesto de incentivo.

Aos padrinhos Décio e Heloise Fantozzi e em memória de Maria Campos Ferreira, que foram os responsáveis pelas oportunidades nas primeiras letras como bolsista na Escola São Vicente de Paulo, a minha eterna gratidão.

Ao cineasta Carlos Segundo que, pacientemente, compartilhou o material do documentário *Palhaços*, sobre a vida de Timochenco, com a gentileza daqueles que conhecem as ansiedades dos momentos decisivos de uma pesquisa.

À Liana Trindade, Sônia César e Sabrina Faustino, da editora Terceira Margem, pelas contribuições com a disponibilização da reedição do material publicado de Timochenco Wehbi.

À Sérgio Santos, do setor de cadastro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), pelo auxílio na recuperação de artigos e peça de Timochenco Wehbi.

À Valentina Flores e sua dedicada equipe do Museu e Patrimônio Histórico de Presidente Prudente, bem como à equipe da biblioteca da Unesp de Presidente Prudente, pelo auxílio com as pesquisas no arquivo do jornal *O Imparcial*.

À equipe do jornal *Folha de São Paulo* pela acolhida durante as pesquisas no acervo da *Folha da Tarde*.

Aos meus alunos, companheiros nesta jornada de buscas e descobertas, o meu muito obrigada por me apoiarem, entenderem as limitações e compartilharem suas vidas e expectativas. Tenham certeza de que vocês são grandes incentivadores desta pesquisa e constantes motivadores no trabalho e na vida.

Aos colegas professores, coordenadores e equipe das escolas onde leciono e que muito me apoiaram nesses momentos finais de intenso trabalho sempre com carinho, ouvidos atentos e amparo daqueles que conhecem os caminhos da aprendizagem e pesquisa, das incertezas e conquistas no campo da educação.

O dramaturgo não é um historiador; ele não relata o que se acredita haver acontecido,
mas faz com que aconteça novamente perante os nossos olhos.

Lessing

RESUMO

MEDEIROS, Marta Olívia Bem de. **Timochenco Wehbi: teórico, dramaturgo e encenador**. 2017. 394 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017

Este trabalho visa a apresentar o teórico, encenador e dramaturgo Timochenco Wehbi. Sociólogo e autor de teatro de destaque nacional e internacional dos anos 1970 até 1986, também foi professor na Universidade de São Paulo, crítico de cinema e teatro em jornais de São Paulo e Presidente Prudente, tomando parte em comissões julgadoras de festivais de teatro amador em todo o Brasil. A estrutura da dissertação é composta por quatro partes essenciais, a saber: Cronologia de vida e obra do autor, Apresentação dos trabalhos de mestrado (*Brecht, num outro tempo, num outro espaço*), doutorado (*O drama social do teatro no Brasil*) e projeto de livre-docência (*Uma contribuição portuguesa na história do Teatro Brasileiro: o papel de Francisco Santos*), Apresentação das peças de teatro de sua autoria e encenadas no Brasil, Portugal e Colômbia (*A Vinda do Messias, Palhaços, A Dama de Copas e o Rei de Cuba, A Perseguição ou o Longo Caminho que vai de Zero a Ene, As Vozes da Agonia ou Santa Joanhinha e sua Cruel Peleja contra os Homens de Guerra, contra os Homens d'Igreja, Curto-circuito e Bye, bye Pororoca*) e Considerações finais. Para a execução da pesquisa contou-se com acesso ao acervo familiar do autor, falecido em 1986, e com seus trabalhos de titulação, disponíveis na Universidade de São Paulo, além de sete peças de teatro, reunidos pela Editora Terceira Margem, em 2013, numa publicação em dois volumes. As conclusões a que se chega apontam para uma poética que se compõe da fantasia e do realismo, no período marcado pela opressão do regime ditatorial brasileiro, resultado do olhar arguto de um estudioso que reflete sobre questões sociais transpondo-as para o palco, consciente de seu papel como intérprete do comportamento humano e da vida brasileira. Um anexo iconográfico é parte do trabalho e reúne imagens e documentos que confirmam a ampla atuação de Timochenco como autor, professor, crítico, encenador e pesquisador.

Palavras-chave: Timochenco Wehbi. Dramaturgia brasileira. Teatro anos 70. Cronologia. Análise de obra.

ABSTRACT

MEDEIROS, Marta Olívia Bem de. **Timochenco Wehbi: theorist, playwright and director.** 2017. 394 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017

This work aims to present Theorist, Playwright and Director Timochenco Wehbi. As a sociologist and theater author of national and international prominence from the years 1970 to 1986, he was also a professor at the University of São Paulo, a critic of cinema and theater in newspapers of São Paulo and Presidente Prudente, taking part in judging commissions of amateur theater festivals in all of Brazil. The structure of the dissertation is composed of four essential parts, namely: Chronology of life and work of the author, presentation of master's works (*Brecht, num outro tempo, num outro espaço*), doctorate (*O drama social do teatro no Brasil*), post-graduated project (*Uma contribuição portuguesa na história do Teatro Brasileiro: o papel de Francisco Santos*) and the presentation of the plays of her own and staged in Brazil, Portugal and Colombia (*A Vinda do Messias, Palhaços, A Dama de Copas e o Rei de Cuba, A Perseguição ou O Longo Caminho que Vai de Zero a Ene, As Vozes da Agonia ou Santa Joanhinha e Sua Cruel Peleja Contra os Homens de Guerra, Contra os Homens d'Igreja, Curto-Circuito* and *Bye, bye Pororoca*) and Conclusion. In order to carry out the research, there was access to the author's family collection, who died in 1986, and to his degree studies, available at the University of São Paulo, as well as seven plays by Editora Terceira Margem in 2013, in a two-volume publication. The conclusions reached point to a poetics that is composed of fantasy and realism, in a period marked by the oppression of the Brazilian dictatorial regime, which is the result of the sharp eye of a scholar who reflects on social issues, transposing them to the stage and conscious of his role as an interpreter of the human behavior and Brazilian life. An annex iconographic is part of the work and brings together images and documents that confirm Timochenco's broad work as an author, teacher, critic, director and researcher.

Key-words: Timochenco Wehbi, Brazilian Dramaturgy, Theater 70's, Chronology, Analysis of work

SUMÁRIO

Introdução.....	12
1. Timochenco Wehbi: vida e obra.....	17
2. Timochenco Wehbi: teórico e encenador.....	29
2.1 Mestrado – <i>Brecht, num outro tempo, num outro espaço</i>	30
2.2 Doutorado – <i>O drama social do teatro no Brasil</i>	42
2.3 Projeto de Pesquisa de Livre-Docência – <i>Uma contribuição portuguesa na história do Teatro Brasileiro: o papel de Francisco Santos</i>	66
3. Timochenco Wehbi: dramaturgo.....	69
3.1 <i>A Vinda do Messias</i>	70
3.2 <i>Palhaços</i>	80
3.3 <i>A Dama de Copas e o Rei de Cuba</i>	89
3.4 <i>A Perseguição ou o Longo Caminho que vai de Zero a Ene</i>	98
3.5 <i>As Vozes da Agonia ou Santa Joanninha e sua Cruel Peleja contra os Homens de Guerra, contra os Homens d'Igreja</i>	104
3.6 <i>Curto-Circuito</i>	116
3.7 <i>Bye, bye Pororoca</i>	126
Considerações Finais	133
Referências Bibliográficas.....	148
Anexos.....	161
• Depoimentos.....	163
• Fotobiografia.....	167
• Documentos e produção acadêmicos.....	190

INTRODUÇÃO

Introdução

Esta pesquisa nasceu do desejo de estudar um gênero com pouco destaque nos estudos iniciais, de Ciclo Básico, na graduação em Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Sendo o primeiro semestre destinado à poesia e o segundo, à prosa, apenas em algumas disciplinas optativas o teatro brasileiro poderia ser abordado. Se, por um lado, minha expectativa de estudos na graduação em Língua Portuguesa acabou por se frustrar já que o único curso que poderia trabalhar o teatro, sobretudo a cena contemporânea, seria a disciplina optativa Literatura Brasileira VI, quando ministrada pelo professor João Roberto de Faria e com o programa “Panorama do Teatro Brasileiro Moderno”, por outro lado, encontrei no professor Ariovaldo José Vidal um interlocutor para essa aspiração. Depois de algumas conversas sobre a dramaturgia da segunda metade do século XX, no final do ano de 2010, enquanto tratávamos sobre um possível projeto de Iniciação Científica, recebi do professor indicações de dramaturgos como José Vicente, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro e Timochenco Wehbi para pesquisa e conhecimento da obra. Entre todos os nomes, o de Timochenco ficou marcado pela excentricidade sem dúvida. Comecei pela leitura do livro que reúne seis textos do autor, *O Teatro de Timochenco Wehbi*, editado pela Editora Polis em 1980. Após a leitura das peças, definiu-se que com tamanhas inquietações, o teatro deste dramaturgo e sociólogo seria estudado.

Minha formação acadêmica é em Letras, mas por 17 anos atuei na Editora Abril, grande parte em áreas editoriais onde entrevistas e pesquisas sempre foram constantes na minha atividade profissional. Com o olhar curioso e o desejo de conhecer o autor e sua história, partindo das poucas informações advindas de pesquisas na Internet, estabeleci contato, em 2012, com a Sra. Selma Wehbi, irmã de Timochenco, falecido devido a um tumor cerebral em março de 1986, poucos dias após completar 43 anos de idade. D. Selma ficou interessada em partilhar informações e documentos, visto que grande parte do acervo do irmão estava entre a casa dela, em Presidente Prudente, a Oficinal Cultural Timochenco Wehbi e o Centro Cultural Matarazzo, na mesma cidade. Também era uma aspiração da família organizar o material e partilhar com o maior número possível de pessoas a obra do “Timó”, como D. Selma e muitos prudentinos o chamam. A única exigência feita por ela é que os grupos interessados em montar peças do irmão respeitem o repasse de direitos para a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), que mantém com a família estreito diálogo sobre o legado de Timochenco.

A primeira visita a Presidente Prudente aconteceu em outubro de 2012 quando ainda se construía o projeto a ser apresentado na seleção para o Mestrado, visto que cursava uma segunda graduação na Letras e já havia concluído um curso superior, não havendo impedimentos para me inscrever para a pós-graduação. Com isso, abandonei a ideia de Iniciação Científica já que o autor deixou amplo material pesquisável. Foram dois dias de entrevistas e visitas à D. Selma, à Oficina Cultural e ao Centro Cultural Matarazzo. Nesse período, com o constante auxílio e dedicação dela, foi possível resgatar peças teatrais inéditas que estavam no arquivo da Oficina Cultural bem como fotografar os pôsteres das montagens das peças. Em sua casa, D. Selma também possui um pequeno acervo de documentos pessoais que foram fotografados e compõem parte dos Anexos deste trabalho. E com muita generosidade ela cedeu os inéditos resgatados na Oficina para o projeto de mestrado.

Em 2013, com uma ideia inicial de construir uma biografia do autor e fazer a preparação do material para publicação, participei do processo de seleção para o Mestrado e fui aprovada no mês de julho. Iniciou-se, pois, a digitalização das 16 peças inéditas, entre concluídas e inacabadas, visto tratarem-se de datiloscritos que em breve não poderiam ser fotocopiados em função de danificar o original. Após a digitalização, iniciei o trabalho de preparação dos originais. No mesmo ano, a professora Dilma de Melo Silva, aposentada pela ECA-USP e que trabalhou e conviveu com Timochenco, e o pesquisador Heitor Capuzzo organizaram uma publicação em dois volumes com a produção acadêmica e dramaturgica do prudentino. O primeiro volume, intitulado *Reflexões sobre o teatro*, reúne sua dissertação de mestrado (*Brecht, num outro tempo, num outro espaço*), a tese de doutorado (*O drama social do teatro no Brasil*) e o projeto de livre-docência (*Uma contribuição portuguesa na história do Teatro Brasileiro: o papel de Francisco Santos*), além de algumas publicações de produção acadêmica e depoimentos de colegas professores, amigos e ex-alunos. O segundo volume, *Produção teatral*, traz sete peças: além das seis publicadas pela Editora Polis em 1980, cuja edição foi acompanhada pelo próprio autor, contendo *A Vinda do Messias*, *Palhaços*, *A Dama de Copas e o Rei de Cuba*, *A Perseguição ou O Longo Caminho que vai de Zero a Ene*, *As Vozes da Agonia ou Santa Joaquina e sua Cruel Peleja contra os Homens de Guerra, contra os Homens d'Igreja* e *Curto-Circuito*, houve a inclusão de *Bye, bye Pororoca*, texto em parceria com Hamilton Maluly (Mah Luly), artista plástico e teatrólogo brasileiro, falecido em 2014.

O projeto de mestrado seguiu tentando equilibrar uma biografia e o aproveitamento das peças cedidas por D. Selma. No entanto, enquanto não se chegava a uma definição sobre o caminho para trabalhar com o material, vivi certo incômodo em não utilizar bem tais peças que

poderiam ser de enorme proveito para a montagem de uma poética do autor. Dessa forma, e com apoio de meu orientador, voltei-me com maior dedicação aos originais para promover um levantamento e pesquisa dessa obra dispersa com o objetivo de organizar o material e, num projeto audacioso, tentar analisar o que o dramaturgo produziu nos anos 70. Muitas foram as discussões sobre os significados que Timochenco trazia em seus textos como alegorias de um momento político delicado nacionalmente e um desejo de dar voz ao povo, por meio da arte dramática, para revelar quem são, o que sentem e como veem o mundo em suas configurações de prazer e medo, alienação e realismo. Um de seus símbolos mais fortes foi o desejo de apresentar um teatro preocupado em colocar em cena as dificuldades das massas oprimidas que vivem sob o signo da ditadura e são, intencionalmente, expostas à alienação dos meios de comunicação de massa. Com essa perspectiva, segui para a pesquisa nos originais.

Em julho de 2015, durante o Exame de Qualificação, recebi as orientações da professora Maria Silvia Betti e do professor Marcos Antonio de Moraes indicando que o caminho escolhido apresentava uma série de fragilidades e dificuldades, pois o estabelecimento da obra necessitaria de uma base teórica da Crítica Textual, o que não estávamos fazendo visto que o desejo era trabalhar o texto de maneira a deixá-lo mais “vivo”, ou seja, possível de ser encenado nos tempos atuais, bem como de ser lido por qualquer leigo de forma a dar a este condições de compreender sem grandes dificuldades. No entanto, da maneira como estávamos trabalhando encontraríamos muitos impedimentos para estabelecer o texto das peças, mesmo que escolhêssemos trabalhar cerca de metade do corpus, ou seja, apenas os textos acabados. As orientações não apenas levantaram os problemas como se preocuparam em demonstrar possíveis soluções para o quadro. Com isso, optamos por regressar ao modelo inicial de trabalho, um estudo biográfico intelectual do dramaturgo e, ao mesmo tempo, fazer uma apresentação de sua obra editada (e encenada), deixando para um momento posterior o trabalho com os originais. Desde 2015, portanto, a pesquisa possui novos e factíveis rumos, o que se pretende demonstrar nessa dissertação.

Logo, o trabalho que se apresenta como dissertação de mestrado em 2017 trata de Timochenco Wehbi como dramaturgo, diretor de teatro, estudioso e pesquisador. Partindo da edição de 2013 da Terceira Margem Editora, coordenada pela professora Dilma Melo e por Heitor Capuzzo, além dos textos de 1980 pela Editora Polis, dos trabalhos de titulação em Mestrado e Doutorado disponíveis na FFLCH-USP e do amplo e irrestrito apoio dado pela família com total acesso ao acervo do autor, construímos um estudo que visa a demonstrar como se estabeleceu não apenas uma poética, mas a trajetória do autor, pesquisador e professor

Timochenco Wehbi. Há uma configuração, pela própria natureza do trabalho, de um apoio constante na paráfrase, mas ainda assim se buscou dar a essa apresentação uma dimensão nos momentos principais de análise crítica.

O primeiro capítulo, “Timochenco Wehbi: vida e obra”, traz uma cronologia de vida e obra do dramaturgo, apresentando os fatos expressivos da trajetória do teatrólogo, professor, pesquisador e crítico organizados por ano. No segundo, “Timochenco Wehbi: teórico e encenador”, apresentam-se os trabalhos de titulação acadêmica, sendo *Brecht, num outro tempo, num outro espaço* a Dissertação de Mestrado, *O drama social do teatro no Brasil* a Tese de Doutorado, havendo ainda informações iniciais sobre o projeto de pesquisa de Livre-Docência *Uma contribuição portuguesa na história do teatro brasileiro: o papel de Francisco Santos*. O terceiro capítulo, intitulado “Timochenco Wehbi: dramaturgo”, é composto pelas paráfrases analíticas das sete peças de teatro em estudo, sendo que, no último, “Considerações finais” são elencados os temas essenciais do dramaturgo, além de observações sobre como esses elementos são apresentados em sua obra. O trabalho conta ainda com uma página de depoimentos de profissionais da dramaturgia, jornalismo e meio acadêmico homenageando o autor seguida por um anexo iconográfico em que estão registrados momentos marcantes de sua atuação no meio teatral e acadêmico, textos publicados em revistas brasileiras sobre teatro, críticas e notícias veiculadas na imprensa.

Cabe ressaltar que a leitura das peças foi orientada pelos apontamentos do professor Antonio Candido sobre redução estrutural e descrição crítica (CANDIDO, 2010). De acordo com o estudioso, no texto do Prefácio de *O discurso e a cidade*, a primeira traz a possibilidade de a realidade do mundo e do ser levar a obra literária à autonomia para ser estudada, à medida que os fatores externos entram na configuração estrutural da obra e devem ser lidos como componentes internos desta. Já para a descrição crítica, método de leitura das peças deste trabalho, as concentrações nos enunciados e em seus encadeamentos guiam o crítico que, por sua vez, está à mercê do risco de se concentrar apenas na camada apreensível pelo leitor, sem recorrer aos elementos germinais ocultos, à gênese social da construção. Tomou-se o cuidado de uma produção criteriosa das paráfrases analíticas para não incorrer neste aspecto, pois além de algo do contexto invariavelmente estar exposto nas leituras apresentadas, no capítulo final levantamos questões que não pretendem se limitar apenas a este trabalho, mas que podem servir de estímulo a outros possíveis pesquisadores de Timochenco Wehbi.

1. Timochenco Wehbi: vida e obra

1. Timochenco Wehbi: vida e obra

Timochenco Wehbi nasceu em Presidente Prudente, estado de São Paulo, no dia 14 de março de 1943, filho de dona Adelina Forti Wehbi e do comerciante libanês Naim Wehbi. Caçula entre os quatro filhos do casal, Selma, Farru e Vera, ele foi criado entre o armazém e os circos que se estabeleciam com certa regularidade na pacata cidade interiorana, num terreno em frente ao comércio da família. Sendo o pai alguém que compreendia a necessidade de auxílio dos artistas ao iniciarem suas temporadas, quando dependiam de uma boa bilheteria para comprar água e alimentos, Sr. Naim vendia o que eles precisavam para pagamento posterior, quando as apresentações já faziam algum sucesso e rendiam. Era natural, portanto, que os filhos do bem-feitor tivessem livre acesso ao circo e contato constante com os artistas. Isso ajudou a despertar em Timochenco o gosto pela arte e pela representação.

Seus estudos primário e secundário ocorreram entre 1950 e 1960, respectivamente, no Grupo Escolar Professor Adolpho Arruda Melo, atualmente Escola Técnica Estadual de Presidente Prudente, e no Instituto de Educação Fernando Costa, ainda hoje em operação no centro da cidade. Sem grandes ocorrências disciplinares, naturais a qualquer garoto criado com liberdade no interior, Timochenco era bom aluno e apenas se distraía durante as aulas para desenhar figurinos, como pierrôs e palhaços, nas margens dos cadernos. Em 1961, ingressou no curso de Ciências Sociais no campus de sua cidade da Universidade Estadual Paulista (UNESP) onde cursou os dois primeiros anos quando decidiu pedir transferência para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP), atual Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP). Ainda na cidade natal, em 1963, atuou como presidente do Cine-Clube da Faculdade de Filosofia de Presidente Prudente, demonstrando ser o cinema uma paixão adolescente que seria complementada pelo teatro quando se estabeleceu na capital paulistana em decorrência da chegada à USP.

No ano de 1963 transferiu-se para a nova cidade e faculdade. Muito dedicado aos estudos, logo colaborou com o professor João Baptista Borges Pereira em levantamento de dados de pesquisa antropológica que veio a ser publicado com o título *Italianos no mundo rural paulista*¹. No entanto, mesmo com as atribuições de suas atividades acadêmicas na USP e iniciando o contato com o teatro por meio da amizade com alunos da Escola de Artes

¹ PEREIRA, J.B.B. *Italianos no mundo rural paulista*. São Paulo: Livraria Pioneira Ed., IEB/USP, 1974.

Dramáticas (EAD/USP), onde conheceu pessoas com as quais viria a trabalhar para pesquisas dos trabalhos de titulação e em montagens, também atuou entre 1963 e 64 como colaborador do jornal prudentino *O Imparcial* em coluna sobre cinema publicada aos domingos no suplemento cultural.

Foi no ano de 1964 que Timochenco iniciou sua carreira como professor: lecionou Língua Portuguesa no Liceu Siqueira Campos, no bairro do Cambuci, em São Paulo. No ano seguinte passou a ensinar Língua Inglesa no Liceu Marechal Deodoro, também em São Paulo. Além disso, em 1965, foi membro da Assessoria de Censura de Rádio e TV do Juizado de Menores de São Paulo, relatando em sua tese de doutorado sobre a formação do grupo Teatro da Cidade, de Santo André, que o estabelecimento desse contato com os órgãos oficiais de censura devia-se ao desejo de apreender a dinâmica de como se aplicavam limitações a produções artísticas, o que diminuiria os riscos de proibições em sua atividade como dramaturgo.

Com a conclusão do bacharelado e licenciatura em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, em 1966, o dramaturgo voltou-se para pesquisas sobre teatro. Acredita-se, conforme relato de sua irmã em entrevista deste trabalho, Selma Wehbi, que seu texto de estreia como dramaturgo, *A Vinda do Messias*, já estava em produção nesse período. As pesquisas concentraram-se no teatro amador, entre 1966 e 68, como bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), executando um trabalho para a Comissão Estadual de Teatro da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, à época presidida pela atriz Cacilda Becker.

A chegada de Timochenco a Franco da Rocha, como professor de Língua Portuguesa no Ginásio Estadual Benedito Fagundes Marques entre 1966 a 69, marca um momento importante para sua formação: foi nessa escola o início de uma pesquisa de campo sobre a montagem de *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, feita pelos alunos do curso de Interpretação da Escola de Arte Dramática (EAD/USP), que se tornou, anos mais tarde, seu trabalho de mestrado. A pesquisa ocorreu entre 1967 e 68 e foi composta por aulas ministradas pelo professor Timochenco sobre os elementos essenciais do teatro, mapeamento da região e de características socioculturais dos estudantes, encenação da peça para os alunos, na escola, e aplicação de questionário de pesquisa sobre as impressões causadas pela encenação. Nesse mesmo período, ele realizou, com bolsa de estudo da FAPESP e orientação do professor Ruy Galvão de Andrada Coelho, a pesquisa “Brecht: um estudo de sociologia do teatro”, sob regime de pós-graduação.

No ano de 1968, atendendo a um pedido de Cacilda Becker, executa para a Comissão Estadual de Teatro (CET) de São Paulo a tabulação e interpretação de questionários aplicados à classe teatral paulistana visando apreender as aspirações socioprofissionais deste grupo. Participa também desse trabalho a então aluna da EAD, Dilma de Melo e Silva, com quem Timochenco fez sua primeira assistência de direção teatral para a montagem de *Os Fuzis da Senhora Carrar* dirigida por ela. A encenação para os estudantes de Franco da Rocha criou tamanho impacto que Timochenco vem a codirigir, ao lado de Isa Koperman, *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, numa montagem que os estudantes decidem fazer após o contato com a peça de Brecht na escola. Ainda em 1968, atua como diretor do espetáculo *A Guerra Mais ou Menos Santa*, de Mario Brasini, na Federação de Teatro Amador de Presidente Prudente, estado de São Paulo.

Entre 1968 e 69, Timochenco colaborou como crítico de cinema e teatro para o *Jornal da Tarde*, do grupo O Estado de São Paulo. Neste período também realizou, com bolsa da FAPESP e orientação do professor Ruy Galvão de Andrada Coelho, a pesquisa “Por um teatro popular”, sob regime de pós-graduação. Desde 1968 até 72 atua como membro de júris de festivais de teatro amador promovidos pela Comissão Estadual de Teatro (CET) da Secretaria de Esportes, Turismo e Cultura de São Paulo. Os júris ocorreram anualmente entre a capital, Taubaté e Santo André, no estado de São Paulo.

1969 foi um período de atividade docente: atua como professor de História do Teatro Brasileiro na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, estado de São Paulo, e como instrutor voluntário do Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, com indicação feita pelo orientador, professor Ruy Galvão de Andrada Coelho. Publica os resultados da pesquisa sociológica “O panorama do teatro amador no Estado de São Paulo” no jornal *Folha da Tarde*. Até 1972 leciona História Geral do Teatro e Teatro Brasileiro em São Caetano do Sul.

Sua estreia como dramaturgo acontecem em 1970 com *A Vinda do Messias*², que lhe rende o prêmio Revelação de Autor pela seção paulista da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, dois anos mais tarde se tornaria a Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). No mesmo ano, a revista *Palco & Plateia* publica seu artigo “O teatro amador no Estado de São

² Encenada no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo, com a premiada atriz Berta Zemel (Prêmio Saci 1960 e Prêmio Molière 1967) como protagonista. Direção de Emilio di Biasi, assistência de José Fernandes de Lyra, cenografia de Dilma de Melo Silva e música de Walter Franco.

Paulo”³ e a Revista *Di... fusão*, “O campo da sociologia do teatro”⁴. Atua como professor conferencista no curso de Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e como diretor da montagem de *Neste Bar Tudo é Possível*, coletânea que inclui A. Tchekov, J.A. Strindberg, Pirandello e Ionesco na Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, estado de São Paulo.

Também é datado de 1970 outros dois eventos: a premiação com medalha de bronze na Mostra Coletiva de Artes Plásticas de Presidente Prudente que o dramaturgo conquistou com um quadro de pintura a óleo. O grupo Varanda faz apresentações por bairros de São Paulo, numa espécie de laboratório sem grandes repercussões, da peça *Palhaços* com Jefferson Del Rios e José Fernandes. A peça estreou em 1971⁵ e é, até hoje, o texto mais montado do dramaturgo⁶.

1971 é um tempo de atividades docentes e pesquisas, além da estreia de *Palhaços*. No mês de março é publicado “Teatro popular no Nordeste” no Suplemento Literário do Jornal *O Estado de São Paulo*. Atua como auxiliar de ensino nos cursos de Sociologia da Arte e da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e também como orientador de pesquisa em Sociologia da Arte para os temas “Análise sociológica da pintura de Vermeer” e “Análise sociológica da obra musical de Purcell”. Até 1972 ministra aulas como professor de História Geral do Teatro no curso livre de teatro da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo. Dirige os Entremeses de Cervantes (*A Guarda Cuidadosa*, *Os Tagarelas* e *O Teatro das Maravilhas*), na Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, e seu próprio texto *A Última Chuva de Verão*⁷, no mesmo teatro. Neste ano inscreve seu projeto de pesquisa sobre o Grupo Teatro da Cidade de Santo André, fundado em 1968 e com que atuou no acompanhamento dos primeiros anos de formação, para uma vaga no doutorado em Ciências Sociais.

³ Reprodução de Palco & Plateia, nº 5 (ago/1970) reproduzida em Anexos.

⁴ Revista *Di... fusão*, nº 2, da Escola de Sociologia e Política. Artigo não localizado nos arquivos da Escola de Sociologia e Política do Estado de São Paulo, fundada em 1933, com sede em São Paulo, capital.

⁵ Estreia no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em São Paulo, sob a direção e atuação de Emilio di Biasi que dividiu a cena com Umberto Magnani como protagonistas. Foi levada a cerca de 50 palcos no interior do Estado.

⁶ Informação da herdeira, Selma Wehbi, responsável pelas autorizações para encenação. Com montagens frequentes, as mais recentes ocorreram em maio/2017, como destaque na Virada Cultural pelos grupos Cia das Artes e Cia Pompa Cômica no Espaço Parlapatões, e em julho/2017 no Itaú Cultural com Dagoberto Feliz e Danilo Grangheia dirigidos por Gabriel Carmona.

⁷ A peça seguiu para a Federação de Teatro Amador de São Carlos, no estado de São Paulo, sob a direção de Angelo Sanga. Dilma de Melo e Silva também dirigiu na Federação de Teatro Amador de Presidente Prudente, estado de São Paulo.

Entre 1971 e 73 atua como membro da diretoria da Comissão Estadual de Teatro, presidida por Nydia Lícia e composta por Sergio Viotti, Marina Freire, Jefferson Del Rios, Carlos de Queiroz Telles, Silney Siqueira, Hamilton Saraiva, Etty Frazer, Eudynir Fraga. A Comissão reportava-se à Secretaria de Esportes, Turismo e Cultura de São Paulo.

A titulação como mestre em Sociologia pela Universidade de São Paulo acontece em 1972 com o trabalho *Brecht, num outro tempo, num outro espaço*, sob orientação do professor Ruy Galvão de Andrada Coelho, colaboração de Dilma de Melo e Silva e Anatol Rosenfeld, contando em banca com os avaliadores professores João Baptista Borges Pereira e Sábato Magaldi. No mesmo ano atua como membro da banca examinadora de mestrado de Felícia Ogawa, presidida pelo professor Ruy Galvão de Andrada Coelho, ao lado do professor Teóphilo de Queiroz Jr., sob o tema “O teatro brasileiro na década de 30 – um estudo sociológico”, apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP). Ainda na ECA/USP orienta pesquisa em Sociologia da Arte para os temas “A função sociopolítica da música no filme *Cabaret*” e “O leilão dentro do mercado de artes plásticas de São Paulo”. Atua como representante da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo no encontro dos Presidentes das Federações de Teatro Amador do estado de São Paulo, em Rio Claro. Ainda em 1972 escreve as peças *O Dia de Pierrot* e *A Dama de Copas e o Rei de Cuba* e a segunda versão de *A Última Chuva de Verão*⁸ é encenada pelo Grupo de Teatro Pasárgada, primeiro grupo de teatro profissional de São Caetano do Sul.

De 1972 a 76 assume como professor titular de Introdução à Sociologia, Métodos e Técnicas de Pesquisa e Sociologia Geral no curso de Ciências Sociais da Faculdade Paulistana, na capital paulista. Estende até 1978 o trabalho como professor assistente nos cursos de Sociologia da Arte e da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e como palestrante em Teatro e Realidade Brasileira na cadeira de Estudos de Problemas Brasileiro no Instituto de Geociências da USP, em São Paulo.

A Dama de Copas e o Rei de Cuba chega aos palcos paulistanos em 1973⁹, mesmo ano em que *Palhaços* estreia em Curitiba e algumas cidades do interior, sob direção de D. Avelleda. Wehbi continua em atividade como membro de júris de Festivais de Teatro sendo este ano o do Teatro Universitário de Goiânia, realizado pelo Departamento de Cultura local e presidido por

⁸ A montagem foi dirigida por Dionisio Amadi. Em 1973 é encenada no Teatro Amador de Franca, sob a direção de Wanderley Falheiros, e no de Sorocaba dirigida por Moisés Mitonski. Após alguns ajustes, a peça passou a se chamar *Curto-Circuito* estreando nessa última versão em 1987.

⁹ Estreia na Sala Galpão do Teatro Ruth Escobar, com direção de Odavlas Petti e Ruthinéa de Moraes, Yolanda Cardoso e João José Pompeu no elenco. Segue para cidades do interior do Estado.

Paschoal Carlos Magno. Também é membro convidado do 1º Simpósio de Teatro Amador de Londrina, estado do Paraná. Como docente ministra palestra com o tema “A função do teatro infantil” para a Secretaria de Educação e Cultura de Santo André, estado de São Paulo e orienta pesquisa de alunos na ECA/USP em Sociologia da Arte para o tema “As tendências socioculturais da programação das temporadas regulares do teatro municipal de São Paulo”. Encerra 1973 com a homenagem com o título de Cidadão Benemérito de Presidente Prudente conferido pela Prefeitura Municipal de sua cidade natal no estado de São Paulo.

De 1973 a 75 ministrou aulas como professor titular de Antropologia Cultural e Cultura Brasileira no curso de Estudos Sociais da Faculdade Teresa Martin¹⁰, em São Paulo, e atuou como palestrantes de Teatro e Sociedade no Brasil para a cadeira de Estudos de Problemas Brasileiros para o Instituto de Biociências da USP, em São Paulo.

1974, ano em que Timochenco fundou a Associação Brasileira de Autores Teatrais, é bastante movimentado e marcado pela estreia de *A Perseguição ou o Longo Caminho que vai de Zero a Ene* no Teatro de Arena de Porto Alegre, com Raimundo Mattos como Zero e Jair de Assumpção como Ene, seguindo para os Teatros Aliança Francesa e Treze de Maio em São Paulo, sob direção e cenografia de Marcio Aurélio. Este ano também foi importante para *A Dama de Copas e o Rei de Cuba* que ganhou os palcos de São Paulo¹¹, Rio de Janeiro¹², Salvador¹³ e Porto Alegre¹⁴, seguindo da capital gaúcha para cerca de 30 cidades no interior do Rio Grande do Sul. Além do Brasil, a peça também foi encenada no Teatro Villaret de Lisboa, Portugal, sob a direção de Odavlas Petti e teve seu texto publicado na *Revista de Teatro da Sociedade Brasileira de Autores (SBAT)*¹⁵. *Palhaços* é encenada em São Paulo¹⁶ e exibida no programa *Teatro Dois*, na TV Cultura, sob a direção de Antônio Gighonetto. A primeira versão da peça *Santa Joana D’Arc* (mais tarde *Vozes da Agonia*) é encenada pela Federação de Teatro Amador de Presidente Prudente, estado de São Paulo. O dramaturgo ainda vem a orientar pesquisa de alunos na Faculdade Paulistana em Métodos e Técnicas de Pesquisa em Ciências

¹⁰ Atualmente, a faculdade está integrada ao grupo União Nacional das Instituições de Ensino Superior Privadas (UNIESP).

¹¹ Em São Paulo, foi encenada pelo grupo Feira Livre, com direção de Francisco Miranda e apresentada em diversos bairros da capital paulista.

¹² No Teatro Santa Rosa, no Rio, contou com direção de Odavlas Petti e com Vanda Lacerda, Marlene e Emiliano Queiroz no elenco.

¹³ Em Salvador, esteve sob direção de Eduardo Gabus do Grupo Teatro Gamboa.

¹⁴ Em Porto Alegre, a encenação e produção ficou por conta do Teatro de Arena, com direção de Jairo de Andrade e como elenco Elaine Falcão, Marlise Saueressig e Jesus Tubalcain.

¹⁵ Revista de Teatro da Sociedade Brasileira de Autores (SBAT), nº 399, mai/jun 1974.

¹⁶ Sob direção de Fausto Fuser, cenografia de Gabriel Borba e Maria Borba e figurino de Gabriel Borba. Até 1975 chegará a Aracaju, Salvador, Recife, Maceió, Fortaleza, Ilhéus e Porto Alegre, sob a direção de Fausto Fuser.

Sociais para os temas “A função social da televisão em São Paulo” e “O negro na sociedade brasileira” e atuar como palestrante com o tema “A cenografia no teatro brasileiro” para o curso de Comunicações Visuais da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e com o tema “A função do teatro amador” para a Federação de Teatro Amador de Santos, estado de São Paulo. A carreira docente na FAAP se estenderá até 1978 como professor titular em Formas de Expressão e Comunicação Humana (Sociologia) e em Formas de Expressão e Comunicação Artística (Teatro).

Bye, bye Pororoca, escrita em parceria com Mah Luly¹⁷, é montada por Antônio Abujamra em 1975. A montagem seria de *Abajur lilás*, de Plínio Marcos, mas foi proibida dias antes da estreia e a mudança repentina fez com que o diretor Abujamra aproveitasse o mesmo elenco e parte do cenário para a peça de Timochenco e Mah Luly. No elenco, Ariclê Perez, Cacilda Lanuza, Clarisse Abujamra, Ivan Lima, Osmar di Piero e Walderez de Barros. Contou com figurino e cenografia de Flávio Phedo e segue no mesmo ano para o Rio de Janeiro, no Teatro Brigitte Blair, contando com a direção de Hugo Barreto e no elenco Henriqueta Briebe, Rachel de Biase, Rita de Cássia e Rodolfo Siciliano. No mesmo ano, a peça *A Dama de Copas e o Rei de Cuba* é encenada na Federação de Teatro Amador de Marília, estado de São Paulo, e em Minas Gerais pelo Grupo Amador de Poços de Caldas. *A Vinda do Messias* chega ao Rio de Janeiro no Teatro da Amizade da Casa do Ator com direção de Emilio di Biasi e Vanda Lacerda como Rosa. Timó atuou ainda como palestrante de “A produção de arte na era tecnológica” para a cadeira de Problemas Sociais Contemporâneos da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP), em São Paulo e publicou “As funções sociais do teatro negroafricano”¹⁸ e “O ator negro no teatro do branco”¹⁹.

De 1975 a 77 atuou como professor de Sociologia da Educação e Folclore no curso de Pedagogia e Estudos Sociais da Faculdade Pinheirense e como palestrante com o tema Teatro Brasileiro I, II e III (10 palestras) para o curso de Atualização Cultural da Faculdade de Filosofia de Moema, todas em São Paulo. Em 1976 coordenou debates promovidos pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT/MEC) sobre as leituras dramáticas premiadas pelo Serviço, ao lado de Fernando Peixoto e Ilka Zanotto Marinho. Também atuou como palestrante com o tema “Teatro Paulistano Contemporâneo” para a Faculdade de Filosofia de Moema, em São Paulo. A peça *A Dama de Copas e o Rei de Cuba* é encenada pela Federação de Teatro Amador de

¹⁷ Hamilton Maluly (1941-2014): teatrólogo, estilista e artista plástico brasileiro.

¹⁸ Revista de Teatro da Sociedade Brasileira de Autores (SBAT), nº 405 (mai/jun 1975) reprodução em Anexos.

¹⁹ Revista da Faculdade Teresa Martin, ano II, 1975 (artigo não localizado).

Avaré, estado de São Paulo, também chega aos palcos de Curitiba e é apresentada no programa *Teatro Dois* da TV Cultura²⁰. *A Última Chuva de Verão* é encenada pela Federação de Teatro Amador de Lins, estado de São Paulo.

As Vozes da Agonia ou Santa Joana D'Arc ou Santa Joaninha e sua Cruel Peleja contra os Homens de Guerra ou contra os Homens d'Igreja, inédita nos palcos, ganha menção honrosa do Prêmio Anchieta em 1977. O motivo histórico, a vida de Joana D'Arc, ganha inovação no texto de Timochenco por transpor a peça para uma região empobrecida do Brasil, alguma cidade nordestina, e por revelar parte da história em cordel. A peça está dividida em dois atos e conta com a colaboração nos versos de Fernando Limoeiro e música de Marcus Vinicius. Este é o maior texto do autor: 25 personagens, além dos fantoches e elementos de corte, soldados e o povo. Neste mesmo ano atua novamente como coordenador de debates promovidos pelo Serviço Nacional de Teatro, ao lado de Carlos Alberto Soffredini durante o curso Teatro Popular no Brasil, coordenado por Miroel Silveira e ministra palestra com o tema "Teatro e instituições sociais" para a Faculdade de Arquitetura do Mackenzie.

Em 1978 ingressa na carreira docente como professor assistente na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde realiza, em tempo integral a pesquisa "O teatro como veículo de comunicação numa sociedade industrial". Também atua como palestrante com o tema "O campo da sociologia do teatro" para os seminários realizados pelo Departamento de Comunicações e Artes (CCA) da ECA/USP. Orienta pesquisa de alunos na Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) em Teatro. O projeto de encenação era composto por programas, desenho de figurinos e de cenários para as seguintes peças: *Hamlet* (W. Shakespeare), *As Três Irmãs* (A. Tchekov), *Vestido de Noiva* (N. Rodrigues), *Fala Baixo Senão Eu Grito* (L. Assumpção), *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* (F. Arrabal) e *Seis Personagens à Procura de um Autor* (L. Pirandello). A peça *Bye, bye Pororoca* é apresentada no programa *Teatro Dois* da TV Cultura sob direção de Ademar Guerra e *Palhaços* inaugura o Teatro de Arena de Santa Maria, no Rio Grande do Sul.

A titulação como Doutor em Sociologia é obtida em 1980 com o trabalho *O drama social do teatro no Brasil*, sob a orientação do professor Ruy Galvão de Andrada Coelho. Participa com uma cena curta na *Revista do Bexiga nº Zero*, projeto de dramaturgia da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, no Teatro Oficina, conhecido como Projeto

²⁰ Sob direção de Silvio de Abreu, com Consuelo Leandro (Tita), Lucia Mello (Izildinha) e Guilherme Correa (Bira).

Cacilda Becker. Nele, os autores criavam uma cena curta a partir de pequenas notícias de jornal. *A Dama de Copas e o Rei de Cuba* estreia em Bogotá (Colômbia) e *A Perseguição ou o Longo Caminho que vai de Zero a Ene* é encenada na Semana de Arte e Ensino da Escola de Comunicações e Artes da USP pelo Grupo Exercício de Teatro Experimental da Cooperativa Paulista de Teatro. *Bye, bye Pororoca* chega a Campinas com o Grupo de Teatro Rotunda. Ainda em 1980, no mês de novembro, *O Teatro de Timochenco Wehbi* é lançado em São Paulo, pela Livraria e Editora Polis. A edição marca os dez anos de estreia de *A Vinda do Messias* e reúne mais cinco peças integrais do dramaturgo. Iniciou a peça *Erro de Cálculo* que ficou inacabada.

A atuação como professor e pesquisador abrem um hiato na produção do autor. Ele não finaliza novas peças e resolve investir num projeto de pesquisa de livre-docência. Em contato com a colega professora da ECA, Yolanda Lhullier dos Santos, conhece parte da trajetória do avô português dela que teve forte atuação entre Portugal e Brasil, estabelecendo-se em Porto Alegre no começo do século XX e sendo responsável pela abertura de vários teatros no estado. Esgotadas as pesquisas iniciais no Brasil, segue para Lisboa em 1983 onde permanece até 84 levantando os dados para o trabalho *Uma contribuição portuguesa à história do teatro brasileiro: o papel de Francisco dos Santos*. Recebido pelo professor Manuel Laranjeira D'Areia, diretor do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, as pesquisas dividiram-se entre Lisboa, Coimbra e Porto, lugares onde viveu o dramaturgo e empresário Francisco dos Santos.

No retorno ao Brasil, em 1984, atua como orientador de mestrado de Luiz Maurício Britto Carvalheira, cuja dissertação “Por um teatro do povo e da terra – Hermilo Borba Filho e o teatro do estudante de Pernambuco” é defendida na Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP). Em 1985 escreve a peça *Morango com Chantilly*. Seu último texto é de 1986: *Erro de Cálculo*. Timochenco estava reunido em família, dias antes de seu aniversário, quando teve um mal-estar e foi levado ao hospital. O diagnóstico de um tumor cerebral foi dado no dia 12 de março, dois dias antes de seu aniversário de 43 anos de idade. Assistido pela irmã, Selma, ele ficou hospitalizado por mais alguns dias e recebeu alta já bastante debilitado. Faleceu em casa, sob os cuidados dos familiares, no dia 22 de março de 1986, exatos dez dias após o diagnóstico. Muitas foram as homenagens recebidas neste ano: a peça *Morango com Chantilly* estreia em São Paulo, sob direção de Antônio do Vale. A Fundação das Artes de São Caetano do Sul dá a seu teatro o nome de Timochenco Wehbi. Também recebeu seu nome a I Mostra de

Teatro Estudantil de Presidente Prudente. Lia-se, no informe, que se tratava de um reconhecimento àquele que inscreveu Presidente Prudente no mundo do teatro.

Em 1987 há duas estreias de seus textos: *Morango com Chantilly*, em Belo Horizonte, sob direção de Pedro Paulo Cava e cenografia e figurino de Raul Belém e *Curto-Circuito*, em São Paulo, sob direção de Luiz Carlos Moreira e produção de Apoená & Engenho. Em 1988, ocorre a defesa da dissertação de mestrado de Sonia Regina Guerra, “A geração de 69 no Teatro Brasileiro: mudança dos ventos” na Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP). O dramaturgo era o orientador deste trabalho que passou para a Profa. Dra. Maria Aparecida Baccega por ocasião de seu falecimento.

Em 1989 é homenageado pela Universidade do Oeste Paulista (Unoeste), em Presidente Prudente, que dá a seu Teatro de Arena o nome de Timochenco Wehbi. Em 1990 institui-se o *Prêmio Timochenco Wehbi* no Concurso Nacional de Dramaturgia promovido pelo SESC Vila Nova. No ano seguinte, a Oficina Cultural de Presidente Prudente, uma iniciativa do Governo do Estado com atividades de formação e difusão culturais, promovendo e divulgando a programação cultural, recebe seu nome²¹. Em 2009, a Oficina, em parceria com a Cass Filmes e Poiesis Organização Social Cultural, produzem o documentário *Palhaços* sobre a vida e obra do dramaturgo. O lançamento do documentário ocorreu, no ano seguinte, durante uma homenagem e exposição intitulada *Teatro Vida, Tempo... Timochenco*, produzida pela Secretaria de Cultura e Turismo de Presidente Prudente. A exposição reuniu fotos, documentos, fragmentos de textos e painéis do acervo do dramaturgo. O lançamento do documentário *Palhaços* foi antecedido por um bate-papo com o tema “Erro de Cálculo: a sobrevivência emocional no mundo real de Timó”, contando com o ator e produtor cultural Denilson Biguete, o diretor do documentário Carlos Segundo, o ator Dagoberto Feliz e o diretor Thiago Casado.

Em 2013 a Terceira Margem Editora reedita as peças publicadas em 1980 pela Editora Polis. O trabalho está dividido em dois volumes (Volume I: *Reflexões sobre o teatro* e Volume II: *Produção teatral*), sendo parte do volume I os trabalhos de Mestrado, Doutorado e projeto de Livre-Docência e do volume II, além das peças publicadas em 1980 e da inédita em livro *Bye, bye Pororoca*, uma reunião de depoimentos de colegas de dramaturgia e atividade acadêmica, amigos e estudiosos de sua obra.

²¹ Por questões financeiras, algumas oficinas, como a de Presidente Prudente, encerraram atividades em 2017.

No livro *Amor ao Teatro* de Sábato Magaldi, lançado em 2014 pela SESC Edições, estão publicadas críticas do estudioso sobre *A Vinda do Messias*, *Palhaços*, *A Dama de Copas e o Rei de Cuba* e *Bye, bye Pororoca*.

O ano de 2016 é marcado por eventos e montagens em homenagem aos 30 anos da morte de Timochenco Wehbi: os alunos-atores do curso técnico de teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul promovem leituras do texto de sua peças *A Dama de Copas e o Rei de Cuba* e *A Perseguição ou o Longo Caminho que vai de Zero a Ene*, de abril a novembro. O grupo Emtupih Co'agá, sob direção de Antônio Netto, monta, em São Paulo, a peça *De um Dia de Pierrot ao Curto-Circuito*, que reúne os dois textos do autor. Numa primeira versão essa peça foi encenada como *A Última Chuva de Verão*, passando em seguida para *Um Dia de Pierrot* até chegar a versão final como *Curto-Circuito*.

Em 2017, ocorre o lançamento do filme *História & Estórias – cem anos*, em comemoração aos 100 anos de Presidente Prudente. No filme, um ator representa Timochenco Wehbi que aparece como um dos nomes de destaque no cenário cultural prudentino. Neste ano também o Museu e Patrimônio Histórico de Presidente Prudente homenageia o autor com uma exposição de objetos, quadros e livros do dramaturgo.

2. Timochenco Wehbi: teórico e encenador

2. Timochenco Wehbi: teórico e encenador

2.1 Dissertação de Mestrado: *Brecht, num outro tempo, num outro espaço – um estudo sociológico*.

Orientado pelo professor Ruy Galvão de Andrada Coelho e arguido em banca, em 1972, pelos professores João Baptista Borges Pereira e Sábato Magaldi, o trabalho de Mestrado está dividido em duas partes em que aborda o autor Bertolt Brecht e sua peça *Os Fuzis da Senhora Carrar* tanto por meio de uma pesquisa bibliográfica e acompanhamento dos ensaios da montagem pelos atores do curso de Interpretação da Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo (EAD/USP) quanto por uma pesquisa de campo com alunos do Ginásio Estadual Benedito Fagundes Marques que foram apresentados ao teatro como forma de cultura e lazer pelo professor de Português Timochenco Wehbi entre 1966 e 1969.

Diante dos problemas de definições de uma Sociologia do Teatro e da complexidade do teatro como objeto de estudo, visto que do aspecto sociológico as pesquisas, à época, concentravam-se puramente na bibliografia e deixavam de lado os trabalhos de campo, o autor propôs levar da bibliografia para a sala de espetáculo a avaliação dos efeitos esperados e produzidos pelo autor alemão Bertolt Brecht. A questão que inquietou Timochenco Wehbi nasceu de uma reação particular ao assistir a uma montagem de *A Alma Boa de Setsuan* pela Companhia Maria Della Costa e dirigida por Benjamin Cattán: contrariando o que conhecia do autor, a quem todos se referiam como alguém que estimula o raciocínio com sua obra, ele saiu do espetáculo emocionado. Aprofundando os estudos sobre as proposições do tipo de teatro brechtiano e com a aprovação do professor de Sociologia da Literatura no curso de Ciências Sociais da FFLCH, Ruy Galvão de Andrada Coelho, iniciou-se uma pesquisa no campo da Sociologia do Teatro. Neste tempo, 1967, a estudante de Interpretação da EAD, Dilma de Melo Silva, dirigia como atividade extracurricular uma encenação de *Os Fuzis da Senhora Carrar* na própria EAD e convidou Timochenco para a assistência de direção a fim de que ele pudesse desenvolver a pesquisa a partir das observações das relações elenco-texto e elenco-diretor.

Em seu trabalho docente como professor de Língua Portuguesa em Franco da Rocha, estado de São Paulo, Timochenco percebeu que seus alunos desconheciam outras formas de cultura além da televisão e passou a apresentar-lhes conhecimentos básicos de teatro, ministrando-os ao lado das aulas curriculares, o que levou os alunos, tempos depois, a

manifestarem interesse em assistir a uma encenação. Desta forma, a pesquisa ganhou o desdobramento de observação de como esses alunos apreenderiam o teatro de Brecht encenado e dirigido por estudantes universitários que, naturalmente, poderiam provocar desvios ao modelo teórico. Entre as hipóteses de observação iniciais da pesquisa estavam as diferenças no processo de montagem da peça que intervinham na compreensão do grupo de estudantes universitários e, ao grupo de estudantes ginasiais, o impedimento de perceber o teatro como estímulo a posição crítica em geral devido à influência da televisão.

A primeira parte do trabalho fixou-se na análise de como o método brechtiano se aplica na prática teatral a partir da bibliografia de e sobre o autor, de obras específicas em Sociologia do Teatro e também em obras teóricas sobre estéticas teatrais, além das observações do pesquisador no ambiente de ensaio da montagem e nos registros da própria EAD de fichas cadastrais. Esboça-se, a partir daí, uma ideia inicial de teatro, das relações que se estabelecem entre o texto, os encenadores e a direção. Além disso, o autor registrou nesta parte uma breve cronologia de vida e obra de Brecht com dados essenciais do dramaturgo alemão.

Partindo do conceito essencial de que teatro é uma manifestação social com participação de atores e público num certo local e determinado tempo, fazendo o indivíduo superar sua existência cotidiana e levando-o a uma imaginária, percebe-se que essa reunião conduz a uma situação dramática cujas formas de comportamento podem ser passíveis de alterar estruturas sociais e são guiadas por um diretor cênico, autoridade estética da instituição socioteatral. Nesta parte do estudo, Timochenco aponta que o que se encena não é exatamente o que o autor criou devido à influência sofrida na obra pelo grupo intermediário (encenadores) até que se chegue ao público. Este é o problema essencial: quantificar e qualificar essas refrações.

O teatro é o produto de uma sociedade, é capaz de desvendar mistérios da natureza humana, de sensibilizar, de divertir. Foi essencialmente consumido por elites, mas também se fez acessível a outras camadas sociais, pois houve formas de apresentação destinadas ao povo e em todo esse complexo panorama questiona-se qual a função social do teatro na contemporaneidade. Devido a essa variedade de estilos e de públicos, certamente, o teatro tem uma variedade de funções e neste momento vê-se que, entre outros teóricos, Brecht concentrou parte de seu trabalho na delimitação dessas funções, o que o estudo de Timochenco Wehbi busca verificando na prática as propostas teóricas.

O teatro de Bertolt Brecht é considerado um divisor de águas na dramaturgia ocidental em função das suas inovações e renovações, além das preocupações político-sociais que outros

alemães já haviam apontado. Ele teria concluído um processo que fora iniciado por Lessing (crítico do teatro francês e representante da burguesia ascendente alemã, procurava mostrar o indivíduo como elemento atuante e resultante da realidade social, fazendo o público reconhecer-se em suas personagens) e Schiller (via o teatro como meio de denúncia e capaz de julgar os fatos humanos). Além desses autores, outros nomes podem ser elencados como influências na dramaturgia de Brecht: Büchner (teatro com traços épicos, sua dramaturgia traz o homem grotesco inserido num mundo absurdo), Hauptmann (tema central de seu polêmico teatro era a questão social), Meyerhold (estreitou o contato do público com os atores e com a estrutura de bastidores, abolindo a cortina e usando projeções), Piscator (forte influência sobre Brecht, trazia a luta de classes ao teatro diluindo a ilusão do espectador. Questiona-se, hoje, se não seria a propaganda dos problemas outro tipo de ilusão). Timochenco menciona ainda as quatro etapas do teatro de Brecht elencadas por Paolo Chiarini²²:

- Até 1924: denuncia a alienação do indivíduo na sociedade capitalista;
- Até 1929: demonstra o condicionamento social configurando comportamentos individuais;
- Até 1937: fase fortemente influenciada por preceitos marxistas, suas peças são didáticas e mostram que o comportamento do indivíduo está determinado pelas condições econômicas, políticas e sociais. Nesta fase, escreve *Os Fuzis da Senhora Carrar*.
- A partir de 1937: alcança a essência do mundo burguês com críticas amadurecidas.

Brecht produziu até 1956 e ele mesmo propôs que sua época foi marcada por um teatro específico, o Teatro Épico, capaz também de exprimir sua ideologia. A função social do teatro é apontada por ele como representação do mundo contemporâneo e, por isso, suscetível de ser transformado. Isso leva a concluir que o Teatro Épico não desperta emoções e identificação no público como faz a forma Dramática ou Aristotélica, mas leva ao raciocínio e ao afastamento para se realizar não apenas com os atores em cena, mas também com projeções, iluminação clara para fugir do tom dramático, uso de narrativas dentro da peça, minimização da distância entre ator e plateia, uso de músicas com letras críticas da ação e o chamado efeito V, técnica interpretativa que permite dar aos acontecimentos aspecto de fatos que necessitam de uma explicação ou que não acontecem sem mais nem menos, que não são naturais.

Com esta reunião de dados teóricos organizada, o pesquisador acompanhou cerca de 60% dos ensaios da encenação de *Os Fuzis* como assistente de direção, o que contou com um

²² CHIARINI, P. (1967 apud WEHBI, 2013, p. 47).

tempo total de dois meses. Sua função foi criada para aproximá-lo dos atores sem que estes se sentissem objetos de pesquisa e impedindo, assim, quaisquer desvios do grupo de seu objetivo. Esta foi também a primeira experiência prática do pesquisador em teatro, num grupo de oito atores estudantes de graduação e dirigidos por uma colega de curso. A peça contou com três montagens em sessões noturnas no Auditório da EAD, sendo cada sessão de cerca de uma hora de duração. Os cenários, figurinos e maquiagem ficaram a cargo da direção e dos próprios atores. Houve ainda um sonoplasta e um iluminador participando dos espetáculos.

Distante da direção cênica, que também era parte do objeto de estudo, Timochenco concentrou-se nas propostas de encenação feitas por ela e em sua efetivação pelos atores. A direção optou por trabalhar primeiramente o texto de forma analítica nas chamadas “mesas de estudo” que usaram teorias brechtianas e o aprofundamento da Guerra Civil Espanhola como fato histórico devido à peça passar-se durante o conflito em 1937. Em seguida, partiu-se para um estudo expressivo que se ateve mais nas atividades práticas, desde a decoração do texto até a marcação cênica dos atores.

No campo analítico, os estudos partiram do método de Brecht (Teatro Épico) e o pesquisador relata brevemente as ações da peça: composta por simplesmente um ato, concentra-se na resistência de uma viúva de pescador (Senhora Carrar) a permitir que seus dois únicos filhos se unam ao exército republicano espanhol e que seu irmão (Pedro Jaqueras) se apodere dos fuzis escondidos pelo marido antes de morrer devido à guerra. Pressionada por todos, inclusive os vizinhos, enquanto espera o retorno do filho mais velho, a Senhora Carrar mantém a postura de alguém que não tomará parte no conflito, mas mudará de opinião quando vê o filho que aguardava ser trazido morto, após os revoltosos metralharem seu barco de pesca. Diante disso, ela não pode ficar indiferente e assume as armas, entrando no combate. Em seguida, os estudos sobre a Guerra Civil Espanhola, conflito que durou cerca de três anos, mostraram a situação histórica de caos após a Proclamação da República e a tentativa dos generais Mola e Franco de derrubar um governo constituído legalmente, dividindo a sociedade entre republicanos e franquistas, com um saldo de milhares de mortes.

Com algumas dificuldades para as reuniões que começavam após as aulas, a partir das 23h, o que resultou em muitas ausências e a necessidade de retomada dos assuntos, o grupo fez a análise do contexto social, político e econômico do período para determinar, no texto, quem ocuparia as posições dos grupos em luta: franquistas, clero, republicanos, povo. Cada um empossado de seu papel na peça e no contexto social da época, passou-se à proposta de estudo de Hugh Thomas e de Anatol Rosenfeld como amparo teórico, o que um número baixo de atores

executou. A direção apontou que a montagem se dava como um fim em si mesma para o grupo e que os estudos sobre Brecht foram insuficientes. Outra dificuldade apontada por Timochenco foi a tradução do texto, já que as palavras no autor alemão têm uma função social, e entre as mudanças executadas “retocou-se” a tradução levando o tratamento da 2ª (tu) para a 3ª pessoa do discurso (você).

A etapa expressiva evidenciou que o grupo resistia ao modelo de encenação que os colocasse em relacionamento e partisse de uma estrutura global da peça, envolvendo todos em todas as preparações de falas. O pesquisador observou que isso pode ser resultado da influência que o grupo sofria das peças tradicionais, com trabalhos individuais dos atores para a montagem do personagem, fruto das influências do meio, que eram ao final reunidos para compor o espetáculo. Poucos conseguiam ultrapassar a barreira do trabalho a partir da estrutura central da peça, pois a maioria estava preocupada em decorar seu texto e trazê-lo ao palco sem se importar com outros elementos. A montagem ideal brechtiana divide o tempo de preparação em 70% de trabalhos anteriores, neste modelo amplo e elaboração conjunta das falas de personagem, e 30% no palco. O grupo não conseguiu atingir este patamar e a direção optou por passar diretamente para o trabalho no palco com a marcação das cenas numa tentativa de organizar a montagem, o que só se concretizou com a imposição de uma data de estreia a fim de que todos estivessem envolvidos e atendessem às necessidades do espetáculo.

Este também foi um momento crucial para verificar os desvios na efetivação da montagem. O primeiro acontecimento foi a constatação de que a peça possui estrutura naturalista (dramática, aristotélica) e não poderia, a princípio, ser encenada no universo épico de Brecht. Para superar o problema, novo levantamento bibliográfico sobre o dramaturgo foi elaborado pela direção que apontou pelos estudos tratar-se, realmente, de uma peça naturalista, mas que, de acordo com o autor, passível de ser encenada epicamente. Isso poderia ser feito com a inclusão de projeções elucidativas da Guerra Civil Espanhola para que o público pudesse conhecer a situação histórica em questão. Assim, a direção integrou 26 slides e 14 minutos de gravação narrando os acontecimentos para levar o público para a atmosfera da primeira metade do século XX, quando se passou o conflito. A maquiagem, o figurino e a iluminação também evidenciavam tal necessidade de transpor os espectadores para outro tempo e de não criar um campo dramático nem hipnótico, mas fazer o que tradicionalmente se busca no teatro brechtiano: raciocinar.

O pesquisador levantou que questionamentos sobre a validade dessas tentativas de adaptar a peça naturalista para o universo épico surgiram não apenas para avaliar a montagem,

mas também para continuar dentro dos objetivos iniciais de estudo do teatro brechtiano. Houve ainda a observação de que os problemas apresentados na interpretação dos atores, levantados pela direção, poderiam advir da dificuldade deles em perceberem esse tipo de teatro. Ele entra na questão observando que os desvios não vêm somente da atuação em si, mas também do tipo de direção a que os atores estão submetidos que deve cometer, por vezes e na sua maneira de liderar, mais desvios que os próprios atores. Aponta que a direção cênica atua de forma autocrática, com poder absoluto e absorvendo toda a iniciativa do grupo, planejamento e controle dos atos dos demais. Relata ainda que parte do grupo de atores acabara de conviver com uma autoridade autocrática também em outra montagem recém-finalizada na EAD e que eles assim não têm autonomia para participarem de mesas redondas com espírito crítico e reflexivo.

As conclusões a que chegou Timochenco Wehbi neste fim de primeira parte da dissertação apontam que a direção seguiu a solução apontada pelo próprio Brecht para uma encenação épica de um texto dramático, mas a peça acaba realmente por emocionar desde os atores até o público, o que ultrapassou o poder da direção cênica. Evidenciou-se, assim, que a EAD fazia uma formação deficiente, uma inadequação da peça do autor às suas próprias teorias e o não controle da direção à situação estabelecida. Dois meses de ensaio não poderiam, dentro da avaliação do pesquisador, atender às necessidades dos atores e da montagem; eles mantiveram uma postura sem questionamentos ou restrições das proposições da direção no estudo de Brecht. Tudo isso deixou claro na pesquisa que a formação da Escola não oferecia um panorama das funções sociais e políticas do teatro, ficando meramente no exercício prático de uma formação técnica a fim de atender a necessidades profissionais/comerciais.

Na segunda parte da dissertação, Timochenco Wehbi propôs um estudo da compreensão e dos efeitos de recepção no grupo de alunos do Ginásio Estadual Benedito Fagundes Marques, de Franco da Rocha, que assistiram à encenação de *Os Fuzis da Senhora Carrar* pelos alunos da EAD-USP.

No total, foram 200 alunos do ginásio que assistiram ao espetáculo. Desses, 40 compuseram o corpus analisado. Eles cursavam a 4ª série ginásial e estavam divididos igualmente entre período diurno (alunos do professor Timochenco) e noturno (alunos de outro professor). O primeiro grupo contou com uma abordagem em aula do conceito de teatro, dos problemas do teatro épico, de Brecht e da Guerra Civil Espanhola, além da leitura e análise do texto da peça. O mesmo não aconteceu para o grupo noturno, o que não foi um problema para o pesquisador porque também era proposto verificar o grau de influência dessas abordagens na

compreensão da peça por um grupo de alunos. A escolha desse grupo como amostra justificase pela intenção de analisar sociologicamente a compreensão teatral e também de testar a eficácia dos métodos e técnicas tradicionais de pesquisa em sociologia com uma situação social que envolve juízos estéticos. Mesmo que a estrutura da peça não fosse épica, como se comprovou na 1ª parte, interessava ainda saber como os alunos perceberiam a peça. O corpus respondeu a um questionário ao final da encenação e o pesquisador reforça que houve dificuldade para os alunos se expressarem por escrito sobre a peça, o que foi contornado por conversas e debates promovidos em sala de aula.

A pesquisa com os jovens foi dividida em três partes: “A comunidade de Franco da Rocha”, “A realidade educacional” e “Atividades recreativas”. Na primeira parte houve um enfoque aos símbolos de lazer da região; na segunda, observou-se a educação como processo de transmissão de conhecimentos permeados pela influência da família, da religião e da escola, elencando problemas naturais da atividade; na terceira, figurou a televisão e o cinema prioritariamente como símbolos de lazer do grupo.

O lazer está definido na pesquisa como o momento em que o indivíduo não estuda nem trabalha e configura-se como seu tempo em atividades recreativas como assistir à TV, frequentar cinema, clubes, bailes e práticas esportivas. O estudo contou com o apoio de dados da Agência Municipal de Estatística de Franco da Rocha – IBGE para estabelecer o histórico de fundação da cidade e os dados de perfil dos cidadãos residentes na região no final da década de 1960, conforme se conhece a seguir e que será importante para as conclusões desta segunda parte.

A cidade de Franco da Rocha teve seu processo de fundação ligado à construção de um hospital para doentes mentais, em 1895, quando houve a necessidade de fixar os funcionários da obra nos arredores do hospital, originando o núcleo urbano. Em 1967, a estimativa populacional era de 33 mil habitantes, sendo 19 mil no meio rural. Destes, 15 mil eram doentes mentais internos do hospital. Após a construção e em operação, ele contava com 2.500 funcionários sendo 100 pessoas responsáveis pela manutenção, oriundos da construção. A cidade teve um processo de fundação vinculado ao hospital, o que gerou um aglomerado de pessoas e uma estrutura urbana, no final dos anos 60, de 215 estabelecimentos comerciais e uma única indústria com 150 operários: Linhas Centauro. A religião predominante era a católica, mas havia igrejas protestantes, um centro espírita e terreiros de umbanda. Como lazer, um clube de campo, uma associação de funcionários públicos, clubes esportivos, dois cinemas e quase toda a população possuía um televisor. A educação dividia-se em cinco grupos escolares

de primário, um ginásio, uma escola auxiliar de escritório e outra escola auxiliar de enfermagem. A população alfabetizada era 40% e, em linhas gerais, a maioria era de funcionários públicos, considerados uma classe média com seus modestos rendimentos. Eles trabalhavam, em média, 6 horas por dia e seu lazer concentrava-se nos bares, consumindo bebida alcoólica e discutindo assuntos como futebol e custo de vida. A outra parte ocupava seu lazer assistindo à televisão e raramente frequentando cinemas e clubes. Por isso, a televisão era elemento determinante na formação da visão de mundo das pessoas e a pesquisa não se compromete em analisar em profundidade sua influência, mas como preenchedora do tempo de lazer.

À televisão, aponta a pesquisa, falta valor artístico, já que os patrocinadores são controladores e exigem que se noticie aquilo que acham necessário e pertinente ao seu produto, resultando em idealizar situações reais e impedir o público de estabelecer seus juízos e avaliações críticas. Para este grupo de Franco da Rocha, bem como para outros grupos de regiões periféricas da sociedade, a programação da TV é o maior símbolo de lazer, assistindo-a em situações familiares, demonstrando a influência sobre um grupo social que conjuga valores semelhantes em sua maioria. Daí também se constatar que a televisão é um meio de transmissão de valores e opiniões em massa, sendo influenciadora de um número grande de pessoas rápida e simultaneamente.

A realidade educacional do corpus é apresentada como influenciada pela família, religião e escola. Naturalmente, ao primeiro grupo cabe o papel essencial de educar crianças e jovens transmitindo-lhes normas, valores, crenças e padrões de comportamento para a vida em sociedade. A religião é também influenciadora na educação por apresentar à criança ou jovem a concepção de divindade, o conjunto de deveres para com as divindades, normas de conduta para conformar a vida e a vontade de Deus, de forma a assegurar a aprovação de sua consciência e as recompensas ou liberação das penalidades. Já a escola não trará ensinamentos tidos inquestionáveis como os que são transmitidos pela família e pela religião, mas aqueles que têm a intenção de tornar os educandos questionadores e despertar seu caráter crítico e reflexivo, tendo como símbolo importante a figura do professor, aquele que transmite as especificidades de conteúdo da sua matéria e também os padrões sociais, orientando o desenvolvimento do intelecto do discípulo. Este espaço educacional também é tomado por problemas e questões levantadas pela pesquisa não apenas em Franco da Rocha, mas elencados como problemas educacionais nacionais: no ensino primário faltam instalações e materiais adequados, curto horário de aulas, salas de aula com grande número de alunos, professores desmotivados ou que

se ausentam frequentemente; nas classes médias há transformações abruptas como a divisão das disciplinas e deficiência em percebê-las como um conjunto visto o modo como são separadas, aumento no número de professores e destaque aos melhores alunos. E, infelizmente, há quem, na sociedade, beneficie-se do conformismo e da abdicação do jovem em ser um elemento participativo nos destinos de sua educação e sociedade.

Em seguida conhece-se a análise dos dados do corpus: a renda média familiar (CR\$ 500,00), filhos de famílias em que pai e mãe trabalham, sendo 72% dos pais funcionários públicos enquanto as mães funcionárias públicas são 50%. Moram em casas alugadas e o grupo é homogêneo no poder aquisitivo. Homogêneo é também o comportamento quanto ao lazer: todas as famílias assistem televisão à noite, os mais variados programas. A TV funciona também como um controlador das filhas que “não devem andar na rua à noite”. São católicos 87% dos pesquisados que reconhecem ser o único padre na comunidade uma figura questionável no padrão de comportamento aceitável pelos dogmas religiosos (“neurótico de guerra e homossexual”), mas nem por isso deixam de frequentar a igreja ou de respeitar e seguir a religião, pois recebem em casa a orientação de ignorar o comportamento do padre e manter a fé. Com isso fica claro que comportamentos divergentes dificilmente surgiriam deste grupo que sofre a influência do meio de comunicação de massa, da religião e da escola que estimula a passividade. E esperava-se que a peça de Brecht tivesse o efeito exatamente contrário: fazer pensar e se rebelar.

As atividades recreativas mais frequentes são televisão, cinema, festas para arrecadar fundos para a formatura, prática de esportes, ouvir programas musicais em rádio, frequentar clubes, leitura de quadrinhos e fotonovelas e, por meio da escola, o teatro. A televisão, conforme já informado, é o elemento principal no quesito lazer, o que se dá num ambiente familiar e cuja programação tem influência forte no comportamento dos jovens. Já o cinema é o espaço de lazer onde se encontram amigos e namorados (as) e que exerce influência nos comportamentos, mas não com a mesma força da televisão, visto que a frequência ao cinema é muito menor (apenas aos finais de semana) em relação à TV. O teatro foi analisado pelo pesquisador à luz das constatações já feitas sobre a peça e o método de Brecht na primeira parte do trabalho: devido às diferenças entre o método (épico) e o texto (naturalista, dramático) e às limitações dos atores em trabalhar a adaptação ao método que vê a necessidade de se pensar as ações num conjunto e não numa interpretação atomizada e individualista, houve dificuldade para o grupo escolar absorver a real intenção do autor, a cisão ocorrida – o grupo da manhã aderiu à causa do povo enquanto o noturno aderiu à causa da Senhora Carrar e, ao final, condenou-a por não

chorar pela morte do filho e não encerrar dramaticamente a cena – foi uma surpresa para o pesquisador que percebeu muitas refrações entre o sentido da peça e o apreendido pelo público, concluindo que eles não teriam condições de saírem modificados e críticos da encenação, seja pelas limitações da interpretação ou pela inadequação do método ao texto.

Cabe apontar que apenas 27% dos alunos pesquisados haviam assistido a uma montagem teatral, em 1966 no Sesi, do texto *Manhãs de Sol* de Oduvaldo Viana Filho. Além disso, ao final da tabulação dos questionários, o pesquisador concluiu que houve um inconveniente: aplicou-se o mesmo questionário para o grupo de 20 alunos da manhã (mais jovens, não trabalham) e para os 20 da noite (até 24 anos, trabalham, não tiveram nenhum contato com elementos essenciais do teatro e de Brecht como tiveram os alunos de Timochenco da manhã). Para minimizar os problemas da técnica da pesquisa, dias depois da aplicação dos questionários, o investigador promoveu debates com os grupos separadamente e concluiu que ambos ficaram entusiasmados por terem assistido a uma representação teatral e que saíram emocionados (o que é natural numa peça dramática e naturalista). Enquanto o grupo diurno estava mais concentrado no conteúdo, o grupo noturno fixou-se nos recursos técnicos da representação; indiscutivelmente, o grupo diurno, pela influência das aulas que teve com o professor de português, compreendeu melhor a peça.

Assim, o trabalho conseguiu levantar as seguintes conclusões:

- O teatro de Brecht propõe ao espectador um comportamento divergente, de rebelião, crítico, tirando-o da estrutura social ambiente para fazer surgir uma nova estrutura. Isso não se efetivou para o grupo de alunos estudado porque, além das limitações de método e preparação dos atores apontados na primeira parte, o grupo em estudo possui elementos de educação, socialização e formação que não o prepararam para a compreensão de um teatro de nível elevado com é Brecht. Num primeiro contato com o teatro não é de se admirar este resultado e também que ele não tenha cumprido para o grupo seu papel de modificador das estruturas sociais;
- Dado o grupo social a que pertencem os pesquisados com seu lazer totalmente voltado para a televisão e o cinema, muitos dos entrevistados revelaram-se deslumbrados com o espetáculo ao vivo, com a proximidade com o elenco, além de, pela falta de compreensão dos gestos dos atores, rirem em passagens trágicas porque se lembravam de situações similares vistas na TV ou no cinema;

- Desta forma, fica claro que está impossibilitada a mudança no comportamento do espectador levando-o à rebelião, o que o pesquisador apontou ser também pouco provável uma vez que ele assistiu a apenas uma peça praticamente em toda a sua vida, o que é insuficiente para mudar sua perspectiva.

Uma consequência imediata da encenação na escola foi a tomada de posição de alguns jovens em relação à peça e ao teatro: a arte passou a ser elemento de conversas do grupo que comentava elementos da montagem e também o enredo da peça. Como resultado, os alunos solicitaram ao professor Timochenco Wehbi que os levasse para assistir a mais peças e, alguns meses depois da apresentação, os alunos manifestaram o desejo de encenarem. Levando a questão à EAD que esperava fazer uma experiência de direção cênica com jovens, o pesquisador e a aluna Dilma Melo decidiram que o espetáculo *O Auto da Compadecida* seria realizável. Dos 80 alunos inscritos, 16 jovens entre 13 e 18 anos de idade foram selecionados para participar da montagem que não contava com apoio financeiro e cujos ensaios aconteciam nas salas de aula e casas dos próprios alunos em Franco da Rocha. Algumas meninas representaram papéis masculinos já que só havia dois papéis femininos. Alunos se empenharam na cenografia, na redação dos textos do programa e na parte musical com músicas criadas por duas alunas exclusivamente para a peça. A peça contou com seis apresentações divididas entre o cinema da escola e o palco da Associação Cultural Desportiva de Franco da Rocha. Um pequeno programa da peça foi distribuído para o público.

Do público, muitos jovens assistiam para conferir a performance dos colegas em cena, além de se divertirem com a comédia que tinha Jesus como juiz, Nossa Senhora como advogada e o Diabo como promotor, chegando ao depoimento de alguns deles de que compareceram às seis apresentações por gostarem muito do espetáculo e também por não haver outra peça em cartaz que eles pudessem assistir. Entre os encenadores, alguns afirmaram ter empregado parte do tempo de lazer às atividades teatrais, deixando a televisão em segundo plano. 25% dos jovens da encenação eram alunos do grupo diurno que participou da pesquisa.

Com o sucesso da peça, os alunos submeteram novamente ao pesquisador a ideia de uma encenação de outra peça. Neste momento, Timochenco não poderia assumir a direção cênica e buscou na EAD alguém que pudesse fazê-lo. Um dos estudantes que participou da encenação de *Os Fuzis* aceitou trabalhar com o grupo de Franco da Rocha, mas, infelizmente, este diretor faltava muito, desmotivando o grupo. Em contato com o pesquisador, não se conseguiu um novo diretor e identificando no grupo alunos com traços de liderança,

Timochenco orientou-os a buscar uma pequena verba da Comissão Estadual de Teatro para a montagem de um novo espetáculo. Em seguida, vieram as férias escolares e em 1969 o professor se desligou da escola, vindo a saber posteriormente que um professor assumiu o grupo e excursionou com os alunos para conhecer outros teatros em São Paulo. Os jovens conseguiram montar *Os Fuzis* antes que este professor assumisse a direção e o pesquisador não chegou a assistir a essa montagem, mas soube pelos alunos que o público gostou mais de *O Auto da Compadecida*.

Por fim, para Timochenco Wehbi, a pesquisa contribuiu para examinar a aplicação de métodos e técnicas de sociologia ao teatro e também como início de uma atividade como diretor cênico que se prolongaria posteriormente. Ficou claro que a sociologia do teatro deveria ser aplicada para que se tornasse conhecida a outros pesquisadores e encenadores e que mesmo que os objetivos levantados no começo da pesquisa tenham se desviado na sua execução, ela acabou por dar a conhecer novos problemas a serem investigados. Sabe-se, ao final, que o teatro de Brecht não se comunicou com um grupo que não tem no teatro uma tradição cultural, mas ele acabou por surgir como nova proposta ao grupo social estudado.

2.2 Tese de Doutorado: *O drama social do teatro no Brasil*.

Orientado pelo professor Ruy Galvão de Andrada Coelho e arguido em banca, em 1980, pelos professores Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Fernando Augusto Albuquerque Mourão e Teófilo de Queiroz Júnior, o trabalho de Doutorado está dividido em três partes e analisa relações teóricas da Sociologia e Teatro auxiliado pela prática do recém-criado Grupo de Teatro da Cidade (GTC), de Santo André no ABC Paulista. Enquanto o Mestrado partiu do estudo da montagem de uma peça de Brecht (*Os Fuzis da Senhora Carrar*) pelos alunos do Ginásio Estadual Benedito Fagundes Marques, de Franco da Rocha (SP), e os impactos que essa montagem trouxe para os alunos atuantes ou não na atividade, no Doutorado, Timochenco ocupou-se da formação do GTC, do qual ele foi sócio-fundador, de montagens entre 1968 e 72 e de como se estabeleceu o drama social para o grupo, dividido entre aspirações teóricas e a prática. Apoiado pela FAPESP para a realização da pesquisa “Por um teatro popular”, ele estudou a formação do grupo com a intenção de popularizar o teatro a partir de outros estudos de Heleny e Ulisses Guariba, que estagiaram por três anos com Roger Planchon, dramaturgo e diretor francês.

O modelo teatral desenvolvido a partir da experiência com o autor francês e adaptado ao teatro nacional contemplava a criação de um elenco estável e permanente, a execução de um teatro popular, parceria entre o poder público e o teatro para que a forma de o fazer convertesse-se em um serviço público. Assim, entre 1968 e 1972, quando o grupo fez as montagens de *Jorge Dandin*, de Molière; *O Noviço*, de Martins Pena; *A Cidade Assassinada*, de Antônio Callado (posteriormente substituído por *A Cidade de Sevilha* e *O Barbeiro de Sevilha*); *A Guerra do Cansa-Cavalo*, de Osman Lins; *Mirandolina*, de Goldoni e *O Aleijadinho, Aqui e Agora*, de Lafayette Galvão, Timochenco desenvolveu a pesquisa que revelou conflitos entre as aspirações do grupo e a realidade social e cultural na qual o GTC estava inserido, resultando em um drama social difícil de ser solucionado e que levou o grupo a reformular suas atitudes visto que o teatro executado por ele se estabeleceu como projeto e não como prática dentro dos pressupostos franceses. Assim, as três partes em que o trabalho se divide são: Formação do Grupo Teatro da Cidade, Metodologia de Pesquisa e Dinâmica e o Drama Social do Grupo, que serão apresentadas mais detalhadamente a seguir.

Entre 1967 e 1968, Timochenco Wehbi foi aluno, na Universidade de São Paulo, do curso de Sociologia do Teatro, ministrado por seu orientador, Professor Ruy Galvão de Andrada Coelho, e em cuja disciplina pôde ter uma visão concreta da teoria e da prática, auxiliando-o na construção de um instrumental de análise da teoria aplicada à realidade do teatro brasileiro.

Dessa atividade nasceu a dissertação de Mestrado (*Brecht num outro tempo, num outro espaço – um estudo de Sociologia do Teatro*) e a pesquisa no campo da dramaturgia ganhou mais fôlego a partir da titulação e do conhecimento das dificuldades de uma montagem tanto em questões administrativas quando em questões técnicas ou artísticas, o que independe de ser texto de um autor reconhecido, como Brecht, ou de um anônimo.

Com a proposta de uma nova pesquisa, “Por um teatro popular”, acolhida e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (FAPESP), o Professor Ruy Galvão de Andrada Coelho aceitou tomar parte como orientador no estudo da formação de um grupo de teatro profissional, o Grupo de Teatro da Cidade (GTC), de Santo André. Timochenco era um dos sócios-fundadores e conduziu a iniciativa pautando-a pela premissa de popularizar e descentralizar o teatro, seguindo o modelo do francês Roger Planchon adaptado à realidade nacional. Começou-se, portanto, o trabalho de campo a partir da montagem do primeiro texto do novo grupo, *Jorge Dandin*, de Molière, mas os resultados não seriam imediatamente percebidos nem alcançados seja porque o grupo estava em processo de formação, seja porque auferir o resultado só foi possível após quatro anos, ou seja, em 1972.

Nesse ínterim, o autor prosseguiu com a atividade docente na Universidade de São Paulo: em 1969 no Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e em 1970 no Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes. No campo da pesquisa acadêmica, ao ministrar cursos, o professor tem a possibilidade de aprofundar seus estudos e seu objeto de pesquisa. Dessa forma, além das aulas na Universidade, teve a oportunidade de ministrar, com outros integrantes do GTC, aulas na Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS). Foram montados, em 1970, nas atividades acadêmicas da FASCS, textos de Tchekov, Pirandello, Strindberg e Ionesco. Em 1971, um texto de Timochenco Wehbi, *Última Chuva de Verão*, e um espetáculo contendo três entremeses de Cervantes aliaram-se à gama de experiências que auxiliaram o autor a entender o amplo funcionamento de uma escola de teatro, trabalhando desde o estabelecimento de sua estrutura curricular. Outra atividade acadêmica foi desenvolvida no período: ele atuou como professor do Curso Livre de Teatro da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo.

Já com uma grande experiência e conhecendo as estruturas e dificuldades para estabelecer uma companhia de teatro, o autor traz a público com a atriz Berta Zemel seu texto de estreia, o reconhecido e premiado *A Vinda do Messias*, cuja montagem fez com que estabelecesse contato direto com a censura e entidades oficiais, o que deu mais abrangência ao

conhecimento dos desafios de integrar teoria e prática. Em seguida, a associação à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) foi uma necessidade para organização e coleta de dados para as pesquisas em Sociologia do Teatro e dos seis textos escritos até 1980: *Palhaços*, *A Última Chuva de Verão* que vem a ser transformada em *O Dia de Pierrot* em sua segunda versão até, finalmente, vir a público como *Curto-Circuito*, *A Dama de Copas e o Rei de Cuba*, *A Perseguição ou o Longo Caminho que vai de Zero a Ene*, *Bye, bye Pororoca* e *Vozes da Agonia ou Santa Joaquina e sua Cruel Peleja contra os Homens de Guerra, contra os Homens d'Igreja*. Aliado a esses processos como encenador e autor, quando tomou parte nas comissões julgadoras dos concursos de teatro amador, ampliou ainda mais o conhecimento sobre os desafios teóricos e práticos para a execução do teatro popular. Logo, foi munido do conhecimento como dramaturgo, pesquisador, encenador, teórico, professor e crítico que Timochenco dispôs-se a analisar questões teóricas sobre uma prática em que ele há muito estava envolvido.

A princípio, entre 1968 e 69, a pesquisa de campo estava concentrada na formação do GTC, mas em seu primeiro ano de atuação o grupo sofreu modificações, sobretudo devido ao AI-5 que afetou a cultura nacional amplamente. Uma das ações foi a alteração da programação inicial o que fez com que se ampliasse em muito as aspirações elementares da pesquisa. Trabalhar com os dez anos de atividades, de 1968 a 78, e suas montagens não seria possível. Por isso, delimitou-se um recorte temporal entre 1968 e 72 para não escapar às possibilidades de pesquisa. Neste período, os textos encenados foram sete: *Jorge Dandin*, de Molière; *O Noviço*, de Martins Pena; *A Cidade de Sevilha*, de Antônio Callado; *O Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais; *A Guerra do Cansa-Cavalo*, de Osman Lins; *Mirandolina*, de Goldoni e *O Aleijadinho, Aqui e Agora*, de Lafayette Galvão.

Uma das preocupações ao delimitar objetivos e hipóteses é que o autor não tem a intenção de criar um método específico em Sociologia do Teatro, mas fazer emergir pela experiência prática caminhos que poderão ser aproveitados por outros pesquisadores. Assim, pode-se considerar como hipóteses os pontos levantados como problemas do GTC e sua atuação: inicialmente pensado como um grupo para popularizar e descentralizar o teatro, estimulador de uma frequência do público por ter sido criado para ser um polo cultural, como ele alcançou seu objetivo se não houve uma continuidade da atuação do grupo como previsto? Fatores externos estariam alterando as premissas de criação do grupo e gerando conflitos internos, descaracterizando a iniciativa? Houve inovação em relação aos demais grupos teatrais nas formas de atuação? Logo, chegou-se à hipótese de que as aspirações do GTC entraram em

conflito com a realidade cultural e social que culminou com um drama social quase não solucionável, obrigando-os a alterar sua maneira de atuação, o que entrava em conflito com as ideias iniciais de constituição do grupo. Por isso, defendeu-se que o tipo de teatro realizado por eles era um projeto e não propriamente uma prática.

2.2.1 Origens e formação do GTC

O GTC foi criado, de acordo com seu vice-presidente José Armando Pereira da Silva, como resultado de um desejo das instâncias municipais, como Secretaria de Educação e Cultura (SEC) de Santo André, para desenvolver um trabalho cultural sério e sistematizado na região. A cidade, parte do complexo industrial do ABC, foi fundada em 1553 como Vila e ganhou status de Freguesia em 1560, transformando-se em município apenas em 1889. Com uma população de cerca de 450 mil habitantes na ocasião da pesquisa e com sua base econômica na indústria, a região contou com atuação forte da SEC que promoveu uma série de atividades culturais como música, cinema, artes plásticas e teatro, cabendo ressaltar que inúmeros grupos foram criados nesse período de anos 60 e 70.

O GTC nasceu em 1968, mas desde 1963 a SEC dedicava-se a ampliar a atuação cultural na região: criou a Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA) e a Federação Andreense de Teatro Amador (FEANTA) atuando na formação de público teatral e na coordenação dos grupos amadores que surgiram. A SCASA levou a peça *Ingênua Até Certo Ponto*, com Nicete Bruno, para o Cine Teatro Carlos Gomes, em Santo André, e pôde contar, por um tempo, com o apoio da Escola Industrial Júlio de Mesquita, mantida pela prefeitura. Quando essa Escola passou para o Estado, a SCASA alugou um galpão, manteve suas atividades e montou o Teatro do Alumínio, primeira casa de espetáculos do ABC, que recebeu nomes como Bibi Ferreira e as companhias de Procópio Ferreira, Fernanda Montenegro, Maria Della Costa, Sérgio Cardoso e Cacilda Becker. A FEANTA continuava seu trabalho de orientação dos novos grupos e, em 1972, quando contava com 15 grupos, era presidida por José Armando Pereira da Silva. A formação do GTC deu-se a partir de elementos do Teatro Amador do ABC, tendo alguns participado de experiências no Teatro de Arena de São Paulo e nos Centros Populares de Cultura (CPC) que criavam espetáculos a fim de conscientizar politicamente o público, demonstrando ser também um teatro pedagógico.

A presidência da Comissão Estadual do Teatro, em 1962, desenvolveu projeto de articular Federações de Teatro Amador e disponibilizou diretores teatrais para atuarem com

grupos amadores pelo Estado. Para Santo André, foi enviado o diretor Ademar Guerra que montou com SCASA a peça de Roberto Freire, *Gente Como a Gente*. Entre os atores e participantes do grupo estavam Antônio Petrin, Rosalia Petrin, Sonia e Anibal Guedes, alguns dos futuros fundadores do GTC. Por orientação de Ademar, alguns deles seguiram para a EAD e fizeram a profissionalização. Também por isso, um dos polos iniciais do grupo era a EAD visto que lá também estavam nomes interessados em trabalhar com teatro amador como é o caso do próprio Timochenco Wehbi. A formação do GTC deu-se sob a influência de um grupo de estudantes da EAD, moradores da região do ABC, guiados pela professora Heleny Guariba e seu marido Ulisses. Contando com o apoio da SEC, que vivia momento de investimento na região, foi apresentado um projeto-piloto para a montagem de *Jorge Dandin*, de Molière, a fim de fazer um experimento tanto da montagem quanto do grupo cuja premissa de atuação embasava-se nas teorias de Roger Planchon.

Heleny e Ulisses passaram três anos estagiando em Lyon, na França, com Roger Planchon. De suas teorias, temos por base a ideia de popularizar a arte, viabilizando financeiramente a presença das classes que acreditam não amar o teatro, que precisam reconhecer nele o ambiente de diversidade cultural e que, por vezes, precisam ser “buscados” para participar. Ainda não é isso o que o GTC faria, mas ele criaria estratégias para que as iniciativas adaptadas dessem tão certo aqui quanto deram na França, começando pelo nome do grupo que é uma tradução do nome francês e a primeira peça, de Molière, que foi encenada lá com grande êxito e passou por tradução para ser apresentada aqui. Foram propostas à SEC as seguintes adaptações do método de Planchon para o Brasil:

- a) a popularização do teatro, com elenco regional estável e permanente;
- b) descentralização da cultura, teatro popular dirigindo-se para o maior número possível de espectadores;
- c) teatro visto como serviço público e, para isso, contando com o apoio do Estado.

As intenções do GTC ficaram claras nessas condições de trabalho que se estabeleciam com *Jorge Dandin*: transformar Molière num autor popular e conscientizar o público sobre o quanto o hábito da cultura, seja teatral ou em outras artes, deve ser adquirido. É também na questão de arte como serviço social, estimulado pela sociedade, que o plano se estabelece.

Culturalmente, vive-se um período de grande agitação nos anos 60 e 70, o que resultou em mobilizações culturais e organizações de grupos teatrais que influenciaram todos os de

teatro amador, como foi o caso do Arena e do Oficina. Em todo o Brasil, o projeto de arte popular era discutido por projetos culturais que visavam a atuação política com sindicatos e operários, estudantes, artistas e intelectuais empenhados em eliminar distâncias entre as culturas popular e de elite. O que era feito e para quem era feito passou por uma renovação de ideias e conceitos, sobretudo o conceito de povo, pelos intelectuais em exercício na época, no CPC.

A intelectualidade funcionava como formadora dos movimentos de cultura popular e esses aprimoravam a intelectualidade. Mesmo que a partir de 1964 os grupos como Movimento de Cultura Popular (MPC) e o CPC tenham sido estancados, os ideais permaneceram entre aqueles grupos, vivendo, de acordo com Paulo Pontes, na consciência de cada um. E foi nos musicais, como o *Show Opinião* realizado por Augusto Boal do Arena ou *Zumbi e Tiradentes* com a colaboração de Gianfrancesco Guarnieri, que se encontrou uma saída para a realização teatral em meio à opressão usando a música como elemento crítico. O Arena conseguiu promover com o público universitário debates sobre a situação social, política e cultural do país, mas a censura acabou por impor barreiras a essa atuação que culminaram com o exílio de Boal e o comprometimento da tradição questionadora do Teatro de Arena.

Enquanto o Arena interessava-se pela luta de classes e pela revolução, o Teatro Oficina, de José Celso Martinez Correia, desagregado como ficou a sociedade pós-64, buscou não didatismo, mas choque como modelo de preenchimento dos vazios deixados pelo regime. Depois de espetáculos como *Os Pequenos Burgueses*, de Gorki, e *Galileu Galilei* e *Nas Selvas da Cidade*, de Brecht, Martinez passa a se identificar com o escândalo e a ousadia do Tropicalismo. Sua intenção era agredir e provocar a plateia burguesa para fazê-la revidar com tomada de consciência da realidade. Com *O Rei da Vela* e *Roda Viva*, ele alcança o desejo de abalar estruturas de comportamento diante da cultura. O resultado foi o exílio também para ele.

No entanto, nada se perdera: a influência desses grupos e encenadores alcançou os teatros amador e universitário que eram mais didáticos, mas nem por isso rasos em suas discussões visto exercerem a função de centro de debates políticos, sociais e culturais. A censura não deixava de atuar e de proibir, mas eles conseguiram encenar no grupo universitário *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, e *Os Fuzis da Senhora Teresa*, adaptação por Flavio Império de texto de Brecht; no grupo amador, vieram a público *Aquele que diz sim*, *Aquele que diz não* e *A Exceção e a Regra*, de Brecht, *Eles não Usam Black Tie*, de Guarnieri, *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes* de Boal e Guarnieri, além de *O Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. Tempos depois recorre-se a *Se Correr o Bicho Pega, se Ficar o Bicho Come*, de Oduvaldo Vianna Filho, na tentativa de manter o teatro de conteúdo

crítico, apesar da censura. Surge o dramaturgo Plínio Marcos com o submundo dos marginais no palco de maneira nua e crua, a fim de chocar o público burguês e conquistando elogios da crítica com *Navalha na Carne* e *Dois Perdidos Numa Noite Suja*.

Após 68, o regime se fechara e o teatro para as massas passou por alterações. O público mudou das camadas mais populares para estudantes universitários e intelectuais com quem ainda se permitia fazer uma discussão política e social, mas o ambiente acirrado pelo medo levou ao estancamento. A situação estagna-se entre 68 e 74 e, sendo o teatro um ambiente de conscientização e discussões que geram produtos críticos, fica claro o quanto o período impediu que esses produtos fossem gerados. É nesse quadro social e cultural que o Grupo Teatro da Cidade se formou e trouxe a público montagens que viveram o impasse entre seu papel crítico e a ditadura e censura impostas, recorrendo à conduta que tiveram outros grupos de criar a partir das condições culturais em vigor.

O teatro que se produz é de enorme caráter empresarial, carente de instrumentos ideológicos e culturais que expressassem a realidade, chegando-se ao extremo de um teatro que parou de criar e usando o silêncio como forma de contestação. Muitos dramaturgos abandonam a atividade acreditando que nada mais válido podia ser dito e até o público mais tradicional se ressentia com a presença do estudantil que perdeu seu teatro de contestação e tenta se contentar com o que as casas de espetáculo apresentam. Com a plateia desinteressada, os grupos viveram a crise de ter que recorrer ao Estado para financiamento a fim de não perecerem e a situação se acentua: o governo financia o teatro que se submete às normas da cultura oficial. Dessa forma, vira uma mercadoria do Estado que dita as regras de o que e como trazer a público. É contraditório, mas não há para onde fugir. As companhias teatrais temem a concorrência dos outros meios de comunicação e acabam por aceitar serem financiadas pelo censor.

Mesmo com todas as dificuldades colocadas à frente do meio teatral, autores novos apresentam uma temática urbana em que se traz a público o sufoco que a arte vivia nesse quadro: é o caso de José Vicente com *O Assalto*, Leilah Assumpção com *Fala Baixo Senão Eu Grito* e Consuelo de Castro com *À Flor da Pele*. De acordo com a diretora da Comissão Estadual de Teatro (CET), em 1970, Renata Pallotini, parte do incentivo à nova dramaturgia veio exatamente a atuação do CET que trabalhou com a cláusula de que parte das doações para as companhias no financiamento do Estado deveriam ser destinadas a novos espetáculos de novos autores nacionais fazendo subir de três autores em 1965 para 14 em 1969. Foi um momento de, mesmo conscientes dos riscos de censura, novos textos e estreias dramáticas acontecerem.

Os próximos presidentes da CET, Carlos de Queiroz Telles e Nydia Licia, mantiveram a política e os novos autores passaram a ter o prestígio da crítica e do público. Os espetáculos eram de baixo custo e superavam a censura fazendo chegar a público algum panorama de crítica social. Ao mesmo tempo que bons textos foram encenados, há oportunistas que buscavam apenas a verba estatal e a própria Comissão recebe do governo orientações para contemplar espetáculos questionáveis do ponto de vista da qualidade, mas que atendiam a alguma intenção estatal, como em 1972 quando o governo desejava, em comemoração aos 150 anos da Independência do Brasil, trazer a público espetáculos que tratassem do tema e a Comissão recebeu 158 propostas de encenações de textos criados às pressas, sem qualificação estética ou visão crítica da passagem histórica.

Entre 1968 e 72, Santo André viveu período de movimentação cultural, visto ser a cultura, para o governo, um bem e não um produto. Dessa forma, em 1970, inaugurou-se o Teatro Municipal e todas as atividades teatrais, do GTC ou não, foram acolhidas e incentivadas pelo secretário de Educação e Cultura. Nesse momento, a FEANTA promoveu cursos de formação de atores. Houve também a promoção de festivais que, apesar da censura, traziam a público mensagens políticas e sociais. Montaram-se, nessa época: *Zumbi*, *Eles Não Usam Black Tie*, *Morte e Vida Severina*, *Chapetuba Futebol Clube* de Oduvaldo Vianna Filho, *O Santo Inquérito* de Dias Gomes e *O Homem do Princípio ao Fim* de Millôr Fernandes. Companhias que faziam suas estreias em Santo André recebiam subvenções, chegando a estreias nacionais acontecerem nessa cidade, como foi o caso de *O Homem de La Mancha*, de Dale Wasserman.

Outra ação comum, quando não podiam subvencionar, era ceder o teatro e toda sua estrutura liberando a companhia de repassar qualquer valor de bilheteria para a Secretaria. Dessa forma, *O Interrogatório*, de Peter Weiss e *Peer Gynt* de Ibsen puderam ser assistidos em Santo André. O GTC encenou nesse período *A Guerra do Cansa-Cavalo*, *Mirandolina* e *O Aleijadinho*, *Aqui e Agora* e se configurou como um grupo que pôde desenvolver suas atividades sob a chancela dos órgãos públicos, causando por vezes mudanças no percurso de sua atuação inicialmente desejada, mas dentro dos marcos políticos, econômicos e culturais possíveis.

2.2.2 Metodologia da pesquisa

O trabalho delimita ser a Sociologia do Teatro um ramo de Sociologia da Arte, esta já bastante estudada por teóricos renomados como Bastide e Hauser. O autor não se concentrará,

portanto, em discutir sobre o campo e problemas da Sociologia da Arte, mas em apresentar os métodos mais adequados para o levantamento das questões de formação do GTC e das problemáticas que fizeram do grupo um projeto e não uma prática.

Partindo da ideia inicial de ser o teatro uma instituição sociocultural, com autores sociais compartilhando ações recíprocas para construção da história e seguindo padrões de conduta estabelecidos previamente, o autor apresenta métodos de levantamento e análise de dados sem se desviar da complexidade do objeto e apontando que intuição, imaginação, emoção e sensibilidade são elementos fundamentais para a percepção do objeto. As observações e entrevistas para coleta de dados foram auxiliadas pela pesquisa em documentos do grupo, anexados ao trabalho, e em revistas, colunas de jornais especializados em teatro e folhetos-programas das peças encenadas, bem como em críticas publicadas em jornais e revistas.

Timochenco apontou uma problemática no momento das entrevistas, pois o ator tem dificuldades ao se expressar, visto que crê estar encenando dramaticamente na entrevista e, indiscutivelmente, envolvido emocionalmente com o objeto. Dessa forma, coube ao pesquisador integrar como observador os ensaios e estudos, além propriamente das encenações para se aproximar ao máximo da realidade do grupo. O público, segundo as observações do pesquisador, é bem homogêneo e serviu como amparo para definição do repertório do GTC, mas não se analisa profundamente visto não ser esse o objetivo do trabalho.

A obra *Sociologia do Teatro*, de Jean Duvignaud, foi o marco inicial para o pesquisador levantar perspectivas de análise para seu objeto. Partindo da ideia de que análises estatísticas e mecânicas entre arte e sociedade não são adequadas porque o que deve ser avaliado é a reação do público frente à obra, são arroladas outras ideias para sustentar teoricamente o trabalho como o dever de observar as modificações que o diretor cênico faz no lugar dramático, o estudo da relação do conteúdo das obras com os diversos tipos de estruturas e classes sociais chegando ao objetivo de encarar a prática de teatro em três níveis: variações da extensão cênica trazem ao homem a expressão de sua experiência, variação da função do teatro de acordo com os tipos de sociedade e mudança da imagem da pessoa humana. Foi também a partir do mesmo autor que se confirmou necessário observar os problemas profissionais, a integração dos atores, relações entre grupo e diretores, poderes públicos e críticos.

Outro aspecto teórico que baseou o trabalho foi apontado por Max Weber sobre o papel do sociólogo ao analisar o objeto artístico como alguém que não deve tecer apreciações e considerações sobre a obra de arte, mesmo que se espere dele o mínimo de gosto de

sensibilidade para os valores que ela representa, mas verificar como e por que os homens orientam seu comportamento de acordo com a existência e influência das obras.

Amparado ainda por teóricos como Karbusicky e Silbermann, o dramaturgo estabeleceu que a vivência estética esteve na base do trabalho de observação e que requeria sensibilidade para apreender o sentido muito mais espiritual do que de informação codificada de uma obra de arte. Sendo a base do trabalho uma vivência empírica da formação do grupo, observando aspectos estéticos, econômicos e administrativos, convencionou-se chamá-la de vivência teatral que englobou a percepção, imaginação, intuição e experiências estéticas e sociológicas. Funciona como diretriz para as conclusões da pesquisa, pois reúne as convivências e relações entre o pesquisador e o objeto de estudo. Ele é consciente que não se dissocia o envolvimento emocional que ele mesmo, por ser dramaturgo e sócio fundador, tem do grupo.

Não foi intenção do estudioso trabalhar na metodologia com formalismos abstratos que dificultam a apreensão da própria realidade que procura abordar tampouco com uma gravidade na elaboração da conduta metodológica. A ideia é, pelo contrário, avaliar a realidade rica em contradições e em nada estanque, mas extremamente dinâmica por se tratar de teatro. Divisões entre métodos e técnicas também pareceram dispensáveis e foram evitados, bem como ocorreu entre teoria e empiria que possui utilidade na elaboração do instrumental por demonstrar o desenvolvimento do próprio processo, mas no momento da aplicação se dilui cedendo lugar a um esquema de referência amplo e geral.

Uma preocupação apresentada por ele foi delimitar as diferentes terminologias empregadas para o termo Sociologia do Teatro no discurso sociológico e no discurso teatral. Por ser um elemento da sociedade, o teatro empresta à sociologia uma série de termos e expressões específicas do teatro, como “o cenário está preparado” ou “desempenhar um papel” no “grande teatro da vida”, mas isso não significa que não haja fronteiras entre esses campos. Pelo contrário, a situação social tem papéis que afirmam seu dinamismo e modificam estruturas sociais, enquanto que a situação dramática é uma simbologia inscrevendo-se num campo de espaço, tempo e personagens pré-definidos, tendo ou não relação com a vida daqueles que, ao verem a cortina descer, são transportados para a realidade predominante em suas vidas.

Chegou-se a uma indefinição entre os papéis de teatro e sociedade que o autor buscou elucidar esclarecendo que mesmo que o teatro seja uma forma de ação social, por estar inserido em uma sociedade, ele é uma instituição que engloba indivíduos produzindo espetáculos, e não produzindo sociedades. Teatro é realização e não é meio de experimentação da Sociologia. Esse

aspecto auxilia na percepção da questão do drama social dentro do GTC porque, diferentemente do teatro de bonecos, no drama social é possível identificar com a ação uma mudança de caminhos ou perspectivas, o que demonstra um primeiro passo para a liberdade.

Pensar a Sociologia do Teatro aplicado ao GTC seria assinalar em que medida o grupo agiu dentro da sociedade, a que necessidades atendeu e qual o papel das instituições que permitiram seu aparecimento e desenvolvimento. No tocante às funções de quem viabilizou o grupo como selecionar as obras adequadas e organizar a aproximação do consumidor para estimulá-lo a absorver o conteúdo das obras não se aplicou ao GTC, pois ele deixou, por vezes, de alcançar o fim perseguido e construía o drama social. Mesmo dependendo das instituições, nem sempre o grupo acatava, chegando a se opor a algumas normas. O trabalho debateu posteriormente a conduta do grupo no tocante às oposições e em como a oposição implicou numa tomada de consciência que o fizesse promover algumas mudanças.

O instrumental é o resultado da reflexão sobre o GTC, sua formação e os pressupostos de atuação como grupo que popularizaria o teatro, descentralizaria a cultura ampliando para o maior número possível de espectadores e serviria como um serviço público contando com o apoio do Estado. Para avaliá-lo, convencionou-se dividi-lo em quatro aspectos gerais e capazes de fazer o grupo cumprir funções específicas e com uma dinâmica própria da ação social e teatral. Isso não fez com que se apagassem ou desconsiderassem os problemas, contradições, entropias, contestações, rupturas dentro do grupo e em suas relações com a sociedade, ou seja, não se impediu de perceber o drama social vivenciado por ele. As quatro partes são:

a) o grupo sócio teatral: grupo produtor de teatro cujos componentes vão assumindo papéis sociais conforme as necessidades. São indivíduos que desejam realizar experiências teatrais e se integram conforme sua qualificação e habilidade. São, em suma, atores e coordenadores que vão ganhando status de grupo conforme seu grau de integração e os êxitos alcançados na consecução de seus objetivos, tudo mediado pelas relações internas e pelo reconhecimento das instituições socioculturais gerais. A forma de organização deles requer uma hierarquia para estruturar as funções, geralmente uma cooperativa, em que um indivíduo não está ligado a apenas uma atividade, mas exerce quantas forem necessárias, dentro de suas habilidades, para que o espetáculo ocorra. Além de organizado em função de um espetáculo, o grupo também é social e suas funções igualmente se delimitam conforme as necessidades e habilidades entre a produção geral atuante nas questões financeiras, administrativas e jurídicas, que fazem a interface com a sociedade e com o Estado, organizando o cotidiano do grupo interna e externamente; a direção artística que lidera o grupo de atores controlando, coordenando e

supervisionando o trabalho, administrando conflitos e, algumas vezes, influenciando também na esfera administrativa citada anteriormente. Seu trabalho necessita do apoio do grupo, o que mais facilmente se conquista se o grupo for estável; esfera dos demais componentes engloba atores, cenógrafos, figurinistas, maquiadores, coreógrafos, diretores musicais, iluminadores, maquinistas, camareiras e contrarregras, entre outros. São aqueles de funções artísticas, técnicas e de execução, um grupo que também encontra grande êxito quanto mais estável for; esfera das relações externas é composta por aqueles que estabelecem contatos com instituições sociais, culturais, econômicas viabilizadoras do espetáculo como divulgadores, vendedores, pesquisadores e encontram-se submetidos à produção.

b) o espetáculo: sua base é o texto escrito que mapeará a conduta do grupo. A produção é responsável por obter as autorizações para a montagem do texto que é escolhido e amparado pela produção que dá o parecer econômico e jurídico de viabilidade e pelo diretor que assumirá a direção artística. Em grupos estáveis, considera-se a adequação do texto aos objetivos do grupo e à disponibilidade de recursos humanos. Conflitos nesse momento de decisão são muito comuns e, por vezes, fazem com que algum elemento se retire do grupo. Após a escolha e divisão das atividades, passa-se aos ensaios em que se moldam as habilidades com as necessidades da encenação. Um texto pode não estar liberado para ser trabalhado e, neste caso, elege-se outro texto a fim de viabilizar o espetáculo. Quando o texto está desembaraçado de questões de escolha e legais/jurídicas, envia-se para a censura para avaliação. Em seguida busca-se o local para a encenação que apresente as condições necessárias tanto para as equipes quanto a disponibilidade para o número de sessões planejadas e o acesso ao público, uma vez que isso também pode definir o sucesso da apresentação.

c) o público: grupo heterogêneo, proveniente de diferentes camadas sociais, difuso e indefinido que assiste ao espetáculo e manifesta gostos, opiniões, interpretações sobre o teatro, a peça e a encenação. Sem ele não há espetáculo e, por isso, deve ser observado também quando se iniciam as pesquisas de investigação sociológica para realização de espetáculos. No caso do GTC o público era homogêneo por ser estudantil, o que facilitou a análise e classificação deste. Ele é o foco para o grupo de atores, afinal, é para ele que se produzirá o espetáculo. Por isso, é peça importante na escolha do texto, o que será avaliado com mais detalhes na parte III do trabalho.

d) as instituições socioculturais vinculadas ao grupo sócio teatral: são essenciais para a realização teatral. São elas: censura, subvenções do Estado, tipo de público e sua adequação ao espetáculo, crítica, sociedade dos autores. Por vezes, com a não anuência dessas esferas, uma peça pode não ser encenada. Elas filtram as propostas do grupo com os campos da sociedade

em que atuam, pois têm ampla atuação seja em esferas jurídicas, econômicas, administrativas, culturais, morais, religiosas e artísticas. Elas interferem e influenciam a atividade teatral. Imprensa, escolas, igrejas, estabelecimentos comerciais, associações de artistas e críticos mantêm vínculos com o grupo socioteatral tanto para incentivá-lo como para criar impasses para sua atividade cultural. Desta forma, é natural que a atuação crítica dessas instituições estabeleça o grupo teatral burocraticamente constituído com firma aberta e quadro administrativo, certificado de censura, autorizações de funcionamento, sendo este um dos ramos de maior atrito entre o teatro e a sociedade.

Na próxima parte demonstra-se como o instrumental acima foi aplicado às montagens descrevendo, interpretando e explicando a trajetória do GTC, suas dinâmicas e os dramas sociais vividos. Para isso, convencionou-se dividir este recorte em três partes: uma introdução, a análise da dinâmica e do drama social do grupo e uma conclusão que verifica as dinâmicas do grupo de acordo com os alvos pretendidos.

2.2.3 Dinâmica e dramas sociais do GTC

A parte três fará a aplicação dos conceitos teóricos elencados na segunda parte em sete das nove montagens feitas pelo GTC entre 1968 e 1972, a fim de apreender a dinâmica e o drama social vivido pelo grupo. Dividido em três partes, trará uma introdução, a análise específica da dinâmica e do drama social aplicado às montagens e uma conclusão evidenciando as formas de associação e dissociação do grupo.

A trajetória do grupo foi pensada em quatro etapas:

- Fundação e formação com a atuação de Heleny Guariba como líder do grupo para a montagem de *Jorge Dandin*, de Molière. Evidentemente, há contradições dentro de qualquer grupo, o que não foi diferente para este visto que ocorreu da liderança aglutinar os elementos em função dos objetivos propostos por ela. A crise se acentuou com a vinda do espetáculo para São Paulo e a discussão do novo repertório a ser encenado. Neste período também se estabeleceu a infraestrutura jurídica.
- Com a mudança de atitude e redução de aspirações, o grupo dá continuidade ao seu trabalho com as encenações de *O Noviço*, de Martins Pena, *A Cidade Assassinada*, de Antônio Callado, e *O Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais. O

grupo vai ganhando identidade, seja pelo êxito da montagem de *O Barbeiro de Sevilha*, seja pela necessidade de buscar um novo texto que atendessem às expectativas do Estado, da crítica e do público. É também a inauguração do Teatro Municipal de Santo André que motiva o amadurecimento do grupo.

- Dá-se uma fase de surgimento de uma ideologia empresarial: o grupo goza de tamanho prestígio a ponto de inaugurar o Teatro Municipal, sofre alterações em seus quadros artísticos e sociais em função do próximo texto, *A Guerra do Cansa-Cavalo*, de Osman Lins. Com a montagem, busca-se o reconhecimento do público, da crítica e, sobretudo, do Estado que o subvencionava. Neste momento, alguns objetivos ligados à estabilização do grupo, criação de complexo cultural mais amplo que chegasse a prestar serviços públicos à comunidade, adormecidos desde a fase de *Dandin*, renovaram-se. A contradição é que, para atender aos interesses de quem o subvencia, o grupo ganha aspecto empresarial e não mais cooperativista, como era, e isso passou a ser questionado por integrantes. Em seguida, com menor êxito, encena-se *Mirandolina* e o grupo vive o constante embate da busca pelo novo a encenar.
- Preparando-se para encenar um grande espetáculo, o que não seria possível sem a estrutura de empresa na organização, o GTC trouxe a público *O Aleijadinho, Aqui e Agora*, de Lafayette Galvão. O investimento estatal foi alto, visto ser o ano de comemorações pelo sesquicentenário da Independência do Brasil, o que fez o grupo também, além de estreitar a dependência estatal, promover uma renovação estética ao escolher o texto, aproximar-se do autor e escrever com ele o final da peça. Se, por um lado, o mecenato em questão possibilita espetáculos grandiosos, por outro tolhe os processos de renovação teatral. Chegou-se a questionar a continuidade do grupo tanto por essas questões quanto pelo quadro político vivido na nação desde 1968.

Além do Estado, órgãos como a Sociedade de Autores e a censura tinham participação na escolha e viabilização das montagens. Isso estabeleceu um clima de tensão e insegurança chegando até a conflitos no grupo.

A trajetória do GTC

O ano de 1968 foi, na vida social e política nacionais, um ano de crise. A ação do GTC nesse momento de nascimento em meio ao período conturbado marca uma liderança e um quadro ideológico importantes para quem fazia teatro naquele período. Tanto o público quanto o repertório da época precisavam ser observados para que se delimitasse claramente o que o grupo em questão pensava e qual posição tomava. Dessa forma, o teatro atendia ao pressuposto de promover ação social, de ser um serviço.

O GTC atentou para as propostas de estabelecimento de uma grande companhia a partir da observação de grandes pensadores como Dias Gomes e Fernando Peixoto, este amigo de Heleny Guariba e que fez os contatos para que ela e Ulisses estagiassem com Planchon. Ela veio conduzir o grupo com a experiência de três anos estagiando na França com o dramaturgo e polemizou ao manter uma direção autocrática, polarizando decisões, planejamento e controle de atividades do grupo. A postura da diretora foi importante para dar coesão ao grupo, mesmo que, paradoxalmente, seu domínio estratificasse funções, alterando o caráter cooperativista e aproximando-o cada vez mais do empresarial.

Ficou a cargo dela toda a programação inicial do grupo, desde a escolha do texto de Molière, que Planchon já havia encenado e Heleny traduziu, até a direção do primeiro espetáculo. O grupo estava estruturado com os profissionais para as funções: produtor, assistente de produção, coreógrafo, atores, figurinista, sonoplasta, monitores responsáveis pela divulgação e captação de público e diretor musical. Isso demonstra que a organização definida caracteriza o grupo como profissional, o que depunha a favor dele para se estabelecer como um serviço público. Para tanto, em sua formação, antes de iniciarem os ensaios de *Jorge Dandin*, o GTC enviou à Prefeitura de Santo André, por meio do Conselho Municipal de Cultura, uma Minuta de Projeto de Lei indicando seus propósitos, objetivos, perfil de componentes, solicitando uma verba específica mensal que seria capaz de destinar dez entradas para cada espetáculo para o poder público, além de um pedido formalizado para inaugurarem o Teatro Municipal. Com o pedido aceito, iniciaram-se os trabalhos de ensaios em que subgrupos estudaram sobre o teatro e a França daquele tempo para então seguir para os ensaios no palco. Após a estreia, a peça recebeu muitas críticas positivas de nomes como Décio de Almeida Prado e João Apolinário. Heleny foi agraciada com o prêmio “Revelação de Diretor” pela Associação dos Críticos de Teatro de São Paulo e a Comissão Estadual de Teatro premiou Flávio Império, cenógrafo e figurinista, com o prêmio “Governador do Estado”.

O público de sete mil pessoas era constituído por estudantes de 1º e 2º graus, recrutados pelo trabalho de divulgação excepcional feito pelos monitores junto às escolas e o Juizado de Menores de Santo André atendeu o pedido para liberação da peça para menores de idade, a fim de evitar problemas com a Censura.

Em São Paulo, no Teatro Anchieta do SESC Consolação, o grupo apresentou-se para cerca de três mil pessoas. Este período marcou uma série de questionamentos e insatisfações dos componentes devido à falta de dedicação da diretora que estava atuando em outro espetáculo no Teatro da Aliança Francesa. A receptividade do público paulistano também não foi a mesma, ainda que fossem estudantes da mesma faixa etária. Em vias de se desintegrar, tamanho foi o clima de insatisfação, houve a constituição jurídica do grupo em setembro de 1968 e a direção passou para o ator Antônio Petrin. Houve ainda, sob liderança de Heleny e com o apoio de Petrin, o envio para a Prefeitura de São Paulo de um documento solicitando verbas para mais dez sessões de *Dandin* na capital, acompanhadas ao final por debate entre público, elenco e direção. O grupo queria, com essa iniciativa, ampliar o público e prestar um serviço como fora pensado em sua criação.

As discussões acerca do novo texto a ser encenado geraram muitas polêmicas chegando ao ponto de a diretora deixar o grupo definitivamente. Com a influência de fatores externos como custos de produção, remuneração de equipe e contratação de atores profissionais viu-se um impasse aliado à perda da direção centralizadora, mas que trouxe coesão ao grupo. O resultado é um abalo forte para todos que será ainda mais sentido com a nova gestão municipal justificando redução de verbas o que comprometeu a infraestrutura econômica do grupo. O desaparecimento de Heleny Guariba, no Rio de Janeiro, em 1971, acentuou a crise interna no GTC que seu viúvo viu sem propósitos definidos. Para dar continuidade às atividades, partiu-se dos objetivos propostos por Heleny na tentativa de conciliá-los com as condições de realização teatral da época.

A continuidade do grupo como produtor de espetáculos

Antônio Petrin, José Armando Pereira da Silva e Sonia Guedes compuseram a liderança do grupo a partir de meados de 1969 com a distribuição de verba doada pela prefeitura. Decidiram a nova encenação: *O Noviço*, de Martins Pena, e iniciaram um trabalho de condução do grupo que vai até 1972. Nesta fase, a liderança não era menos

centralizadora que a anterior, mas muito mais equilibrada e integrada entre os três elementos. Foi o melhor que poderia acontecer a um grupo que perdeu quase metade de seus componentes. Muitos dos que se desligaram do grupo e haviam atuado em *Dandin* recusaram-se a participar da nova montagem por não aceitarem ser liderados por um ator sem preparação para o posto de direção. Com isso, Petrin recrutou novos atores amadores para a nova peça.

Além disso, havia ainda inexistência de um lugar para a encenação, visto que o único teatro fora demolido, mas *O Noviço* atingiu, a preços populares, no Auditório Municipal de São Caetano, no salão paroquial do bairro Parque das Nações e no Clube Panelinha, ambos em Santo André, o público de doze mil estudantes e recebeu críticas acaloradas em jornais como a *Folha de São Paulo*. Com o caráter itinerante que o espetáculo ganhou, o grupo passou a ter uma cisão no sentido de projeto: alguns pretendem fazer dele um instrumento de expressão de uma ideologia enquanto outros o veem com fins lucrativos. Essas discussões ganharam espaço após as encenações de *A Cidade Assassinada* e *O Barbeiro de Sevilha*.

Em 1969, para a inauguração do Teatro Conchita de Moraes, em Santo André, o grupo montou às pressas um texto que tinha caráter histórico ao tratar da fundação da cidade: *A Cidade Assassinada*. Ele trata da fundação de Santo André da Borda do Campo e do embate que vive o fundador, João Ramalho, com os jesuítas Padre Anchieta e Padre Paiva tentando dissuadi-lo da criação justificando pelas condições de escravidão dos índios e costumes pouco civilizados dos líderes de Santo André. A cidade é considerada assassinada já que das suas cinzas renasceu um dos polos de fundação do ABC paulista.

A montagem não foi vista pela maior parte da crítica e ficou marcada como uma peça ocasional, montada apenas para que o grupo não se desfizesse. O diferencial desta peça foi, por tratar do histórico de formação da cidade e ter público estudantil, um concurso estudantil chamado “Teatro da Cidade” em que os estudantes seriam premiados se fizessem uma análise da peça. O que o grupo passou a questionar foi exatamente seu público e também quais as intenções que poderiam surgir de uma companhia atuando para os jovens sem conseguir estimulá-los à frequência ao teatro visto que os estudantes dos 1º e 2º graus não se portam como disseminadores dos espetáculos por pouco debatem sobre eles. Este é um momento de questionamentos sobre propósitos e objetivos do GTC.

A peça que marcará um renascimento do grupo é *O Barbeiro de Sevilha* quando o ator Luiz Parreiras tomou parte nas decisões da liderança e rememorou os objetivos propostos em *Dandin*: realização de teatro popular tendo por base um plano estético e ideológico coerente com as possibilidades do grupo. Nessa época, Petrin deixou de atuar como diretor artístico, cargo que passou ao novo integrante Dionisio Amadi, e concentra-se nos postos de produtor e ator.

Muito bem recebida pelo público andreense, *O Barbeiro* ficou três meses em cartaz até vir para São Paulo e, no teatro Itália, contar com a grande maioria dos críticos na plateia. O resultado foi uma série de críticas positivas para o espetáculo e para a atriz Silvia Borges. Jefferson Del Rios chegou a afirmar que o grupo de Santo André conseguiu fazer um dos espetáculos mais felizes e honestos do ano de 1970, com profissionais capazes de promover o autêntico teatro popular e que tanto o público quando a crítica não poderiam perder tal peça. Já Sábato Magaldi refere-se ao espetáculo como “saboroso”, algo que não se esperava àquela altura do ano e reforça, analisando os números de público, que o GTC conseguiu um feito em sua trajetória, desde *Dandin* e *O Barbeiro*.

O quadro era de um reconhecimento muito grande de um grupo inicialmente provinciano, mas que alcançou respeitabilidade com sua atuação nos palcos paulistanos. Mais seguros, os componentes tinham tranquilidade para se ocuparem de um novo texto a ser encenado na inauguração do Teatro Municipal, em 1971. Também acalentavam um sonho: sendo reconhecidos profissionalmente e adquirindo estabilidade, conseguiriam democratizar e popularizar a cultura. Por isso, caso fossem contratados pela prefeitura teriam possibilidade de se dedicarem integralmente ao grupo por uma questão de amparo financeiro com o emprego e também seria um caminho para estabelecer um complexo cultural em que se criaria o hábito teatral. E diante da euforia de um ótimo momento do grupo, o sonho foi alcançando muitos dos elementos que acreditavam ser a estreia do Teatro Municipal um momento de apresentar um texto excepcional a fim de alcançar o que desejavam. E o escolhido foi *A Guerra do Cansa-Cavalo*, de Osman Lins.

O aparecimento de uma ideologia empresarial

O GTC passa, a fim de alcançar seus objetivos, por uma reorganização do quadro de funções socioestéticas com uma divisão socioteatral a fim de padronizar a conduta do grupo assemelhando-o a uma empresa. O processo se inicia com a preparação para a inauguração do Teatro Municipal com a máxima dedicação. O GTC estava, indiscutivelmente, adquirindo feições empresariais em sua ideologia para que o sonho da estabilidade fosse alcançado e, por conseguinte, o projeto básico de popularização do teatro e prestação de serviços públicos fosse acolhido pelo governo. Com isso, desde a escolha do texto viu-se uma preocupação com a aquisição de maior verba e não propriamente com a qualidade artística. A escolha do diretor, Celso Nunes, e de atores profissionais, como Claudio Correia e Castro, demonstram a intenção de aquisição de prestígio profissional e, em consequência, garantias de vultuosas verbas. Encenar um texto de Osman Lins, reconhecido literariamente, e contar com a participação dele no programa da peça com um texto sobre o GTC encaminha claramente o grupo para profissionalização e respeitabilidade. O texto da estreia do grupo no novo teatro de Santo André foi escolhido dando indícios também da mudança para temáticas políticas e sociais contemporâneas e não os temas históricos e culturalistas das quatro encenações anteriores.

A peça estreou com enorme divulgação devido também à inauguração do teatro, mas noticiar a ação pública de construção de um edifício ofuscou um pouco a crítica sobre o espetáculo, salvo por um artigo de João Apolinário²³ em que se levantaram reivindicações sobre a ampliação do público que o grupo deveria alcançar, passando dos estudantes à população de menor poder aquisitivo. Essa observação já era uma situação que fora levantada pelo grupo em suas reuniões e pouco discutida. O grupo vivia uma contradição: dedicou-se a um projeto que pareceu não repercutir o que se esperou da parte das autoridades, que foi o sonho da estabilidade. O grau de satisfação dos integrantes foi abalado por essa questão, além de outros problemas como a vinculação a uma faixa etária específica também devido à censura, o que os próprios integrantes diziam se tornar uma autocensura pois tolhia a liberdade na seleção dos textos. O grupo reconhecia-se com um alto nível de dependência da SEC, que financiava sua programação e também controlava a programação cultural das escolas, demonstrando também por parte da Secretaria um entrave para a escolha do repertório. Nesse quadro, o drama social do grupo se ampliava: público, repertório, subvenções estatais, falta de

²³ *Cansaço de cavalo para chegar ao novo teatro de Santo André*. Última Hora, São Paulo, 29 abr. 71.

unidade na linha de trabalho com as mudanças de direção, rivalidade com outros grupos que acreditavam ser o GTC privilegiado com o recebimento de duas subvenções por ano da Prefeitura. Aliado a isso, a questão de um espírito empresarial dar lugar ao cooperativismo inicial abala a situação.

O próximo texto a ser encenado foi *Mirandolina*, sob direção de Emilio di Biasi. O grupo teve nesse espetáculo um reconhecimento como peça montada para sua manutenção, dados os problemas citados anteriormente. Com Silvia Borges no papel de destaque, o grupo não quis arriscar e usou um texto médio com uma atriz símbolo do GTC e um diretor respeitado. O público de quinze mil estudantes, seis mil a menos do que na estreia do teatro municipal, já era de certa forma esperado, visto não se tratar de um evento com tanta divulgação como *A Guerra*, não contar com ator reconhecido da televisão e não ser um texto com a grandeza da peça de Osman Lins. Em poucas palavras, *Mirandolina* foi o segundo fracasso do grupo que se viu sem o acolhimento do público, utilizando uma verba esporádica de um órgão oficial que era agradado e buscava agradar ao público estudantil. A apatia toma conta do grupo, Luiz Parreiras se desliga justificando que não via empenho para cumprir o objetivo de popularização, visto ter ele feito uma proposta de divisão do grupo em dois elencos fixos para levar às periferias as montagens enquanto o outro ficaria fixo no Teatro Municipal. A direção se opõe e o ator-cenógrafo-figurinista deixa o GTC.

A cristalização de uma ideologia de Estado

Como era costume, pairava no ar a dúvida sobre o próximo espetáculo a ser produzido e encenado. Sendo 1972 um ano de comemorações pelo sesquicentenário da Independência do Brasil, o Estado estava distribuindo excelentes subvenções para os grupos teatrais com espetáculos nessa temática. O grupo encontrou aí um caminho para rever sua postura e trabalhar conforme os objetivos iniciais quando montaram *Dandin*. O novo texto escolhido foi *O Aleijadinho, Aqui e Agora*, de Lafayette Galvão, que retratava movimentos de independência do país. Era um espetáculo grandioso, com custos elevados de produção e um diferencial: o autor terminou o texto dramático com o grupo em dez reuniões. Era uma estratégia para que, estruturalmente numa peça mais brechtiniana que aristotélica, alcançasse um público cada vez maior. O GTC demonstrou uma superprofissionalização apontada pela crítica e confirmada em sua atuação.

Os elementos que compõem a encenação haviam participado de montagens do Arena de São Paulo, há uma ideologia de esquerda que fica clara no grupo, com subdivisões no trabalho socioteatral com a chegada de profissionais paulistanos, o que trouxe segurança para a equipe que via pela primeira vez uma divisão nítida de funções. Ele vai ganhando cada vez mais a feição de trabalho para o artista profissional de teatro. Carlos Castilho é integrado ao grupo para a função de cenógrafo e figurinista enquanto Ney Matogrosso atua como aderecista. A direção ficou a cargo de Antônio Pedro e a peça estreou em meados de abril de 1972 com duas sessões diárias de terça a domingo. O público continuava sendo maciçamente estudantil, interessado na montagem, no contexto e na atuação do autor, Lafayette Galvão, como a personagem principal Aleijadinho.

O que se viu enquanto grupo surpreendeu ao evidenciar o quanto o caráter empresarial sobrepôs o cooperativismo do início: dos 16 atores da montagem, 13 viviam apenas do teatro. Os componentes do GTC eram os empresários que dividiam entre si os lucros e a burocratização estabeleceu-se. Cada um tinha funções claramente definidas bem como a remuneração. A crítica tem uma atitude complacente e de estímulo com o texto que foi assistido por cerca de 25 mil espectadores, quase que exclusivamente estudantes, apesar do empenho da monitoria e do poder público para trazer ao teatro trabalhadores convocados nos sindicatos a fim de alcançar um público distinto do padrão.

Ao final da temporada, o grupo percebeu que caiu numa rotina desestimulante para inovações, resultado do aspecto empresarial assumido. O desejo de ter trabalhadores na plateia é impedido pela ação da televisão que é a preferência desse público. A classe alta é um grupo simpático ao GTC, mas que preferia ir a São Paulo para entretenimento. Fica, portanto, a marca de ser um grupo com público estudantil, o que não totalmente ruim pois cria no jovem em formação uma frequência ao teatro, mesmo que seja para fazer atividades escolares sobre o espetáculo. O grupo vive um impasse: sua renovação estética pode custar a perda do público estabelecido e, por consequência do olhar empresarial atual, um fracasso financeiro.

Conclusão

A ordem econômica estabelecida no grupo faz com que os objetivos de descentralizar e popularizar a cultura, externamente, pareçam alcançados, mas, internamente, o grupo vai perdendo aqueles que reivindicam a retomada dos objetivos iniciais e, não atendidos, concluem que a renovação estética e ideológica não acontecerá. Há uma dependência do poder estatal antes mesmo de se escolher um texto para montagem, o que demonstra o peso que a questão das subvenções apresenta. O texto não fugia do caráter culturalista em função do público estudantil e do poder que sustentava parte da montagem. E o ciclo estava fechado: o poder que subvencionava também recomendava a montagem que tinha um público constantemente estudantil. Se conseguia-se cumprir um papel de interesse da escola, do governo e até da família, em muito se perdia no desenvolvimento artístico do grupo que pode, já que este atua diante de um público, desenvolvê-lo com peças menos culturalistas. Com isso, viu-se que o GTC nada mais foi do que o mediador entre as tendências culturais de uma época, criadas pelo Estado e a sociedade civil a que dirigia seus produtos.

Concluiu-se diante desse quadro que o GTC estava fortemente ligado à SEC que o interpretava como uma atividade secundária, não como uma prioridade. Tanto que o ligou ao campo educacional como forma de justificar as subvenções. Existe, de acordo com José Armando²⁴, uma cultura de educação ser prioridade, algo que se tenha que fazer enquanto cultura é acessório que se dá quando pode. O grupo estava formado para atender a demandas e executar montagens, não para ser um instrumento de transformação ideológica ao descentralizar e popularizar o teatro.

O GTC continua seu trabalho após 1972 nas mesmas condições. Foram feitas as seguintes encenações anuais:

- 1973: *O Evangelho Segundo Zebedeu*, de César Vieira;
- 1974: *A Heroica Pancada*, criação coletiva coordenada por Carlos Queiroz Telles;
- 1975: *O Inocente do 113*, de Nelly Vivas;
- 1976: *Mumu, a Vaca Metafísica*, de Marcílio de Moraes
- 1978: *As Aventuras de Dom Perlimpin com Belisa em seu jardim*, de Federico Garcia Lorca, em comemoração aos dez anos do grupo.

²⁴ ARMANDO, J. em entrevista para o dramaturgo (apud WEHBI, 2013, p. 212).

Antônio Petrin e Sônia Guedes passaram a atuar em televisão, no seriado *Malu Mulher*, em 1979, e também na peça *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, outros elementos seguem para o teatro paulistano e, por fim, inviabiliza-se a continuidade do grupo que deixou em dúvida se alcançou a democratização e popularização do teatro como prescrevia em sua formação.

2.2.4 Conclusão

Timochenco abriu as conclusões trabalhando com o conceito de imaginação e como ele está integrado à análise proposta. O teatro, diante do drama social vivido, usa da imaginação para suportar a realidade. E esta foi para o grupo pouco animadora diante das perguntas a que se chegou: em que sentido o GTC popularizou o teatro e democratizou a cultura? Os objetivos não foram guiados pela imaginação quando se acreditou ser possível a efetivação de um teatro popular, de cunho político e social, empenhado em conscientizar o público? O que seria o teatro popular no Brasil? Sendo o público majoritariamente de estudantes que se viam obrigados a assistir às encenações para produzirem atividades escolares, seria possível ter despertado em algum aluno o reconhecimento do teatro como meio cultural e não apenas uma decisão do professor ou da escola?

Pode-se afirmar que a descentralização aconteceu, mas não para o público e sim para o grupo que se constituiu como um grupo de teatro profissional fora da capital. Mesmo que o público tenha aumentado a cada espetáculo, ele era homogêneo, ou seja, estudantes de 1º e 2º graus, não atingindo uma democratização para um público amplo, misturando camadas mais pobres com a classe alta.

Outro elemento comum foi a condição de saída do grupo: aqueles conscientes de que não havia propósitos sendo atendidos, ao entrar em conflito por questionar o não cumprimento das diretrizes iniciais de descentralização, popularização e serviço público, eram ignorados em suas observações e acabavam, frustrados, deixando o GTC.

O drama social do grupo tem origem ainda mais profunda: os integrantes não se preocupavam em questionar o que era o teatro popular, seja no modelo francês apresentado por Guariba, seja nas possibilidades nacionais no período. Vale ainda ressaltar que o drama social vivido pelo grupo está como um microcosmos do drama

geral vivido pela cultura e arte cerceadas pela política cultural instaurada no país a partir de 1968: bloqueio e sufocamento com subvenções daquilo que se faz crer ser o teatro popular, mas que precisava ainda de muita liberdade para ser do povo e para o povo.

2.3 Projeto de Livre-Docência: *Uma contribuição portuguesa na história do Teatro Brasileiro: o papel de Francisco Santos*.

Entre agosto de 1983 e fevereiro de 1984, Timochenco Wehbi viveu em Lisboa, Portugal, dedicado às pesquisas para o trabalho de livre-docência *Uma contribuição portuguesa à história do teatro brasileiro: o papel de Francisco Santos* que estava em processo de finalização quando faleceu, em 1986. O projeto de estudo delimita sucintamente as origens da pesquisa, o perfil biográfico de Francisco Santos e um programa inicial de estudos em que se reforça o objetivo do trabalho como sistematização da efetiva contribuição do modelo português de se fazer teatro, a partir do quase ineditismo de estudos sobre o ator, encenador e empresário Francisco Santos.

O contato inicial com a obra de Francisco Santos deu-se por meio da convivência, no final dos anos 70, com a professora Yolanda Lhullier dos Santos, da Escola de Comunicações e Artes (ECA), neta do empresário de teatro e cinema e que desenvolveu intenso trabalho com tais artes nas três primeiras décadas do século XX. Fascinado pelo material apresentado pela colega, o que incluía recortes de jornais e dados sobre as origens do trabalho do artista em Portugal, Timochenco pesquisou quem entre os teóricos teatrais conhecia seu trabalho e possível influência do autor português no teatro brasileiro. A quase inexistência de referências teóricas, salvo uma citação em *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany, e o trabalho que um cineasta gaúcho, Antônio Jesus Pfeil, desenvolvia sobre a obra cinematográfica de Francisco Santos deram a Timochenco melhores condições de trabalhar o viés teatral de um autor praticamente inédito.

Em 1981, as pesquisas iniciais ocorreram em Portugal com consultas aos grupos A Barraca e Experimental de Cascais, mas eles desconheciam o autor. Foi o professor Manuel Laranjeira D'Areia, diretor do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, quem se entusiasmou pela pesquisa e prontificou-se a auxiliar Timochenco neste trabalho. Em 1982, o dramaturgo brasileiro dedicou-se a pesquisas no Rio Grande do Sul, onde Santos viveu e também viviam seus herdeiros vivos, o filho Homero dos Santos e o neto Francisco Luís dos Santos Ferreira, então Pró-reitor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No ano seguinte, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, Portugal) ele seguiu, recomendado pela ECA, para o período de pesquisa em Lisboa.

Francisco Santos nasceu na cidade do Porto, Portugal, em 1873. Filho de um jurisconsulto e de uma advogada, o afilhado do escritor Camilo Castelo Branco recusou-se a cursar a Faculdade de Direito, como exigiam seus pais, e foi a Paris para atuar como jornalista cultural. Ao assistir aos ensaios de uma companhia teatral francesa para um espetáculo, acabou por substituir um dos atores que adoecera e teve desempenho elogiado, recebendo convite para integrar a companhia e atuar na Espanha e norte da África. Além de aceitar, seguiu com uma filmadora e iniciou um trabalho de cine-reportagem. Voltou a Portugal e constituiu a Companhia Dramática Francisco Santos que, em 1901, veio ao Brasil e acabou por incorporar alguns artistas nacionais como Manoel e Abel Pera, respectivamente tio e pai da atriz Marília Pera. Excursionou por todo o país, Argentina e Uruguai até 1909 quando se estabeleceu em Pelotas, Rio Grande do Sul. Ele atuava nas montagens da companhia que trouxe a público *O Avarento* de Molière, *Otelo* de Shakespeare e *O Guarani* de José de Alencar.

Entre 1909 e 1912 concentrou sua atuação no teatro Sete de Abril, em Pelotas, e excursionou pouco pelo interior do Rio Grande do Sul com *A Vida de Cristo* e *Pelotas por um canudo*, textos de sua autoria em que expressa crítica à sociedade pelotense. Como figura inquieta, polemizou com a crítica teatral carioca em 1911 e, tempos depois, com o Dr. Gomes da Silva, de Pelotas, por meio de revistas. Dissolveu sua companhia em 1913 e fundou com Francisco Vieira Xavier a Fábrica Guarany do Cinema, que estreou nesse ano com os filmes *Álbum Maldito*, seguido pelo policial *O Crime de Banhados* e o primeiro filme brasileiro de ficção: *Os Óculos do Avô*. Abriu uma tipografia e litografia ao lado da Fábrica e passou a presidir as associações esportivas S.C. União, S.C. Pelotas, S.C. Marquês de Pombal e Clube Brilhante. Arrendou para cinema os teatros Sete de Abril e Coliseu, em Pelotas; construiu o Teatro Guarany que foi inaugurado em 1920; o Apolo, em 1925; o Avenida, em 1926 e o Capitólio, em 1928, todos em Pelotas; entre 1933 e 35 construiu os teatros Apolo e Capitólio em Bagé, onde fixou residência e veio a falecer em 1937, aos 64 anos de idade, deixando viúva D. Maria do Carmo Meneses Rabello com quem teve três filhos: Mário, Irene e Homero dos Santos.

O projeto de pesquisa ressalta a necessidade de estudar as relações culturais entre Brasil e Portugal a fim de preencher as lacunas que podem revelar situações sociais, políticas, artísticas da história das duas nações, além de confirmar que houve uma ligação entre as companhias dos países. É indiscutível, conforme os estudos de Timochenco Wehbi, que os portugueses têm uma influência na formação do teatro nacional, visto que até a década de 20 os atores tinham o costume de falar, em cena, com sotaque português. Logo, há uma necessidade de se estudar

para sistematizar todas essas contribuições e a proposta é iniciar esse percurso pela obra teatral de Francisco Santos desde a Europa até o Brasil, decifrando seu papel a fim de contribuir com um capítulo da história geral e sistemática do teatro nacional. Para isso, o autor propõe questionar quais as formas de produção teatral Santos trouxe ao Brasil, como elas se adaptaram ou se modificaram no país, como influenciaram nas formas já estabelecidas nacionalmente, como ele foi nacionalizando sua companhia e o que motivou o abandono do teatro pelo cinema. Para estudar esses tópicos, Timochenco dispõe-se a sustentar a pesquisa teórica e inicialmente nos campos da Sociologia da Arte, Antropologia Cultural e Estética Teatral, esperando que novos caminhos sejam desvendados durante o trabalho. Seu programa de estudos, tido por ele mesmo como ambicioso, parte, portanto, de pesquisas em jornais e revistas da época, levantamento bibliográfico da trajetória portuguesa e brasileira e entrevistas com atores e familiares.

3. Timochenco Wehbi: dramaturgo

3.1 A vinda do Messias

3.1 A Vinda do Messias

A peça é composta por dois atos, com um intervalo de tempo de dez anos. Vinda do interior para um grande e desenvolvido centro urbano, Rosa é a personagem de 35 anos, em 1959, que se isola do convívio social na espera por seu Messias. O primeiro ato é composto por sete tempos (ou cenas), sendo que em cada tempo há, pelo menos, uma canção característica da ação dramática ou do estado de espírito da personagem. De modo geral, aparece como marca do término do tempo, juntamente com a queda de luz. Acomodam-se dez canções pelos sete tempos que, exceto a última (“Jingle Bells”), são todas composições do período áureo do rádio no Brasil, variando entre 1939 e 1962, abarcando samba, valsa, samba-canção e música patriótica, além da canção de Natal do tempo final do ato.

A história se passa num velho apartamento de um cômodo em que a personagem fantasia a existência de seu companheiro, presente no primeiro tempo, ausentando-se a partir do segundo e que, pelas expectativas de Rosa, voltará sendo capaz de retirá-la da condição de pobreza e isolamento. Rosa acredita na existência e retorno de seu Messias, bem como em santos católicos, o que se confirma pela imagem de Nossa Senhora Aparecida presente no cômodo, num santuário, a que ela constantemente recorre em horas de aflição. Mais adiante, nova referência a santos estará no pôster de São Jorge, o guerreiro protetor na ausência do “marido”. É neste ambiente de imagens religiosas e móveis velhos e surrados que se inicia a história da costureira. Já no primeiro tempo, noite de 1º de janeiro de 1959, a fala inicial da mulher dá um panorama da sua situação: reclama com o “marido”, antes de deitar, que ele não deve demorar muito para voltar, pois ela não terá com quem conversar: os vizinhos não a respeitam, ela não tem amigas, sendo que as pessoas que frequentam a kitchenete, apenas clientes, só têm alguma afetuosidade quando precisam dela para explorar seu trabalho. A mãe também é citada como alguém que a despreza por não ter nascido homem, atribuindo à filha a responsabilidade pelas dificuldades que sobrevieram ao abandono do pai de Rosa, depois de este fugir com a madrinha de Crisma da menina.

Rosa acredita possuir valores quase nunca reconhecidos pelos que a cercam: ela não é uma mulher à toa, é religiosa, boa costureira, dedicada como “esposa” e vítima resignada do desprezo da mãe. Mesmo incompreendida, seu amparo está na justiça divina e no “marido”, seu salvador. Ao relatar na primeira fala o ocorrido durante a visita da amante do pai a sua casa, ela se enfurece em função de uma mulher “à toa pisar numa casa honrada” (p. 24). Este é um

apontamento constante nas falas de Rosa: sua casa ser honrada, ela ser uma mulher honesta como seu trabalho, sua vida ser de dedicação ao “marido”, à religião e à costura. Vítima de preconceito na sociedade, ela o incorpora também à sua visão de mundo em relação a seus opressores e acaba por reproduzir a mesma postura que a incomoda: de mulher à toa, a madrinha Iracema passa a ser uma pessoa melhor que sua mãe biológica, quando consegue clientes para a costureira.

Imediatamente, diz que o homem tem direito, garantido pelo casamento, às relações sexuais, sem considerar o desejo da mulher. Ao buscar uma roupa mais sensual para a noite, Rosa faz menção à dureza da vida: nada tem de novo para vestir, mesmo trabalhando incansavelmente na máquina de costura em busca de uma melhor condição de vida, o que não virá por conta também de seu analfabetismo, que ela tenta reverter com a alfabetização noturna, desde que o “marido” concorde que ela se ausente de casa, sempre acompanhada por colegas. São estes os valores de que Rosa se orgulha: ter um “marido” alfabetizado, bom, honesto, trabalhador e, como ela mesma diz, um santo. Imediatamente ao fazer referência à santidade, a costureira indica outra motivação para suportar as dificuldades: o amparo religioso de Nossa Senhora Aparecida. Com ela e com Messias, é capaz de suportar a vida miserável e até mesmo se mostrar agradecida.

O analfabetismo também reduz os hábitos culturais da personagem: acha bonito o cinema, mas prefere o circo, uma vez que não consegue ler as legendas dos filmes estrangeiros, sendo que, em sua opinião, os filmes nacionais, salvo os de Mazzaropi, não prestam. Entre as referências culturais mais características da peça está o jornal que ela faz questão de comprar diariamente para o “marido”, mesmo que esta despesa comprometa o orçamento doméstico e não signifique um índice de participação social da personagem, antes mais uma forma de isolamento. O jornal é comprado diariamente, trazido para casa com todo zelo para não amassar e comporá, no decorrer da peça, um dos elementos cênicos que se acumulam como parte da rotina vazia e sem sentido de Rosa.

Além da alfabetização, ela faz planos para o “retorno do companheiro”: com o dinheiro ganho eles comprarão uma casa, terão filhos que estudarão e poderão oferecer um padrão de vida que ela não teve. Há uma referência a boneca Dorminhoca como “filha” do casal, uma boneca de pano que conta com os cuidados de Rosa como uma “criança” com suas curiosidades e inocência, uma vez que até a escada perto da janela deve ser movida de lugar para impedir que a suposta filha faça alguma “besteira”. Ela volta-se para o “marido” na cama e diz que mesmo não tendo trabalhado no feriado está muito cansada da vida que levam e de mais um

ano que se encerrou sem perspectivas, atribuindo isso aos desígnios divinos: pela vontade de Deus é que Messias deve partir. Ela menciona São Jorge como aquele que ataca o dragão com a lança e o despedaça, exatamente como o seu coração com a partida.

O primeiro tempo conta com duas músicas: *A noite do meu bem*, cantada por Dolores Duran na abertura da cena, e *Meu nome é ninguém* na interpretação de Miltinho, ao final. São referências claras à noite do casal e ao desamparo que a personagem sente com a partida do outro.

No início do segundo tempo, ela se espreguiça e canta feliz um jingle de anúncio de rádio do perfume Royal Briar. Logo em seguida dá-se conta da ausência do “marido” na cama e se levanta planejando a compra do quadro de São Jorge para situações como sua solidão e os perigos a que ela e a “filha” estarão sujeitas. Enquanto se arruma, novos sonhos vão surgindo, chegando até a uma casa na praia. Por isso ela acorda com disposição para trabalhar, depois que o “marido” foi embora, a fim de ocupar a mente e juntar dinheiro. É comum Rosa estabelecer diálogos com o santuário em seus momentos de dúvida, o que acontece nesta cena quando questiona a santa sobre a ambição como pecado. Logo em seguida garante que não, visto que o dinheiro é conquistado com honestidade e que até a santa poderá se beneficiar de uma nova casa, num espaço melhor, pois certamente ganhará um novo santuário. Rosa acaba, sem perceber, fazendo barganha com o santo, pois serão constantes os pedidos de socorro sempre oferecendo em troca algo dos benefícios que ela almeja, sendo o maior de todos o retorno de seu Messias.

As freguesas de costura, um dos poucos canais de comunicação dela com o mundo exterior, são personagens que pertencem a uma classe social de comportamento fortemente criticado por Rosa em todo o primeiro ato. É o caso de Floripes e Mara Sílvia, mãe e filha que têm gostos extravagantes na opinião da costureira porque são muito distintos dos seus. Ela as critica, mas tem de aceitá-las devido à dependência financeira. Outra personagem – dona Edith – é mencionada pela falta de pagamento em dia, pedindo paciência à costureira já que seu marido está para receber o salário. Rosa revolta-se por não conseguir compreender o modo de se vestir dessas mulheres, reproduzindo modelos de personagens de filmes estrangeiros, os quais igualmente não consegue compreender.

Além das freguesas, outro meio de ligação com o mundo exterior está no rádio, veículo de comunicação de grande alcance. As músicas, os artistas, os locutores e as radionovelas são formas de trazer uma mínima realidade para este espaço alucinado. A partir do segundo tempo,

haverá referência a rádio, televisão ou cinema em cada cena. Neste segundo tempo é o locutor César que apresenta a canção patriótica da favorita da marinha, Emilinha Borba. Rosa delira com a referência a seu ídolo e traça em seguida uma comparação entre ela e Marlene, baseada na conhecida competitividade entre esses dois ídolos da cultura de massa dos anos 50. Por consequência, compara também sua conduta em oposição à de Floripes e Mara Sílvia que, ao se vestirem como Marlene, parecem “mulher da vida”. Receber essas clientes no início do tempo seguinte e atender a todos os pedidos, inclusive de produção das peças rapidamente, demonstra a dependência que faz a personagem assumir uma conduta diferente do que pensa para não perder seu único trabalho.

Os tempos três a sete têm extensão relativamente menor aos dois primeiros, com Rosa reiterando sua obsessão pela volta do suposto marido, podendo ser vistos de maneira concentrada.

Rádio e freguesia trazem o mínimo do mundo exterior para Rosa, oferecendo uma “reflexão” sobre a realidade. Isso se manifesta no terceiro tempo com o episódio de um tecido que Floripes entrega para a confecção de um vestido amarelo: a costureira, revoltada, resolve empregar a bonita seda em uma camisa para Messias, justificando que não houve pagamento do trabalho anterior e que não vai colocar em risco sua credibilidade fazendo roupas extravagantes para uma mulher – sem valor e que não é legalmente casada – desfilas e mostrar suas formas. Ainda que pareça uma atitude crítica pelo não pagamento é, na verdade, o início do processo de alienação completa e desconsideração do outro. Rosa começa agora a produzir uma série de roupas para o “marido” e o filho que acredita estar esperando, o que, como o jornal, ficará acumulado pela casa, itens que preenchem a sua solidão. Um manequim no cômodo, equipamento de trabalho da costureira, será o primeiro depósito em que deixará as peças produzidas; logo em seguida, os varais estarão repletos de roupa, tudo sem uso e lhe custando caro. Ao final, aparece a canção *Camisa amarela*, com Araci de Almeida, como síntese da ação dramática na chave do humor.

No quarto tempo, ela vai em busca de vaga no curso de alfabetização e relata o episódio da compra do pôster de São Jorge. Chega em casa assustada e, aos prantos, começa a rezar garantindo que nada de ruim aconteceu pela proteção do santo: um homem havia pedido informação sobre a localização de uma farmácia, que ela interpreta como falta de respeito a uma mulher desacompanhada e “grávida” à noite. Ao reagir perguntando se ela era do manicômio (do “pissirico”), fica clara a gradual alienação que vai tomando conta da personagem. Tanto assim que, no quinto tempo, quando o locutor César volta à cena para

apresentar um novo talento “jovem, formoso e sensacional”, Rosa presta atenção à voz “de canarinho” do cantor, característica tantas vezes associada à voz de Messias; com isso, acredita que a identidade artística de seu amado, que deve ser mantida em segredo, é Cauby Peixoto, que aparece cantando *Conceição* e, significativamente, *Rosa Morena*.

Nova saída no sexto tempo, em que há um grande sofrimento: a morte de sua mãe. Assume, desesperadamente, o descaso com a mãe vitimada pelo câncer, sem amparo, o que faz Rosa se achar uma “pecadora”. Arrependida, no momento extremo assume o compromisso com a mãe de que se a criança for menina, receberá o nome da avó, Antônia. Em meio ao desespero, ela começa a sentir as dores de parto e pede ajuda aos santos, a Messias e aos vizinhos, para que chamem uma parteira. Levada ao hospital, retorna no sétimo tempo, completamente arrasada, afirmando que o “filho” ou “filha” existia e que foi assassinado pelos médicos; não aceita a falta da gravidez, atribuindo aos médicos “carniceiros” a sua angústia. Diz ainda que, em parte, é um castigo pelo que fez a sua mãe, desamparando-a no momento da doença. Revolta-se com os vizinhos e os médicos. Por fim, acaba “conformando-se” já que uma criança poderia prejudicar a carreira artística de Messias, assumindo a postura da mãe, criticada no primeiro tempo: o companheiro não voltou por culpa da “filha” e por isso atira a boneca pela janela.

Elemento constante em cena é a lua e suas variações de cores: no primeiro tempo é a lua que se relaciona ao amor. Prateada, na noite de despedida do casal, remete à prata ser um metal nobre e precioso, também elemento ligado ao sagrado, pois nas indumentárias aparece como símbolo divino. Em paralelo é assim que ela vê o homem que voltará, salvando-a da situação desesperadora em que vive. As demais cores apontadas (verde, vermelha, amarela) estão diretamente ligados aos estados de espírito da personagem: verde, no quarto tempo, quando indignada por não ter conseguido vaga no curso de alfabetização, pelo assédio na rua, pelo desamparo, sentindo-se “verde de ódio”; no sexto tempo é amarela, quando se relata o desespero e arrependimento por não ter amparado sua mãe de quem recebe uma herança; vermelha, ao final do primeiro ato, resignada ao submeter sua vontade e reconhecer que um filho seria um empecilho para a carreira de Messias e os planos do casal. Lembra-se ainda, na ordem em que as cores aparecem, a liberdade do verde, a atenção do amarelo e a interdição do vermelho no semáforo, motivo na canção e literatura dos anos de 70, como por exemplo em *Sinal Fechado*, de Paulinho da Viola. Rosa passa por um movimento similar em sua trajetória no primeiro ato: das perspectivas com um melhor padrão e construção de uma relação emocionalmente

satisfatória, passando pelo reconhecimento das dificuldades para a realização dos desejos até as dores das perdas nos dois últimos atos e as expectativas frustradas de retorno de Messias.

Na verdade, o símbolo da lua e das cores é um motivo bastante recorrente e importante na peça. A lua (e especialmente a prateada) simboliza a plenitude dos amantes tal como aparece na indústria cultural do período na chave do clichê das canções populares e “românticas” da época como *Lua dos namorados*, ou mesmo na canção de enorme sucesso *Malandrinha* gravada, entre outros, por Orlando Silva. As outras três cores aparecem como negativas contrapondo-se a ela. Mesmo o verde, que em princípio poderia ser positivo, posteriormente associa-se ao ódio, à negatividade não havendo, portanto, positividade alguma.

No segundo ato, as cenas continuam sendo comentadas pela voz autoral presente nas canções. São prioritariamente canções de protesto e música popular brasileira (MPB) da época dos festivais, situadas entre 1965 e 69; a exceção fica por conta de um bolero da década de 50 que marca a passagem do tempo.

Apresentar o cenário do segundo ato – composto de seis tempos – é confirmar os elementos de acúmulo e de isolamento da personagem: inúmeros jornais empilhados, caixas de presentes comprados com a herança materna e revistas, que agora também compõem o cenário. Até a santa torna-se um entulho ali. A antiga kitchenete paupérrima dá espaço a um ambiente em que se reconhecem ícones do consumo acentuado com o processo de industrialização: geladeira, televisão, vitrola, pôsteres pendurados pela parede. O único espaço ainda plenamente desimpedido é a janela, para que se possa ver a lua. Rosa está vestida da forma como mais criticava em suas clientes no primeiro ato: aos 45 anos, ridiculamente maquiada e vestida com minissaia, usa longa peruca loira, óculos escuros e maquiagem inadequada para sua idade. A pronúncia das palavras melhorou devido à alfabetização no Mobral, mas ainda erra muito e, significativamente, não consegue conjugar o verbo no futuro.

É forte a presença de ícones da comunicação de massa como Garrincha – vale lembrar seu caso rumoroso com Elza Soares – e Chico Buarque. Rosa atribuirá a Messias os papéis que eles exercem. Em cada situação, ela demonstra uma justificativa para a ausência do amado: compromissos com o rádio, atribuições no cinema, agenda lotada para atender aos programas na televisão. As atividades vão passando por todos os meios de comunicação de massa, mostrando cada vez mais uma camada popular e facilmente alienável da sociedade.

No primeiro tempo, Rosa começa ridicularizando Emilinha Borba ao ouvir a música “Dez anos” tocando no rádio, dizendo que ninguém mais ouve a cantora e que seria

desmoralizada caso as “coleguinhas de escola” ouvissem o rádio tocando a canção. Após o comentário irritado, retira o aparelho de cena, considerando-o um cacareco. Obsoleto também é ser cantor de rádio: o Messias no segundo ato será muito mais prestigiado porque se tornou um famoso ator de Hollywood, o que Rosa descobre ao frequentar o cinema. É grande a confusão que ela arma durante a exibição do filme *Romeu e Julieta*, acreditando que o envenenamento era verdadeiro. “Pois é, agora tudo evoluiu: ontem rádio, hoje cinema, amanhã televisão” (p. 40). Por isso, o ideal seria ter o amado na televisão, sem precisar sair de casa e tornando-se ainda mais popular. Quase como uma garota-propaganda, Rosa apresenta as novidades de consumo presentes em sua casa: os eletrodomésticos, a vitrola, os discos, colocando *Com açúcar e com afeto*, de Chico Buarque, para tocar. Faz uma encenação da letra demonstrando os itens com os elementos cênicos que comprou e, inclusive, bebendo quando a letra indica a passagem “há um bar em cada esquina” ou “Vem a noite e mais um copo”. Depois de desligada a vitrola, abre a cortina e vê uma lua de várias cores, “pissiricodélica”, que a bebida pode justificar, ocupando o lugar da antiga lua de prata. Depois de clamar pelo retorno do amado, a cena é encerrada com *Viola enlunarada*, de Jair Rodrigues.

O diálogo com a TV no segundo tempo ilustra bem a importância da televisão: Rosa conversa com o ator da novela e as falas se encaixam surpreendentemente, relatando os problemas dela. As respostas são sempre voltadas para amparar Rosa, no último capítulo de novela, o que leva a costureira a acreditar que o amado realmente voltou. Recorre à santa para agradecer por ter seu Messias de volta e, melhor ainda, na TV, lugar onde “mocinho nunca morre” (p.43); retira da parede o pôster do ator Leonard Whiting, que viveu Romeu no filme de Franco Zeffirelli, porque agora o companheiro estará mais perto. A cena se encerra com Rosa sentindo necessidade de trabalhar, chegando a fazer promessa para a Santa arrumar-lhe um emprego e por isso pedindo a São Jorge que retarde um pouco a chegada de Messias.

A situação de crise vai se agravando com as costuras reduzidas. Rosa está sem trabalho e não tem qualificação para arranjar emprego; a herança já foi gasta nas compras dos itens que se acumulam na casa e que não foram totalmente pagos, mostrando já seu descontrole. O terceiro tempo começa com a consulta aos classificados dos jornais empilhados, acabando por se distrair com notícias antigas de criminalidade, o que faz com que Rosa tenha ainda mais receio de sair de casa. No entanto, a necessidade é grande e ela não tem escolha. Sintomático de seu agravamento, ao falar da criminalidade menciona o roubo de uma lua de prata numa ida ao circo. É nesse momento de crise que ela “toma consciência” do peso da industrialização nas relações de trabalho. *Parque industrial*, na interpretação de Gilberto Gil, significativamente

toca no apartamento vizinho em alto volume, o que deixa Rosa irritada. Ela se apressa para sair em busca de trabalho

O quarto tempo começa com intervalo de uma semana. Rosa está exausta pela busca sem sucesso de emprego, já que não tem a especialização que o novo mercado exige. Chega a se revoltar e ouve que precisa buscar ajuda de um psiquiatra porque estava “de lua”. Confusa, teme que descubram que ela estava com a lua, anteriormente roubada no circo, e decepcione seu Messias. Sem emprego, sem dinheiro e com fome, chega a roubar comida na quitanda de seu Zé, o que a faz sentir medo e vergonha. Com as contas atrasadas, a luz é cortada, e as dores pelo corpo acentuam-se cada vez mais; recorda-se da referência do terreiro de dona Lazinha, dada pela cliente Edith. No começo relutante, pela fé católica, Rosa passa a acreditar que lá possa diminuir seus problemas. Encerra-se a cena com *O ponto do guerreiro branco* na voz de Maria Bethânia.

No dia seguinte, depois da meia noite, Rosa chega em casa, vinda do terreiro. Inicia o quinto tempo “mística”, uma vez que Dona Lazinha, a mãe de santo, havia lhe revelado ter conversado com Messias (Jesus Cristo), afirmando que ele iria voltar, mas que isso não aconteceria imediatamente por haver ainda muita desordem no mundo. A lua que ela vê da janela agora é “cinzenta-nublada” – opondo-se à plenitude do “prateada” do início – como seus pensamentos e sentimentos. Rosa entende que o Natal, tão perto, vai trazer Messias de volta e que ela precisa se purificar para a hora em que ele chegar. Desiste de procurar trabalho num mundo sem “emprego decente”, preferindo esperar pelo amado “purificada”, sem risco de não estar em casa quando ele chegasse. Prepara a casa para a chegada do Natal e do companheiro, por quem suplica; a cena se encerra por *Lunik 9*, cantada por Elis Regina, num registro extradieético, mostrando uma consciência para além da personagem.

O sexto e último tempo está subdividido em A, E, I, O, U, indicando a regressão afásica da personagem, e completando o agravamento de seu quadro. A afasia, distúrbio neurológico que afeta a fala com perda ou extensão de algumas vogais na pronúncia, vai se tornando acentuado em Rosa e marca estilisticamente o último tempo, com a extensão constante das vogais. Além disso, ocorre a descoberta do roubo da quitanda com sua prisão e posterior saída da cadeia, trazendo uma série de itens para uma ceia de Natal comprados com esmola. As luzes que servem para iluminar a kitchenete no Natal reproduzem as cores da lua no primeiro ato e são dedicadas a Nossa Senhora (verde), São Jorge (vermelha) e a procurar o amado (amarela), já agora sem nenhum laço de realidade. Descobre-se que na escola havia sido expulsa por ser pega colando na prova sem conseguir aprender os verbos no futuro, assumindo também ter

“matado” a boneca. O último tempo funciona como um epílogo em que Rosa tenta justificar suas ações. O diálogo que trava com o manequim faz com que ela perceba, ao abraçá-lo, o corpo gelado. Neste momento, Rosa entra em desespero com a “morte” do amado. Briga com os vizinhos por escutarem música (*Dois mil e um* cantada pelos Mutantes) enquanto Messias está morto. No desespero, derruba os varais atulhados de roupas, espalha jornais, constatando conseguir conjugar o verbo no futuro, o que a leva a ver a lua prateada de novo: é o manequim que está morto, e não Messias, que voltou para buscá-la, agora como astronauta. Rosa vai se desprendendo de tudo que a prendia no cômodo, aproxima-se da escada para ver o amado na janela, enquanto do vizinho vem o som de *Não identificado* cantada por Gal Costa. Sobe a escada depois de se enfeitar com as luzinhas de Natal e se despede numa sugestão de suicídio, acompanhada de *Jesus alegria dos homens* em coral. A peça se encerra com a perda das consoantes no processo final de afasia, que também pode ser interpretado como o grito do momento da queda, quando morre acreditando ter alcançado a glória, numa última ação alienada e trágica.

3.2 Palhaços

3.2 Palhaços

A história está concentrada em um ato sem qualquer divisão em cenas, com todas as ações acontecendo num camarim de um velho e pequeno circo, no intervalo entre duas sessões. O Visitante, curioso e humilde, aproxima-se do artista para cumprimentá-lo pelo seu trabalho. Este o vê, pelo espelho, entrando e começa uma exposição de limitações das condições humanas destas personagens num formato de luta. De um lado, Benvindo, um espectador emotivo, tímido e que se derrama diante da figura do palhaço, elencando as qualidades de sua atuação como uma das mais engraçadas que ele já viu em toda sua vida. Do outro, o palhaço Careta que contesta o tempo todo as afirmações do Visitante, como uma espécie de inquisidor, encontrando em tudo possibilidades para questionamentos irônicos. É capaz até de constranger o Visitante como se uma gentileza ou uma demonstração de afeto pudessem incomodar o artista. É possível perceber determinadas mudanças na ação dramática, marcadas especialmente pelo vestuário. Ao final, o Visitante aparece pintado e com a vestimenta do palhaço, enquanto Careta surge, numa inversão irônica, com a gravata do outro – símbolo de sua condição opressiva.

Baseados nas indicações de cena, propomos uma divisão para efeito de reconhecimento das ações e papéis das personagens no conjunto da peça em três momentos ou partes. O primeiro momento da ação dramática – caracterização da alteridade entre os dois – vai do início, com a entrada de Benvindo no camarim, até quando Careta inicia a imitação da vida do outro (p. 61 a 69). O segundo momento é de baralhamento entre os papéis, com Careta interpretando várias figuras da vida do outro, criando um estranhamento de sua realidade (p. 69 a 82). Por fim, o desfecho da troca de identidade: Careta ironicamente “enforcando-se” com a gravata do outro e rindo histericamente, enquanto Benvindo, com a indumentária do palhaço, cai em prantos com a cena armada pelo outro (p. 82 a 84). Eis o mundo de “Palhaços”: um grande circo, com trocas constantes de papéis e conflitos reveladores.

Na primeira parte, tudo o que o Visitante fala é motivo de questionamento por parte do palhaço: se diz que o bom palhaço é o que faz a plateia rir, ouve do outro que isso é uma verdade, mas não a verdade; quando considera Careta um grande palhaço e artista, é perguntado sobre o que significa ser um grande artista. O tempo todo o jovem é levado a pensar no que diz, a retomar sua fala e analisar suas escolhas, tanto das palavras quanto dos valores. Neste embate entre as falas, fica evidente que, em muitos momentos, ele não conhece os conceitos, ou que as palavras que reproduz, de acordo com as influências a que está submetido, perdem o significado

real. É aí que atua Careta, como um analista de múltiplas medidas, que prioriza o caminho da ironia fazendo de sua coxia um espaço de uma terapia agressiva.

Além de pressionar e confundir o Visitante, Careta dá a ele uma imagem da condição precária do palhaço: encara a profissão com desencanto, uma mera condição dentro da qual luta para sobreviver; tenta explicar ao Visitante o que é um artista, desfazendo a visão idealizada de alguém “mais feliz do que a gente, que se diverte e faz a gente se divertir” (p. 62). Sempre que o Visitante responde a seus questionamentos a partir do bom senso de classe média – caso da criança que seria fugir com o circo já que ele, Benvindo, é adulto e responsável – Careta é marcadamente irônico, apontando as contradições em que o outro vive, como o fato de ser um funcionário há dez anos no mesmo cargo sem perspectiva, e que acredita ter futuro como balconista de loja de calçados. O palhaço critica a ambição ingênua do jovem que almeja ser gerente, sem ter conseguido concluir os estudos, o que o outro está tentando reverter via Telecurso. Essa referência liga Benvindo a Rosa, da peça anterior, com o mesmo motivo da escolarização como instrumento ilusório de ascensão social, agora já pela televisão.

Há forças que atuam de forma opressora e agressiva na memória do Visitante e que são trazidas à cena pela interferência de Careta, desestabilizando Benvindo: apanha do pai ao tentar fugir de casa com o circo, e do professor de português, extensão da figura paterna, por não conseguir atender às expectativas. No início, Benvindo reage contra os que o conduzem para a realidade impondo um padrão de comportamento. Também é um impedimento à ascensão profissional o fato de não ser casado: o casamento é uma condição para a promoção, o que o leva a revelar a existência de uma ex-noiva, rompimento recente e um dos motivos para ter ido ao circo esquecer os problemas. O fracasso é tratado com ironia por Careta, que chega a perguntar se o desespero com o fim da relação não o levaria ao suicídio ou se ele já teria ligado para o CVV. Benvindo nega, mas reconhece o seu desespero e que não consegue esquecer Dorinha. Careta ouve, ironicamente, a confissão de que a noiva trocou o outro por um parente afastado “um cara cheio da grana” e que “levava todo mundo na conversa”, chamado pelo ex-noivo ressentido de “maconheiro”.

Careta “destrói” vários mitos de classe média e Benvindo resiste constantemente a esta nova realidade. Quando propõe explicar o que é um artista ou apresenta as mazelas da vida no circo, o palhaço mantém a intenção de servir como um espelho para o comerciante, desviado de suas questões domésticas ou inseguranças pessoais. O vendedor está em meio a um paradoxo: crê que a ambiciosa Dorinha só terminou com ele por uma imposição da família, uma vez que era uma moça obediente. Além disso, vive o impedimento de conquista profissional com o

rompimento: o patrão, figura que o oprime, já deu até adiantamento para compra dos móveis e agora ele não sabe o que fazer, evidenciando que sua alienação impede de perceber quem são os opressores.

Eles se desentendem quando Careta afirma que houve traição da parte de Dorinha, aborrecendo o Visitante. O palhaço defende-se afirmando que estava no intervalo do trabalho, descansando, quando o Visitante veio importuná-lo e que seu papel é justamente amparar os necessitados. Em meio a uma nova tentativa de despedida, Careta repete a pergunta sobre o conceito de artista para o Visitante e por que ele o chama sempre por este nome. Reinicia-se, assim, o novo ciclo de julgamento do palhaço contra o espectador. Desta vez, Careta pede a Benvindo que espere porque chegou a hora de explicar sua arte, como o outro explicou o funcionamento de seu trabalho na loja de calçados. Careta afirma ser um ator pois o que faz é encenar o tempo todo.

Com as constantes provocações do palhaço, agora o Visitante dá a entender alguma reação aos julgamentos e ironias de Careta sobre a escolha profissional, o que se pode confirmar na defesa de sua opção: “Não estou querendo ofender sua profissão...” (p. 68) e na fala seguinte “É que eu escolhi a melhor profissão pra mim e...” (p. 68). Careta retoma seu papel de analista numa terapia cada vez mais agressiva, e critica o Visitante da forma mais dura possível, indicando que o pequeno burguês não fez uma boa escolha com o trabalho numa loja de calçados. Traz uma abordagem bem depreciativa do trabalho como vendedor e mostra seus pés machucados pelos sapatos inadequados. Benvindo assume o papel de vendedor, desligando-se da realidade no circo, e indica um número superior para o calçado do palhaço. Isso muito irrita Careta que quer superar o conflito em cena, transpondo-o para a vida: “Está sentindo minhas dores? Hein?” (p. 69). Esta primeira parte é encerrada com o palhaço tentando desestabilizar os mitos da classe média, formadores da consciência do outro: obediência ao patrão, ascensão, mulher como figura pura e virgem e arte como entretenimento. Tal ruptura com o normatizado vai ganhar ainda mais força agora na segunda parte.

Careta começa a revelar os dissabores de sua atividade profissional, tida como um trabalho mágico pelo Visitante. O palhaço retira os sapatos para mostrar ao vendedor que seu trabalho não é o melhor e Benvindo atua como vendedor de calçados ao ver os pés machucados do palhaço, diagnosticando olho de peixe e calos infeccionados. Careta estimula o Visitante perguntando, como foi dito, se ele é capaz de sentir as dores causadas pelos sapatos apertados.

A resposta é a indicação de um novo calçado como se fosse uma venda real, tornando a realidade do palhaço confortável, numa metonímia a partir do calçado para projetar o mundo. As orientações do Visitante são elogiadas com ironia pelo palhaço que, na verdade, está o tempo todo encenando e justificando seu papel de artista: passa para o papel de vendedor e de patrão simultaneamente numa situação de trabalho (compra e venda), tratando Benvindo como um cliente.

Na representação como vendedor, Careta é maltratado como na vida real pelo patrão, chegando a agressão moral (“Você é uma nulidade!”, p. 70). O comprador (Benvindo) sai de cena e Careta assume o papel de patrão, enquanto o outro vive seu posto de vendedor. A discussão entre eles culmina com um rebaixamento de cargo de Benvindo para o trabalho inicial na loja, há dez anos, como faxineiro. A natural reação do vendedor é tentar impedir a perda do cargo desesperadamente, mas o patrão o ameaça com a lei de segurança e cita a prisão como forma de conter a onda de greves e anarquia.

Depois disso, voltam à realidade tratando da crise da profissão de palhaço: os sapatos não podem ser confortáveis porque assim ele se esqueceria que precisa deixar seu trabalho; os calos servem como sinal constante de alerta, dando consciência de sua falta de liberdade. O palhaço assume que, ultimamente, tem sentido medo, capaz de paralisar suas pernas, e que cumpre seu papel por não ter alternativa. O medo o faz representar para, assim que possível, voltar ao camarim, seu refúgio. Teme que o público perceba sua falta de ânimo e insegurança, devido a velhice que se aproxima. Passa a relatar a sua história de dor: mesmo que os sapatos sejam confortáveis, ele precisa tentar sentir as dores.

Em clima de sonho, Careta revela-se: chama-se José, teve família (mostra fotos ao outro), professores que o ensinaram, uma mulher que o traiu com o trapezista do circo. Benvindo, solidário, revolta-se com a notícia e José defende Elza como o primeiro fez com Dorinha, afirmando que Elza fora sincera, o oposto de Dorinha, assumindo o fim do amor. Numa sequência de ações como em novela, um dramalhão, sabe-se que ela engravidou do trapezista Satã e fugiu com ele. Antes disso, porém, o marido traído levou-a para uma armadilha num suposto último número, provocando a morte do feto. Ela era campeã de corda bamba, mas não aguentou a vida no circo e fugiu. Entra num exame de consciência sobre a situação do circo e sua falta de perspectiva, por ser tão covarde e não ter tido a coragem que tiveram os que partiram.

Compadecido com a situação de Careta, o Visitante oferece emprego como vendedor na loja em que trabalho, pois o palhaço não precisará começar na faxina já que tem estudo. Careta propõe uma troca de posto: o palhaço vai para a loja e o vendedor para o circo. Dar o posto de palhaço ao Visitante, ironicamente, demonstra como Benvindo é visto por Careta. Começa um drama da parte do artista que afirma ter aberto o coração ao Visitante e crido encontrar nele um amigo, mas este o teria decepcionado. Encena uma crise de dor de cabeça finalizada com mais um número de circo: quando o vendedor vai pegar o remédio não passa de uma cobra de mola num tubo que ele garantiu ser medicamento. Começam uma discussão em que o vendedor garante não ser palhaço de ninguém, que a atitude do palhaço é uma “palhaçada”, mas Careta responde ser tudo para mostrar a função do ator: até a história de Elza (a esposa) não passou de uma encenação, com o vendedor sendo imitado até agora, pois assume as identidades de patético balconista, monstruoso patrão e amante abandonado. Benvindo garante não ser nada disso e Careta começa uma fala demagógica sobre sua incapacidade imaginativa para trazer as características do Visitante à cena.

Careta afirma que não conseguindo ser um espelho para o Visitante refletir a sua condição, não pode ser um grande ator. O Visitante garante que se ele se concentrar em ser palhaço já está bom, mas ele afirma que o fim de carreira não é fácil, que todos partiram e o único que ficou para se encarregar de tudo foi ele. Relata o episódio da fuga do mágico com a bilheteria do dia anterior e Benvindo se encanta em descobrir que o palhaço foi o responsável pelas mágicas daquela noite. Empolgado, ele vê um truque de transformação de um feixe de plumas amarelas em verdes e vermelhas (cores das luzes de Natal e da lua da peça *A vinda do Messias*), e que depois desaparecem. Ele pede ao palhaço que ensine a mágica. Começam as tentativas e dificuldades do Visitante em executá-las. Careta muda o figurino do Visitante, afirmando que a magia está na ação e também na maneira de se trajar; acende um incenso para preparar a atmosfera e começa a ensinar, mas Benvindo não consegue conciliar tantas informações e pensa em desistir, no que é impedido por Careta, já que a vaga do mágico está aberta e o espetáculo não pode parar.

Benvindo conhece as mazelas e histórias reais do circo por trás do espetáculo: com o malabarismo, revela-se a história do malabarista que acabou tendo os braços decepados na tentativa de suicídio. Mas o espetáculo não pode parar e as lacunas devem ser preenchidas. Careta pressiona-o com a repetição de “um-dois-três” dando ritmo à encenação, à conversa e à pressão para que o comerciante assuma o posto. Veste-o com a saia de bailarina e conta que ela, amante do malabarista, não aguentou a notícia, tentou o suicídio também e teve as pernas

decepidas (“Juntos na alegria como na desgraça”, p. 78). Segue-se a referência à sexualidade do peso pesado com sua saída do circo para ser cabeleireiro; travam uma briga porque Careta sugere que se não lutar assumindo o posto abandonado, não é homem. O Visitante revolta-se e busca atingir o palhaço. Na luta, acaba arrancando-lhe a roupa e é demitido porque a censura não permite strip-tease no circo. Apavorado com a demissão, pede para o outro reconsiderar, pois sabe fazer muitas coisas.

Enquanto maquia o Visitante para o posto de palhaço, Careta conta a história do trapezista que escapuliu por problemas amorosos e que, ao voar como um astuto gavião, acaba por encontrar uma presa fácil: uma frágil e desamparada an-Dorinha, responsável pela corda bamba. Como que absorvido pela história, o Visitante garante que a amada não faria isso com ele e revida contra o palhaço, sem se dar conta que se trata de uma fantasia. Careta compara-o a um bicho, dada a violência do ataque, e afirma que não há vaga para animal, mesmo com a morte do leão por inanição. Diz ainda que Benvindo deveria agradecer porque este o esclareceu sobre a traição sabida por todos. O outro diz que irá atrás dos amantes para matá-los, no que é impedido, já que o espetáculo não pode parar e ele é o único em cena. O Visitante é agora o circo e todas as suas personagens.

Segue-se a história do comedor de fogo que, inconformado com sua situação e fome, bebe muito e chega ao trabalho, com tocha em punho, dando a entender que vai colocar fogo no circo. Estimulado por Careta, Benvindo embarca na alucinação de que matou a facadas o engolidor de fogo e que isso foi o motivo de todos deixarem o circo, ficando apenas ele, o palhaço (a identidade de Careta é transferida para Benvindo e ele assume este papel). Recebe a tocha para colocar fogo no circo, matar as pessoas e apavora-se. Garante que não vai fazer aquilo, abandona tudo e vai saindo quando Careta assume a postura do pai do Visitante com uma vara de marmelo na mão. Maquiado, trajado como artista, o Visitante se assusta com a figura autoritária do pai que o humilha por não aceitar um artista na família (a cena reconstrói a situação de fuga com o circo, do início). Careta assume atitude de professor severo, com a vara na mão, tomando a matéria do outro que, encurralado, diz que tenta e estuda, mas não consegue aprender apesar dos esforços. Começam uma discussão e o professor o ofende, chamando-o de zero à esquerda, vagabundo e preguiçoso. Ele garante que será alguém na vida.

No que pode ser um terceiro momento da divisão proposta, ocorre uma mudança de cena, introduzida pela gargalhada de Careta e com a transformação de Benvindo, que aparece

agora como o Careta do começo do espetáculo, sentado no camarim, aniquilado. Careta, por seu lado, agora é Benvindo, e o diálogo do começo, quando o artista pergunta ao Visitante o que este quer dele, repete-se. Careta vai narrando a história de acordo com sua percepção: “vim ao circo hoje pra me distrair um pouco, rir das suas palhaçadas... Estava triste, sozinho”, p. 82). Vai narrando sua história de traição, fracasso escolar e estagnação profissional com um revólver em punho, garantindo que vai se matar. Os dois entram num embate, que encaminha a peça para o final: Careta arrasta Benvindo para a frente do espelho e este se vê travestido de palhaço questionando o que houve. O artista aproveita a ocasião para afirmar que a diferença entre eles está em ser palhaço consciente, caso de Careta, e em ser palhaço inconsciente, de todo mundo, sem imaginação.

Ambos têm agora uma “hora da verdade”, como um acerto de contas que culmina com a mágoa de Careta por não ter sido compreendido por Benvindo, quando quis ser um instrumento de conscientização para ele, ao assumir a mediocridade da existência do vendedor. O texto vai apresentando um Benvindo exausto com as provocações do palhaço, querendo apenas voltar para sua rotina, arrependido de ter entrado naquele camarim. Já o artista mantém o desejo de trazer todas as opressões a que o vendedor estava submetido como uma forma de conscientizá-lo de seu papel, um “palhaço”: “Eu, um palhaço com hora e local determinados, imaginação fértil e com consciência do que faço. Você, palhaço de todo mundo, em qualquer tempo, em qualquer espaço, sem sequer imaginar que...” (p. 82).

A encenação da ameaça com o revólver coloca em xeque o mundo de Benvindo, que cai em prantos diante da ideia da morte, num universo que vende a ideologia da segurança. Vestido de palhaço, tem sua identidade revelada por Careta. Essa troca de roupa seria uma troca de papéis, mas que não ocorre efetivamente (o que é um ganho da peça, pois se Benvindo se modificasse poderia tornar-se esquemática e fraca). A manutenção de Benvindo como Benvindo mostra a força conservadora do universo da personagem. Ela não se modifica porque no fundo é representante de uma realidade absolutamente incorporada na consciência da personagem. A troca de roupas mostra que tudo é um papel, mas mostra também a consciência reificada de Benvindo.

A peça traz a oposição nascida no Romantismo entre o artista e o burguês, este muito marcado pela condição da classe média no Brasil dos anos 70, uma classe média crédula do milagre econômico, encarando o artista somente como entretenimento; fora disso, ele é desprezado por sua existência vinculada à busca de prazer e felicidade (num caminho feito de dor), enquanto o outro está condenado à busca da satisfação no trabalho e lazer, evidenciando

que tudo está sujeito ao dinheiro. É exatamente isso que chama a atenção do artista ao discriminar o burguês: sua vinculação à imagem de vida fácil e satisfação que tem um preço (a tal “satisfação garantida ou seu dinheiro de volta”). As inversões de papéis entre Careta e Benvindo demonstram a passagem do artista, visto como entretenimento, para o artista visto como aquele que pode dar ao outro a consciência da sua falta de liberdade. O signo dessa liberdade aparece como a imaginação, oposta ao pensamento pragmático, questionado por Careta inúmeras vezes: “O que é que vocês fizeram da imaginação, hein, Benvindo?” (p. 83); ou “minha imaginação foi tão longe que acabou se encontrando com a realidade” (p. 83).

Há uma série de elementos que poderiam ser aproximados do texto de estreia, *A vinda do Messias*, além da presença decisiva do artista de circo para o qual seu tempo passou: Benvindo pertence a uma classe média que acredita na caricatura do ensino para ascender e alcançar o posto de gerente de loja de sapatos, o que lembra Rosa acreditando no mesmo ensino (Mobral, Supletivo) como elemento de crescimento e reconhecimento social; o resultado é que Rosa mergulha na loucura e Benvindo no desnudamento de suas ilusões. No primeiro texto, não há um personagem que se possa aproximar de Careta, como consciência do artista, mas as canções que aparecem nos atos da peça de estreia sofrem a influência de um autor implícito, uma onisciência capaz de pensar e articular uma imagem de reconhecimento da opressão para essa personagem alienada, chame-se Rosa ou Benvindo.

3.3 A Dama de Copas e o Rei de Cuba

3.3 A Dama de Copas e o Rei de Cuba

O texto divide-se em dois atos, sendo o primeiro composto por três cenas, todas no espaço de um quarto alugado nos fundos de uma casa na periferia. Não há uma indicação precisa de tempo.

Em cena, no primeiro ato, já conhecemos o cotidiano da operária Izildinha, vulgo Inha, de 35 anos de idade que entra ofegante com pacotes em mãos e acorda a amiga Tita para contar as novidades. São 19h30 e a cantora de cabaré é despertada de um sonho com Chicão, um possível amante. Sem entender muita coisa, ela se senta na cama e ouve atentamente o que a amiga conta de forma maravilhada: ganhou uma série de vestidos do dono da fábrica em que trabalha como recompensa por ter furado uma greve. Tudo começou quando ela e outras companheiras entram no escritório de Seu Horácio para pedir aumento de salário, o homem surpreende-as dando razão ao pedido, mas perspicazmente demonstra que atender a todas seria a falência da fábrica. Elas insistem no investimento no salário e, mais uma vez, o patrão despista e propõe aumento apenas para aquelas que estão ali. Todas se recusam, exceto a simplória Inha que fica maravilhada com os elogios e presentes do patrão. Tita afirma que a promoção da amiga não tardará, mas a operária explica que, devido à ausência do diploma ginásial, infelizmente não poderá assumir um bom cargo na empresa. Ela se compromete a fazer “madureza” para reverter sua situação. Com tamanha ingenuidade, não foi nada difícil fazê-la sacrificar a união das trabalhadoras em prol de um bem particular e momentâneo. É evidente a decepção de Tita, que briga com a amiga, dispensa o vestido com que foi presenteada e afirma ter Inha feito um papelão.

Ao se sentarem para comer, a operária lamenta ter perdido a novela enquanto Tita comemora, pois a televisão é um entrave para a tranquilidade nas refeições. A conversa vira discussão sobre os gostos simplórios de uma e a aversão da outra aos programas populares. Inha pega uma revista e começa a folheá-la, lendo em voz alta seu horóscopo e provocando a amiga com as indicações astrológicas sobre precaução com pessoas próximas que podem ser traiçoeiras. Tita arruma-se para sair, enquanto a companheira de quarto permanece lendo o horóscopo e termina revelando que vai escrever para a coluna “Bolsa de Investimentos do Coração”, intermediada por Tia Cilene, que promove a correspondência com pretendentes a marido. Sabendo que deve mandar a carta e dinheiro para a publicação, Tita critica-a, mas ela despreza sua opinião e pede para ficar sozinha a fim de escrever bem e não errar para

impressionar o pretendente. A cantora afirma que com a pouca instrução, certamente, ela errará, mas isso não é um problema porque, sendo bem paga pelo Seu Horário, pode desperdiçar tempo e papel à vontade. As provocações continuam e Inha sugere que o trabalho de Tita no cabaré é prostituição. Esta afirma que é cantora e muito afinada, já esteve no cinema e até desbancou artista famosa em filmes da Atlântida.

Em busca de um broche em formato de coração vermelho que sempre usa ao sair como uma espécie de amuleto, Tita vai ignorando Inha, que o escondeu e, antes de entregá-lo, quer saber se ele seria uma “senha” para entrada nos cabarés. A cantora arranca o broche das mãos dela afirmando tratar-se de peça de estimação dada por sua madrinha, uma senhora muito distinta. Além disso, resolve expor a companheira de quarto a uma dura realidade: ela não é mais uma adolescente faceira buscando a felicidade no correio sentimental. Tita aconselha Inha a se comportar de forma sedutora e a conseguir logo um amante. Chega a arrancar-lhe o papel das mãos e coloca um espelho diante da amiga, fazendo-a perceber o quanto está descuidada e que precisa tomar uma atitude antes de esperar que alguém venha milagrosamente em busca dela. O bate-boca agora ganha outras abordagens mais ofensivas: as alcunhas ou vocativos passam de “besta” e “inxerida” para “capivara”, “cachorra desdentada”, “bruaca”, “mulher à toa”, “mulher da vida” até “biscatona”, “nojenta”, “vagabunda”, “mundana” e “messalina”. Inha deixa claro que a atividade profissional de Tita faz dela o oposto de si que é trabalhadeira e decente, não uma “cafeteira” (cafetina, na correção de Tita) nem alguém que vive na “profanidade”. A conversa se encerra com Tita prometendo comprar para Inha um papagaio tão alienado quanto esta. Ela, por sua vez, continua a carta fantasiosa: apresenta-se como pessoa inteligente, que aprecia poesias, bons programas de TV, cinema, esportes, viagens e dançar, tem olhos esverdeados e 28 anos. Neste momento a luz apaga.

O começo da cena dois traz a marcação de horário (18h30), sem uma referência de quanto tempo se passou desde a cena anterior. Possivelmente alguns dias porque Tita lê a carta de Inha na revista com a descrição fantasiosa da mulher e a expectativa idealizada do homem: de elevados princípios morais, carinhoso, trabalhador, comunicativo. Tita traz um papagaio e, após ler o anúncio, vai tomar banho. Inha chega em casa desanimada, mas finge ter gostado do papagaio. Bajuladora, agradece o presente, o que desperta a desconfiança da cantora. Em pouco tempo, ela revela o que deseja de Tita: que a cantora faça um ritual para adivinhar o nome do pretendente que vai se corresponder com ela, já que adivinhou o quanto ela gostaria de ter um papagaio. Para conseguir o que deseja, Inha até pede desculpas pela briga e a amiga perdoa o ocorrido.

Convencida por Inha, Tita aceita e pede os elementos necessários como papel e caneta para escrever as letras e uma vela. Sem compreender, Inha faz do ritual um festival de trapalhadas: confunde o papagaio, Rivelino, com o jogador e pensa que podem estar acionando a alma de um outro papagaio (Aristides) que já morreu, reza misturando orações católicas com o ritual, o que vai fazendo a amiga perder a paciência. A insistência de Inha faz com que Tita finja que está executando o rito e elenque as letras que formarão o nome de Ubirajara ou Bira, o futuro marido de Inha. Eufórica com a revelação, a operária vai tomar banho e a cantora, deitada, joga paciência. Com uma carta da Dama de Copas em mãos, lembra-se saudosamente de Bira Tripet, dom Ubirajara, o homem que compreendeu seu talento e queria lançá-la internacionalmente. Enquanto relembra o amante da juventude, Tita canta uma rumba (*Escandalosa*) e, ao ser surpreendida pela operária, diz que fará um teste para uma rádio como locutora esportiva.

Dias depois, na terceira e última cena do primeiro ato, Inha aparece arrumando a cama e ouvindo, no rádio, o noticiário policial sobre a descoberta de uma quadrilha de traficantes detidos, incluindo entre eles uma cantora famosa, Brigitte Barbosa. A operária desliga o rádio comentando sobre perigos que uma carreira de cantora pode oferecer quando Tita chega feliz e informa que não conseguiu a vaga de locutora no rádio, mas durante o teste ela foi indicada para o posto de *lady-crooner* e sairá em turnê com orquestra. Inha não entendeu ao certo o trabalho e a amiga explica que fará uma série de apresentações como cantora pelo país, alegrando-se porque ainda é conhecida e por poder retomar seu sucesso. Inha fica aborrecida por ficar sozinha enquanto Tita vai ajustando o figurino surrado ao corpo e fantasiando o futuro.

A tristeza da operária converte-se em alegria quando a amiga entrega uma carta a pedido da dona do quarto. Inha fica desconcertada quando vê a carta de Bira e agradece pelo ritual. Sentam-se e começam a comemorar, quando Inha já pensa em como se comportar caso ele a chame para dançar, o que ela não sabe fazer. Tita toma Inha e começam a ensaiar. Empolgada, a cantora diz que gostaria de conhecer o “macho” de Inha. Este termo é o suficiente para instaurar nova crise e rompimento sério: Tita é considerada uma companhia inadequada para a mulher honrada que Bira procura. Discriminada, a cantora revela ter fingido sobre o ritual e se afasta da empregada de fábrica, ignorando os pedidos desta para ajudá-la a se preparar para o encontro, mas ela sai de cena prometendo vingança. Inha fica apavorada e busca orientação no horóscopo quando ouve baterem à porta. Sabe que é ele, o desejado Bira, e sai desesperada para preparar o lugar. Vê o coração de lantejoulas de Tita e o esconde. Seguindo para a porta e afirmando que está voando para os braços do amado, encerra-se o primeiro ato.

O segundo ato, dividido em quatro cenas, começa com a entrada de Ubiratan que se comporta de forma lisonjeira e observando curiosamente o espaço, vestido com terno e gravata, não evidenciando ser um malandro. Apresentam-se e ele rapidamente já demonstra suposto interesse pela moça. Ela tenta justificar a desordem, mas ele diz que não é preciso se preocupar e nem manter uma formalidade grande entre eles, dispensando o tratamento por “senhor”: podem se chamar pelos apelidos Inha e Bira. Enquanto ela faz o café, Bira descobre o coração de lantejoulas que a moça tenta retirar das mãos dele. Comenta que foi esquecido pela ex-colega de quarto, mentindo se tratar de uma missionária que viajava com o Padre Chicão para atuar com índios no interior e que ela pertencia à Ordem do Sagrado Coração de Jesus, o que explicaria o objeto. Isso assegura a Bira que a mulher vive sozinha, mas ela comenta que em breve a outra vaga deverá ser alugada pela dona do imóvel. Bira assume o papel de provedor e garante que vai tratar da outra vaga com a proprietária, para que Inha não precise dividir o quarto.

Começam a falar do trabalho de Bira e de sua situação financeira confortável: está terminando de pagar o apartamento, os móveis já estão comprados e possui uma caderneta de poupança, além de muitas coisas dadas de presente pelos amigos do trabalho. Tudo surpreende Inha. Eles conversam sobre suas origens: Bira afirma ser um homem que viveu para o trabalho até os 30 anos e agora parte para a constituição de uma família. Já a órfã Inha foi adotada por uma madrinha que a explorava como empregada doméstica, depois foi trabalhar servindo café na fábrica e mente que chegou ao posto de chefe de seção de embalagem. Está, portanto, pronta para investir em um relacionamento.

Bira faz o anúncio oficial: com tantas semelhanças, só podem ter sido feitos um para o outro. Irão se casar assim que o apartamento for entregue, dali a dois meses. Ela fica um pouco confusa com os preparativos, mas Bira a acalma indicando que tudo pode ser comprado pronto na atualidade, que a preparação do enxoval é dispensável. Ele pede a ela que feche os olhos para uma surpresa que imagina tratar-se de um beijo, mas era uma aliança. Ela fica eufórica e tenta beijá-lo, mas ele se esquivava e pergunta sobre o papagaio. Inha afirma que é praticamente mudo, o que sossega o malandro, temendo que o papagaio denuncie alguma ação. Beija-a na testa com o primeiro beijo do casal e despede-se devido ao trabalho como representante de laboratório farmacêutico, que o faz constantemente viajar, mas garante voltar no dia seguinte com alguns dos presentes dos amigos de trabalho para guardar na casa dela, já que seu quartinho é bem pequeno. Assim, encerra-se a primeira cena.

A segunda cena começa com Tita no quarto, às 19h, em busca de seu broche de coração quando é surpreendida por Inha que chega querendo saber o que ela está fazendo ali. A cantora esclarece que foi apenas em busca do amuleto e, apesar disso, tem direito de permanecer porque sua parte do aluguel está paga até o final do mês, bem como os móveis que estão ali e são dela. Inha despreza Tita indicando que não precisará deles, pois vai se casar e mostra o pacote em estavam os tecidos para confecção do vestido de noiva, além do anel no dedo. Tita surpreende-se com alguém que já propõe casamento no primeiro encontro. Sem dar nenhum crédito para a observação da amiga, a operária pede que ela saia porque o “noivo” chegará em breve e ela não quer que ele encontre com uma figura como Tita. Ofendida, ela pega o broche da mão de Inha afirma que a moça não conhece nada da vida e que pagará bem caro por tudo o que está fazendo, sai rompendo definitivamente com a proletária.

Bira entra depois de quase trombar com a cantora, traz dois pacotes e pergunta quem é ela. Inha desconversa e diz que seria uma possível colega de quarto. Ele entrega a ela uma flor, depois de pedir-lhe para fechar os olhos deixando-a na expectativa pelo beijo que não acontece. Também leva os “presentes”. Ela fica entusiasmada para ver do que se trata, mas Bira inventa uma história de que abrir presentes dados pelos amigos da firma antes do casamento pode ser um símbolo de azar. Faz a moça jurar que não vai mexer nos pacotes, colocados num armário com chave que ficará sob a guarda do malandro. Ele fica tão alegre que começa a dançar com ela pela casa, mas o mau jeito da moça para a valsa faz com que ela pise no pé dele. A reação imediata é irritação e gritos, deixando-a desconcertada. Percebendo que exagerou, despista falando do vestido de noiva. Em seguida, Bira sai apressado devido a um compromisso de trabalho que o deixará fora por dez dias. Beija o rosto de Inha em despedida. Ela recorre, para confeccionar o vestido, a Dona Concietta, a proprietária, que se surpreende com os preparativos.

A terceira cena acontece dois meses depois, na véspera do casamento, e está dividida em duas partes: a primeira é um sonho de Inha. Nele, Tita entra em cena com uma capa cobrindo todo o vestido e tapa os olhos da amiga com as mãos. Inha adivinha ser a cantora pela voz de “Adivinha quem é?”. Elas se abraçam e a noiva agradece a presença da amiga. Tita garante que não faltaria e elogia o vestido confeccionado por Inha. Bira entra em cena e conhece a amiga de que Inha tanto gosta. As apresentações são feitas e, enquanto Inha se arruma de costas para eles, em frente ao espelho, os dois conversam de forma maliciosa até que a cantora retira a capa e por baixo há uma roupa de *lady-crooner*. Começam a trocar carícias na presença de Inha que expulsa os dois agressivamente. Ela se deita na cama e começa a lamentar sua sorte, perguntando qual o pecado cometido para receber este castigo.

Há uma mudança na luz e o som de tiros acorda Inha, marcando o início da segunda parte da cena. Consulta o horóscopo na revista e fica feliz com a referência a ser um dia de conquista e grandes realizações, propício para algo muito esperado. Enquanto se arruma, ouve novamente tiros até que Bira entra cambaleando, com um ferimento no peito que tenta ser estancado por uma mão e uma arma na outra. A ingênua moça pergunta o que está acontecendo e ele, agressivamente, manda-a fechar a janela e parar de falar porque ele está ferido. As perguntas de Inha são interrompidas pela revelação da verdade: tudo não passou de um plano dele para esconder drogas na casa dela. Ele não se deu conta de que estava sendo seguido e foi pego em flagrante com a muamba na mão. Ordena que ela suma com os “presentes” sem revelar nada a ninguém. Quando ela pergunta se ainda haveria casamento, ele afirma que ela é muito velha. Enquanto faz as revelações humilha Inha criticando-a e, quando tenta rir dela, começa a estrebuchar e contorcer-se. Antes de finalmente morrer avisa-a para jogar a muamba na privada.

Ela tenta ouvir o coração dele, mas é tarde. Começa uma série de perguntas sobre o investimento feito por meio da Tia Cilene, se o que o horóscopo diz não é verdade e o que seria de seu grande dia? Reage agressivamente xingando e surrando o corpo inerte com o buquê e lembrando as ofensas da conversa enquanto ele morria até que, exausta, cai aos prantos no chão depois de afirmar que para ele a morte era bem feito. Sua mão pousa sobre o revólver que Bira deixou cair e ela continua com as perguntas até que as direciona ao papagaio: o que teria feito de errado? Pela primeira vez, ele fala repetindo seu “bem feito”. Com ódio, volta-se contra o animal, considerado cúmplice de Bira. Atira. Luz apaga e o barulho é de confusão geral.

No rádio, a notícia da descoberta do paradeiro do perigoso chefe de quadrilha Bira Coalhada, e o desenrolar da história pelas autoridades: Inha estava alucinada, com o revólver na mão e o papagaio morto a seus pés. Na cama, o marginal estava estirado numa posição que, segundo o relato, revela o suicídio do ladrão. A mulher foi levada para a delegacia onde prestava depoimento: se tudo o que diz for verdade deverá ser levada ao hospício; caso contrário, vai para a cadeia. Neste momento, Tita vai entrando no quarto e desfazendo sua mala, o que se percebe com a luz abrindo. Inicia-se a quarta e última cena.

A última cena começa com as duas mulheres, meses depois, ouvindo o final de uma música cantada por Tita e o som dos aplausos. Ao revelar à amiga o sucesso de suas apresentações, diz que passou por mais de 50 cidades e que foi reconhecida por muita gente. Enquanto isso, Inha está com uma roupa justa e decotada. Ela diz que se não tivesse sido mandada embora da fábrica, pediria as contas. Tita afirma que a vida não foi fácil para a amiga: primeiro a prisão, depois o hospício e tenta fazer perguntas sobre essas situações, mas ela pede

para esquecer. Acende um cigarro, conta que o vestido com que está era o de noiva que passou por uma reforma e, quem sabe, com o novo modelo consegue uma porção de maridos. Tita surpreende-se com tantas mudanças e sabe que Inha não leva jeito para esta vida. Mesmo assim, ela vai grudando vários corações de lantejoulas pelo corpo e afirmando que, com tantos amuletos, terá sorte na prostituição. Tita insiste na sua versão para a história do coração, enquanto a amiga se maquia exageradamente.

De acordo com Tita, o coração de rubis que recebeu de uma fada madrinha deveria ser grudado no peito aos 18 anos e o homem que o reconhecesse e o tocasse seria seu marido, um rei conhecedor do coração da Dama de Copas. Até que encontra um rei com uma enorme coroa repleta de pedras preciosas, ele toca o coração e a mocinha começa a cantar estridentemente, chegando a ver 30 luas no céu em plena luz do dia. Eles se reconhecem e a Dama de Copas finalmente encontra seu Rei de Cuba. Em meio ao delírio, Inha vai inserindo a realidade para a amiga: o rei deu no pé, abandonou a cantora, após ter feito promessas não cumpridas. Tita resiste, mas Inha sabe muito bem que este rei é um ex-amante, Bira Tripet, rei do cuba libre e do carteado, que recentemente teve que fugir do país devido a contrabando. Tita vai tentando justificá-lo e os papéis se invertem: assume o comportamento sonhador de Inha, enquanto esta traz a amiga para a realidade: não houve turnê, Tita foi novamente enganada por Bira Tripet que a colocou na prostituição. Inha abraça a amiga e diz que agora é ela quem precisa de realidade. Aos prantos, a cantora não entende porque foi enganada de novo, mas a companheira quer aprender a cantar e dançar, pois elas precisam seguir para a calçada. Animam-se e o cenário assume o aspecto de uma boate de segunda categoria num show cheio de plumas, danças e cantorias. Entra em cena para seu número o cantor cafona Barrios, o mesmo ator que fez Bira, e que depois de se apresentar anuncia, misturando inglês, francês, italiano e espanhol macarrônico, todos os serviços de entretenimento e prazer da boate, além das duas cantoras e dançarinas: Tita, la cafona, e Índia Americana, a noiva dos Trópicos. Ambas o confundem com Bira, mas ele afirma que é Barrios e elas entram na dança do show de rebolado a fim de se divertir e trabalhar.

Tem-se em Tita uma artista com consciência irônica da realidade e exercendo um papel de crítica, o que a operária não possui. A trabalhadora de fábrica, por sua vez, está sob o peso da ideologia de sua classe social, mas acaba por viver uma mudança radical ao final do texto numa conversão marcada pelo vestido que representará a transformação e conscientização. Nisso ela supera a personagem Rosa de *A Vinda do Messias*, pois assume um novo e quase oposto papel com discernimento.

A comicidade e o tom onírico ao final da peça, desde o sonho da última cena, distanciam-na de um texto com que, a princípio, parece ter elementos comuns: *Dois Perdidos numa Noite Suja*, de Plínio Marcos. O realismo aparece tanto nas personagens principais com suas questões de trabalho, consciência e pertencimento social, como também se pode ver na história do contrabandista que explora uma solteirona ingênua e chega ao show do final, apresentando além das duas mulheres, o artista argentino Barrios. É um realismo distinto daquele do autor de Santos em cuja peça, de 1966, não se vê o tom cômico presente no texto de Wehbi. Até o teatro de revista e as vedetes merecem ser observados como um elemento de percurso entre realismo e fantasia: não se vivia mais, neste período, um teatro de revista tão representativo.

Em comparação com peças anteriores, temos em Inha de *A Dama de Copas e o Rei de Cuba* uma personagem que supera os dramas de Rosa de *A Vinda do Messias*, mesmo que reproduza outros como o que ela viveu na questão da necessidade de buscar educação formal numa “madureza” ou na internação em hospício e passagem pelo presídio. A superação é trazida pela consciência ao final da peça, quando ela traz a amiga Tita para a realidade de um futuro como cantoras e dançarinas de boate, um destino que a cantora conhecia bem e que se configura como opção para as duas numa sociedade que não promovia acolhimento, mas segregação.

3.4 A Perseguição ou O Longo Caminho que vai de Zero a Ene

3.4 A Perseguição ou O Longo Caminho que vai de Zero a Ene

Em *A Perseguição ou O Longo Caminho que vai de Zero a Ene*, peça em um ato subdividido em cinco fragmentos, Timochenco Wehbi traz a público, numa quase ausência de cenário, duas personagens numa discussão que procura dar sentido ao que não tem sentido na experiência humana. Zero e Ene travam diálogos que demonstram inadequações nas análises racionais da existência, presos a situações sem perspectiva de solução, repetidoras ciclicamente de ações despropositadas. Ecoam, assim, características do teatro do absurdo, corrente europeia que repercutiu no Brasil por meio do teatro de nomes como Samuel Beckett e Ionesco.

A forma cíclica, a imaginação, a intuição, a consciência, o tempo e o espaço repetitivo são desenvolvidos na peça. Trata-se de uma perseguição em que perseguidor e perseguido vivem em ciclo de mesma trajetória, percurso e distância. Buscam o tempo todo uma forma de superarem as limitações e serem revelados aos seres da sociedade. Não há um lugar específico para este ciclo tanto que o espaço é irrelevante, interessando mais a repetição que se dá nele. Cada um dos fragmentos, seres e situações imaginárias representariam formas de as personagens serem descobertas: um fotógrafo, um cinegrafista, um pintor, todos imaginários, historiadores e autores clássicos de teatro possibilitariam a revelação e fim do círculo vicioso da perseguição. Em cada fragmento, é trazida para discussão uma análise de situação que impede o fim da perseguição e impossibilita a ação do elemento externo que os revelaria. Depois de verificar o impedimento, na sequência da cena, as personagens recomeçam (geralmente no fim de um fragmento e começo do outro) de forma triste, preocupada ou desanimada já que o ciclo as levará, ao final, à conclusão de que o fim da perseguição leva à morte.

A subdivisão em fragmentos recebe títulos que organizam os caminhos: Zero a Um, Zero a Dois, Zero a Três, Zero a Ene e, por fim, no 5º fragmento De Ene a três... dois... um... zero. Esta numeração até o terceiro fragmento pode ser entendida como o acúmulo de elementos de revelação imaginários (fotógrafo, cinegrafista, pintor), como também remeter aos elementos da ação narrativa: ciclo, imaginação, intuição, consciência e representação. Já os trechos da dramaturgia clássica inseridos no último fragmento trazem não elementos imaginários, mas execuções grandiosas e reconhecidas de grandes dramaturgos que terão o papel de inserir as personagens na existência fora da perseguição.

Em cena, Zero, o perseguidor, e Ene, o perseguido. Começam o primeiro dos cinco fragmentos dançando aleatoriamente até assumirem suas posições e iniciarem o diálogo. A indicação cênica deixa claro que a perseguição se dará em círculo, com as personagens mantendo distância entre elas. Logo na primeira fala, Zero afirma que um dia conseguirá pegar Ene, algo que poderia plenamente ser uma frase final de um texto literário, como uma espécie de esperança, mas que abrindo a peça já insere o espectador num ciclo de ameaça. As relações de causa e efeito a que estão submetidos os atuentes reforçam a estrutura como uma engrenagem: Zero ainda alcançará Ene que, por sua vez, aponta como algo muito difícil de acontecer porque se corre a vida toda atrás dele, já deveria ter preparação suficiente para alcançá-lo. Assim, os diálogos são travados sempre partindo do questionamento que eles fazem da motivação da perseguição. A comum pergunta: “Por que me persegue?” nunca consegue ser plenamente respondida.

As falas das personagens fazem menção constante à sua situação em cena, nem sempre de forma direta e objetiva, mas trazem a referência no vocabulário e relembram a motivação da peça: Zero sente-se ofendido com o desprezo com que Ene o trata e este, por sua vez, pede ao oponente para deixar de fantasiar com sua “mania de perseguição”. Entram na discussão da fantasia e da perseguição, o que Ene indica ser uma questão de sobrevivência para eles. As duas personagens tentam todo o tempo serem reveladas, como se pertencessem ao inconsciente, e na peça elementos exteriores podem fazê-los existir: no primeiro fragmento, um fotógrafo invisível poderia ser o responsável por dá-los a conhecer; no segundo, um suposto cinegrafista é mencionado na abertura do trecho; o terceiro é o momento de um pintor, que não existe, retratá-los.

Aparecem também as alterações de humor, pendendo para o desânimo e a depressão, tanto para o perseguidor como para o perseguido. Ainda no primeiro fragmento, Ene é interpelado por Zero sobre seu desânimo, se teria relação com o cansaço que a perseguição causa. Logo em seguida, desânimo também toma conta de Zero, que fica abatido quando percebe que a revelação por meio do fotógrafo não será possível: ele foi embora e não há quem promova a descoberta. Até Ene pede ao companheiro para não desanimar, afinal, já foram fotografados milhares de vezes e nada aconteceu. Voltam às questões iniciais: o motivo da perseguição, de que tratam de maneira agressiva. Nem as justificativas de Zero satisfazem Ene: ele não acredita que é para se tornar atleta que o outro o persegue, mesmo que Zero confirme repetidas vezes. E nesta discussão, mais uma vez, a menção indireta ao ciclo aparece quando Zero afirma que o desejo do perseguido demonstra falta de imaginação e um círculo vicioso.

No segundo fragmento alguém filma a situação e o local. Neste trecho, eles se encaram, a distância entre as personagens parece reduzida e chegam a sorrir olhando-se mútua e detidamente. Afirmam que não perceberam antes a existência do rosto no outro e questionam as expressões: como seriam sentidas por quem os vê? A tentativa de sentir as expressões de Ene faz Zero tentar tocá-lo no rosto, o que é rejeitado pelo parceiro pedindo o afastamento. Ao sentir um ao outro, um combinado inicial seria desrespeitado: sentir faz a imaginação acabar. Depois da insistência de Zero, Ene acaba por admitir que ele perderá seu lugar de perseguido se Zero tocá-lo, afinal, será alcançado pelo perseguidor.

A imaginação entra em cena: combinam de imaginar tocar o rosto um do outro e, assim, não alcançarem o final da perseguição visto tudo ter ficado no campo da imaginação. Recomeçam um ciclo de discussões sobre as capacidades do perseguido que será interrompido pela tristeza e preocupação com a descoberta que Zero expressa. Ele teme que acabem por, ao não serem revelados, desistirem de serem descobertos. E ambos concluem que apenas existirão quando uma imaginação fantástica for capaz de captá-los. Desanimados, veem que a dependência estabelecida entre eles é o fato que motiva tanto perseguidor quanto perseguido a não desistir. Eles mantêm o ciclo ajudando-se mutuamente, motivando-os a superar a incerteza da existência e da captação pelos demais seres. Ao perceberem que não foram revelados desta vez, retomam o ciclo da perseguição, encerrando o segundo fragmento.

No terceiro, desanimado pelo reinício da perseguição, Ene questiona o comportamento debochado de Zero o que justifica devido ao cansaço. A briga começa com a crítica de que Zero está todo o tempo cansado e ele chega a xingar o perseguidor de verme passivo, como quem exige que seu oponente esteja a postos ininterruptamente. A discussão termina com a inserção de nova justificativa e elemento da peça: a intuição, capaz de fazer Zero aguentar perseguir Ene. Enquanto a intuição conduz Zero, a imaginação está ao lado de Ene. E tanto uma quanto a outra precisam da participação pois é assim que se estabelece a relação de perseguidor e perseguido: numa dependência, numa participação.

Neste momento, identificam um pintor invisível retratando o lugar e fazem pose para ele. O diálogo permanece no ciclo inicial: a pergunta ou motivo da perseguição. O fragmento traz algumas referências temporais que as personagens questionam: desde quando medem o tempo? E os termos “brevemente” ou “desde quando”? Quando a perseguição começou? Novo conceito entra em discussão: a tradição ou o costume ou o hábito que pode ser alguma justificativa para o início da perseguição. Zero questiona Ene sobre quando ele se deixou perseguir e ele, que até agora não cria na ideia de tradição, usa-a para responder ao perseguidor:

quem começou, talvez por brincadeira, fez com que a vida deles seja determinada pela obrigação de eterna e arduamente viverem na mesma trajetória, percurso e distância. Assume o quanto sofre por ser objeto de uma perseguição. Concluem que nada foi retratado sobre eles na pintura abstrata e que a imaginação das pessoas seria incapaz de fazê-las perceberem as personagens na tela.

No quarto fragmento, a proposta de revelação está no registro da história de Zero e Ene, mas este questiona a ideia de Zero porque, se eles não existem, quem poderia escrever suas histórias? Zero admite que, mesmo que os historiadores tenham eliminado a imaginação de seu trabalho, a história deles não está totalmente desconhecida já que é a mesma das personagens, uma história de perseguidos e perseguidores. Concluem que são, como perseguição, a base da história e não podem ser omitidos, mas que podem não ter sido registrados por ela já que é tendenciosa. Assim, sem saber como, onde nem por que começaram a perseguição, verificam que a consciência foi algo que proporcionou essa conclusão. As pessoas não sabem quando nem como começaram a falar, andar, dançar, correr, pensar, sentir, mas começaram a fazer isso e quando pensa no processo imaginam uma origem. Com isso, Zero estabelece um método para serem descobertos e pede a Ene que confie nele porque não têm nada a perder.

No quinto fragmento, o método de Zero seria inserido para fazer as personagens finalmente saírem do ciclo e serem reveladas. O “jogo” é proposto com a participação da plateia que, segundo Zero, não os enxerga ainda. No entanto, ao se comportarem como a plateia poderão ser descobertos. Começam as mudanças: um espaço diferente (um círculo é desenhado no chão) para que as ações se deem fora dele. A alteração de espaço já faz Ene sentir-se mal, além de permitir que Zero o alcance. Ele explica que as perseguições são constantes e todos da plateia vivem perseguições, estando ou não em círculo. Ene é orientado a representar, como os elementos da plateia fazem todo o tempo simulando uma conduta ou papel social.

Zero dá uma série de papéis para Ene representar, com o intuito de fazê-lo ser descoberto. Entram neste rol de personagens trechos de peças clássicas como *A Vida é Sonho* de Calderón de la Barca, *Ricardo III*, *Macbeth* e *Júlio Cesar* de Shakespeare, *Os Reis* de Júlio Cortázar e *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo. Zero acaba por se aproximar de Ene que teme o método e faz referência a voltarem à perseguição, distância, trajetória e ciclo anterior. As falas de *Os Reis* de Cortázar, livro de estreia que recria a mitologia grega, tratam da morte e são interpretadas de Zero para Ene com tamanha veracidade que o perseguido se apavora e recorre à plateia para socorrê-lo. Com as falas de *Macbeth*, Ene desiste, cai e morre. Zero exulta de alegria por ter conseguido fazer o companheiro viver um momento fora da perseguição e crê

que foram descobertos, que passaram a existir. Para Zero, tudo não passou de uma encenação, um método para confirmar a existência e superar a perseguição, mas para Ene custou realmente a vida, o que Zero só percebe algum tempo depois.

Zero percebe que seu método falhou, mesmo que eles tenham passado a existir, o que aconteceu com ambos porque vivenciaram a experiência do abandono, de serem ignorados pelo público, de se tornarem gente comum que com suas limitações, dúvidas e sofrimentos são ignorados pelos outros. E se não há Ene, também não haverá Zero. A peça termina com Zero afirmando que tudo também está acabado para ele e que, ao empregar o método e tentar existir fora da perseguição, ele imaginava uma inserção social, mas a sociedade, como aquela plateia, não está voltada para as questões gerais, mas para as individuais que colocam qualquer um seja na posição de perseguidor, seja na de perseguido.

Este texto de Wehbi rompe com o realismo da vida brasileira imediata, na linha de Plínio Marcos, de querer dizer a realidade brasileira, conforme visto nos textos anteriores. A peça passa a ser uma espécie de reflexão sobre o teatro feita com personagens alegóricas que partem de um grau zero da representação. A tentativa de recuperação do realismo ocorre ao dar uma matéria mimética a esse esquema alegórico. A peça encaminha-se para trazer um sentido de que o teatro possibilita ver a condição humana, ela está no perseguido e no perseguidor e necessita da materialidade do teatro, ou seja, o seu realismo de base para ser revelada.

3.5 Vozes da Agonia ou Santa Joanhina e sua Cruel Peleja contra os Homens de Guerra, contra os Homens d'Igreja

3.5 As Vozes da Agonia ou Santa Joaninha e sua Cruel Peleja contra os Homens de Guerra, contra os Homens d'Igreja

A peça musical está dividida em dois Atos: o primeiro é composto por 13 cenas, enquanto o segundo conta com 10 cenas. Intercalam-se nas cenas o canto, a poesia e a prosa.

A primeira cena é cantada e ambientada numa feira popular, quando em meio à movimentação, os violeiros Azulão e Bem-te-vi surgem tocando viola e cantam que trazem histórias para contar, ao gosto do público. Os feirantes pedem uma que seja verdadeira e que poderia acontecer a qualquer um. Eles anunciam a história de uma mulher desconhecida do público e capaz de ser até uma santa padroeira, mas que muita gente ignora a existência. Numa Europa em crise, findada a Guerra que durou cerca de 100 anos, o Rei francês morreu e os sucessores eram inábeis para o cargo. O povo reclamava ajuda divina, uma santa que viesse restaurar a ordem. Eis que surge, no palco, Joana aos 16 anos de idade, cantarolando os sonhos de uma vida verdadeira, de guerreira que sente orgulho da terra onde nasceu. Os cantadores continuam a história afirmando que uma camponesa “sabichona e aguerrida” foi eleita capaz de salvar a França e assim termina a primeira cena.

Muitos séculos antes, em 1428, está ambientada a segunda cena, nos campos de Domremy, próximo à casa de Joana que perambula ao redor de uma árvore quando vê três santos, Miguel, Catarina e Margarida, descendo do céu na companhia dos anjos Leal e Dindon. Eles buscam por Joana e sabe-se que não é a primeira vez que se encontram: ela tinha um compromisso com eles que não foi cumprido e voltam buscando explicações. A menina relata ser vítima de deboche das pessoas porque afirma ter a orientação divina para atuar e pede para ser levada até o Rei a fim de cumprir sua missão com o apoio dele. Afirma ainda precisar de ajuda para convencer os pais que pensam que ela está enlouquecendo todas as vezes que cita os amigos divinos.

Catarina, sentada à sombra da jaqueira, acalma a jovem e garante que ela não precisa se preocupar com seus pais. Informam ainda que o casal de anjos permanecerá com ela e os três somem inesperadamente. Leal faz um treino com Joana no cajado, simulando ser um cavalo, quando os pais e o noivo dela entram em cena e os auxiliares dos santos escondem-se atrás da árvore. Começa uma discussão entre ela e os pais, pois não deseja se casar e o rapaz está ali para marcar o casamento. Joana afirma que tem uma missão longe de Domremy. O noivo e ela

discutem por causa do compromisso e a menina quase apanha do pai quando diz que Deus deu a ela uma missão. Uma discussão em forma de canção e poesia se desenvolve com os pais e o noivo afirmando que é um soldado divino, mas o pai começa a bater nela com cajado e nem Dindon ou Leal vêm em seu socorro, apesar das súplicas da menina. A própria mãe diz que ela está tomada pelo diabo e Joana resiste gritando que ninguém vai desfazer a missão que Deus lhe impôs.

A terceira cena ocorre três anos depois, em 1431, e é o interrogatório a que é submetida Joana, então com 18 anos de idade, vestida com roupas masculinas. O processo está dividido em três fases: interrogatório, acusação e condenação. Em cena estão Pedro Cauchon, bispo que presidirá a sessão, e que pede a entrada da acusada Joana ou Santa Donzela. Ela pede um defensor e também diz querer saber o motivo de seu julgamento. O bispo afirma ser a jovem exigente e intransigente e que vai ser julgada pela sua própria fé. Joana diz que sua fé já foi provada em batalha, não dando maiores detalhes sobre suas visões. O julgador pergunta seu nome, se tem fé e manda-a rezar o Pai Nosso, o que ela se recusa pois só faz isso em confissão. Diz ainda que só aceita ordens de sua “Santa Visão”. O bispo, percebendo a altivez da jovem, pergunta a ela se há algo que ele possa fazer por ela e quando esta pede a retirada das correntes das mãos, pés e pernas, tem se pedido negado.

Em prosa, a quarta cena começa no Palácio de Charles, em Chinon (1428), com o proprietário e uma dama da corte brincando de amarelinha. Também em cena estão La Tremouille, Regnault e Yolanda, que lê uma carta ameaçadora de Bedford, regente da Inglaterra: “Se você, Charles, que se diz Rei de Bourges, insiste em se aposar do Reino que de fato pertence à Inglaterra, pilhagens e matanças ocorrerão por tua própria culpa. Você devia envergonhar-se em recorrer à ajuda de uma mulher perdida e desgraçada, que além de ter a ousadia de se vestir como homem, é uma pérfida dissoluta!” (p. 163). O Rei afirma não conhecer Joana. Yolanda esclarece que, mesmo que não queira, o Rei vai conhecer a mulher que o defende e que garante ser ele o legítimo herdeiro do trono, a quem ela recebeu a missão divina de coroar.

O General La Tremouille e o Arcebispo e Chanceler Regnault de Chartres estão presentes para tratarem da aproximação da autoridade com Joana, numa ação estratégica para incrementar o exército que já teve inúmeras baixas. Ela é uma pessoa de forte influência junto ao povo que poderá se unir ao Rei no combate. Ele faz considerações com os conselheiros sobre o perigo que a jovem de 16 anos pode representar com este perfil, mas eles estão seguros de

que Joana não será ameaça se bem vigiada, tendo uma missão de levar mantimentos a Orleans. Convencido pelos conselheiros, Charles termina a cena reclamando de sua ruína financeira.

A quinta cena é cantada e Joana está a caminho de Chinon com seus dois anjos. Eles falam sobre a ausência de recursos para a viagem e temem que a corte não os receba, mas em meio a tantas questões colocadas pela comitiva, Joana abre os braços ao céu, em oração, e afirma que Deus será o provedor das necessidades e dará forças a eles para convencer o Rei. A comitiva encontra Pasquerel, o capelão enviado pela corte, no final da Cena.

Os versos da cena seguinte serão declamados no interrogatório em 1431, quando Cauchon fica sabendo que Joana, mesmo prisioneira, ainda tem as visões dos santos. Ela afirma que São Miguel, no dia anterior, apareceu-lhe e criticou o bispo interrogador como alguém que não sabe o pecado que comete ao julgar aquilo que é a vontade de Deus: “esse bispo se arroga / a querê sê teu juiz, / porém não sabe o pecado / em julgá o que Deus quis, / um bispo que nunca sabe /onde mete seu nariz!” (p. 165). Insultado, tenta de toda forma conseguir informações de Joana sobre a descrição do rosto e corpo do santo, depois de perguntar se ele falava em inglês. Ela rebate todas as perguntas afirmando ser um santo que só fala francês e que estava plenamente vestido na aparição.

Prosa e verso misturam-se na sétima cena, no palácio em Chinon, em 1428, quando Charles tenta enganar Joana e se esconde entre os elementos da corte, colocando Regnault no seu lugar de Rei. Ela percebe imediatamente que não se trata do Rei por não ser condizente com a descrição feita por Pasquerel. Além disso, ela vai até ele e faz a reverência a sua autoridade. Todos dizem se tratar de um milagre e ela explica a Charles que viu uma luz divina sobre a cabeça dele, descobrindo tratar-se do Rei. Envaidecido, ele reconhece que a visionária é alguém muito lúcida e manda a jovem imediatamente para Orleans. Seus conselheiros informam que ela vai passar por algumas instruções e formalidades, como o interrogatório sobre sua castidade, para que ela possa seguir em missão. Extremamente avessa a essas formalidades, ela entra em conflito com as autoridades: garante não ter que comprovar a virgindade e demonstra sua habilidade com as armas. Os versos que ela diz, em linguagem chula, escandalizam as autoridades, mas garante que este vocabulário faz-se compreender pelo povo que pode ajudar a salvar a França. Yolanda e Pasquerel terminam a cena comentando o temperamento de Joana.

Em 1431, Bedford, autoridade inglesa, questiona Cauchon furiosamente sobre a combinada condenação de Joana na abertura da terceira cena. Se tudo está acertado e foi muito bem pago pelo governo inglês, por que se demora tanto para queimarem a jovem? Ele dá uma

ordem: “Pela última vez, senhor bispo, condene-a ou cessaremos os privilégios que a Inglaterra concede à Igreja!” (p. 169). O religioso persigna-se e diz que seja feita a vontade de Deus.

Na cena seguinte, cantada, Joana está às margens do Rio Loire, em 1428, com sua comitiva de soldados, Pasquerel, os anjos e animais, além dos alimentos. Ultrapassar o rio é o último obstáculo para chegar a Orleans, mas o vento não está favorável a eles. Joana promove um milagre e muda a direção dos ventos, sendo assistida por Pasquerel que crê que ela tem parte com satanás e afirma ter necessidade de avisar a corte, mas antes mandará instruções a Dunois.

Os versos da décima cena serão ambientados num campo próximo a Orleans, por ocasião do Natal, quando um soldado americano se aproxima do francês e eles conversam sobre as injustiças deste posto, uma vez que os soldados se matam e os generais é que carregam as medalhas vitoriosas. Ele pede ao francês que consiga dois violeiros animados emprestados para o comandante inglês. A conversa acaba com o francês falando que o bem é feito pela heroína Joana, que é esperada como santa para resolver a situação em Orleans. O inglês comenta os xingamentos de seu comandante contra ela, mas o francês garante que se trata de uma santa. Despedem-se desejando feliz Natal.

Na sala do processo, em 1431, está ambientada a décima primeira cena, em versos, com Cauchon interrogando Joana. Ele diz a ela que é preciso submeter-se à Igreja, mas a jovem revela as mazelas que a impedem de fazer isso e por ter especificado os problemas (“Tua Igreja me apavora / e me faiz pensá assim: / Deus num quis confiá nela, / falo direto pra mim (Inquirindo) / Entonce agora responda: / pru que toda essa onda / de padre vivê se casando, / as freiras sassaricando, / as esmola aumentando, / e o dinheiro do povo sumindo?”) provoca a ira de Cauchon que destila uma série de impropérios contra Joana.

A mistura de prosa e verso presente na décima segunda cena, com o fim da travessia do Rio Loire, traz Joana abandonada pelos soldados. Ela grita chamando-os de volta quando encontra diante de si o comandante Dunois. Ele agradece o trabalho de Joana e informa que sua missão está cumprida, pois os mantimentos chegaram aos soldados em Orleans. Ela retruca que não pode ser assim, que não foram estas as orientações da corte, mas o comandante consegue convencê-la mostrando uma carta de Pasquerel que ela se nega a ler por ser analfabeta. Dunois garante que trará os soldados de Joana de volta assim que ela aceitar entrar na cidade para receber as homenagens. Ela vê que não tem alternativa e entra abatida, certa de que precisará de proteção.

A última cena do primeiro ato está subdividida em oito cenas pequenas que envolverão o interrogatório e a sublevação de Joana em Orleans. A primeira divisão traz os soldados francês e inglês, no mesmo lugar, comendo em fartura e agradecendo a Joana a provisão trazida aos soldados. Em seguida, numa praça em Orleans, Joana discursa inflamadamente contra o governo que não reconhece ser ela eleita de Deus e a engana, como acabou de acontecer. O povo revolta-se contra o governo vigente e pede ajuda a Joana, o que ela promete fazer, sendo em seguida ovaciona pelo povo.

A peça transfere para a cena do interrogatório com Cauchon ajoelhado, rezando, e em seguida levantando-se inflamado contra Joana num discurso de que ela foi conduzida pelo diabo até os 19 anos de idade e que seus elementos como escudo pintado e roupa de homem demonstram que ela é uma bruxa. As justificativas que apresenta são todas aceitáveis para os sonhos e fantasias de uma menina camponesa de seu tempo, tudo era do campo da imaginação e do sonho, nunca da bruxaria.

O quarto pequeno trecho é na praça em Orleans, com o governador Gaucourt ordenando Dunois a calar Joana. Ele se encaminha para falar-lhe e explica que o governador quer que ela deixe as condutas que vem apresentando de levante do povo contra as autoridades. Joana se revolta com o que ouviu e garante que não tem em Dunois um amigo pois ele não devolveu os soldados e ainda briga com ela. No interrogatório, pequena cena seguinte, Cauchon pergunta a Joana quantas pessoas ela matou, o que é prontamente respondido considerando Deus como autor e o único capaz de tirar a vida. No pátio em Orleans, a jovem dorme e um alto estrondo faz com que ela acorde, com o auxílio de Dindon. Anuncia-se o ataque inglês, o começo da guerra e a corajosa levanta a espada e o estandarte entusiasmadamente.

Na sétima pequena divisão, a seguir, Gaucourt manda Dunois prender Joana, pois garante ter sido ela quem provocou o estrondo e iniciou o conflito. O comandante diz que é quase impossível porque o massacre já deve estar em ação. O governador lamenta, pois era o momento de negociar a paz e Dunois afirma que mandou soldados à frente para tentar evitar que muito sangue seja derramado inutilmente. Por fim, Joana chega a cavalo no campo e os soldados inglês e francês falam sobre ela. A heroína rebela-se contra o inglês e começam um duelo. Joana é quase atingida, mas grita pelo apoio do soldado francês. Ele mata o inglês e vai rezar em seguida, quando Joana o repreende e avisa que é chegado o momento da luta. O soldado diz não saber quem seguir: se o governo que pede a paz ou Joana que pede o conflito. Ela chega a bater no soldado que sai de cena aos gritos e com o apoio de seus anjos anuncia o início da peleja contra os homens de guerra e contra os homens d'ígreja.

O segundo ato começa em 1429, com os dois violeiros da cena inicial do Primeiro Ato no palácio de Charles que está acompanhado por Dindon e Leal, sem saber, pois eles só são percebidos por Joana. Os violeiros cantam a atuação da heroína que vence as batalhas, mas as honras são dos generais. Há uma intenção de ataque a Paris, dependente de provisões financeiras e soldados. O Rei comenta que a jovem será enviada para a retaguarda devido a suas ações sem seu consentimento e os anjos invisíveis em cena promovem uma vingança zumbindo em seus ouvidos e deixando-o descontrolado, o que ele atribui a uma praga da donzela.

A segunda cena mistura verso, prosa e canto, nos arredores de Paris, quando Joana é atingida por uma flecha no ombro. Depois de fazer um discurso de ódio aos franceses que se aliaram aos ingleses, ela cai e é acudida pelos soldados. Dunois fala com ela e suplica que não se entregue nem o deixe. Pasquerel deseja que a heroína morra, pois imediatamente coloca uma vela na mão da jovem e começa as preces de extrema unção. No entanto, ela acorda atenta e afirmando que está muito cedo para morrer. Levanta-se e coloca a arma em punho, mas o capelão tenta impedir que ela siga. A resposta rebelde vem com palavras de baixo calão, justificando que tudo o que faz é pelo bem do Rei, mas o religioso desta vez é implacável: afirma que regressa para relatar a insubordinação da jovem e fazê-la voltar à casa paterna onde deverá assumir o modelo de vida a que renunciou no primeiro ato. Ao tentar alcançar Pasquerel que saiu com a comitiva, Joana fraqueja e é apoiada por Dunois que a protege. O clima é romântico entre eles. Entre a colheita de flores que são despetaladas e jogadas sobre o corpo de Joana, deitada no gramado, a aproximação entre eles é tamanha que Leal entra em cena e impede o enlace, lembrando que a perda da castidade fará com que a jovem perca a força de lutar. Ela se levanta rapidamente e avisa a Dunois que ele deve ser o primeiro a chegar ao palácio a fim de limpar sua imagem que será comprometida pelo capelão. O comandante sai em disparada e pede à jovem que espere por ele.

Na terceira cena, em prosa, Charles recolhe-se ao quarto com Yolanda. O Rei está muito gripado e não para de espirrar, justifica seu estado de saúde como uma praga de Joana, pois além da gripe tem uma forte disenteria e o pé quebrado. Atribui os problemas a um feitiço, pois todas as vezes que tenta impor algum limite à jovem, ele tem sua vida limitada igualmente. Conta com o apoio de sua sogra, Yolanda, que o informa sobre os próximos passos: com a influência da jovem sobre toda a nação, chegou a hora de ter um plano e que ele ficará a cargo do Conselho Real. Não poderão se voltar contra Joana, pois ela é influente, mas uma situação será construída para que ela seja colocada em segundo plano: Charles agradecerá a jovem e sua família com um título de nobreza e no mesmo dia Yolanda anunciará uma nova visionária mais

conveniente para o Rei, pois ela apregoa a paz que ele tanto deseja. Neste momento, Charles deverá abençoar a ida de Joana em batalha para Compiègne, como ela tem desejado nos últimos tempos. E a cena termina com Charles pedindo maiores explicações a Yolanda que afirma que os fatos serão seus próprios narradores.

A quarta cena ambienta-se em 1431, na fase de acusação do julgamento. Sozinha e revoltada com o desprezo do Rei, Joana está sob as maldades de Cauchon que não mede esforços para apavorá-la. A acusação começa indicando a vestimenta inadequada, o que Joana rapidamente retorque, pois Deus deu diferentes proteções aos animais. Em seguida, ele a acusa de não manter a castidade, pois nas tropas estava cercada por homens. Ela responde não ser inferior a nenhum homem na luta pela sua França. Cauchon acusa-a de tentar o suicídio que é contra as normas da Igreja e ela rebate que buscou, ao se lançar na escadaria do castelo de Beu'voir, a liberdade e que faria isso quantas vezes fosse preciso. Por fim, ele manda que ela desista da peleja contra os homens de igreja e de quartel, mas Joana reafirma se manter na briga e não se submeter à Igreja cantando novamente a canção do primeiro ato, quando ela se identifica com as lutas que traça por serem desígnios divinos. O inquisidor vocifera que basta e que não há o que fazer pois a sentença ela mesma assinou demonstrando seu desejo de morrer.

A cerimônia de enobrecimento de Joana e seus pais é o tema da quinta cena, que mistura prosa e verso. Ambientada no palácio de Charles, em 1429, há um clima festivo e Dunois está presente, ao lado de Yolanda, ouvindo os planos de liberação do ataque a Compiègne após o ritual. Não haverá nenhum provento financeiro da parte do Rei para ajudar a jovem. Dunois se preocupa com ela, pois sabe que as recompensas que ganhou não sustentam mais do que 100 mercenários em tropa e, dadas as restrições, é capaz de ir combater sozinha, o que seria suicídio certo.

Dá-se a entender que Dunois não sabe que tudo é parte do plano de Yolanda para afastar Joana do reino. Os anjos estão presentes e Leal garante ver problemas futuros neste enobrecimento. Charles inicia reconhecendo a atuação da jovem e termina por conceder o título De Lys para eles. Os pais ficam orgulhosos e sustentam a mentira de que sempre acreditaram no potencial da filha. Aproveitando-se da situação, eles fazem pedidos à filha para viver na mais absoluta mordomia. Enquanto seus pais falavam, Joana é avisada pelos anjos o que estava se formando contra ela naquele espaço. Logo em seguida ela é apresentada à suposta visionária, Catarina La Rouchelle, já que agora, como nobre, conhecerá muitas pessoas influentes. O embate entre as duas não demora a acontecer: a novata desdenha de Joana e pede-lhe uma prova de poderes. Com o auxílio dos anjos ela movimentava a coroa da cabeça de Charles pairando um

intervalo de tempo sobre a sua e depois sendo devolvida à autoridade. Quando exige que a oponente faça o mesmo, os anjos também atuam retirando a coroa e a peruca da cabeça do Rei, jogando a peruca ao chão e demonstrando que não se trata de uma visionária autêntica. Ofendido, ele manda prender Rouchelle.

Yolanda despede-se de Joana, informando-lhe que tem autorização para seguir para Compiègne e que os reconhecimentos recebidos, agora como nobre, serão suficientes para comprar as armas. Saem todos, até os anjos, e Joana fica só com Dunois. Ele pede a ela que abandone a ideia de seguir para esta batalha, mas a heroína não abre mão da ida para o combate, mesmo sem provisões.

A sexta cena mistura prosa, verso e canto e está dividida em três momentos: o real, de condenação; o de transferência para a memória e sua imaginação e, por fim, o regresso à realidade. Na primeira subdivisão, Cauchon lê um documento em que está determinado que Joana mentiu sobre as visões e, por isso, está condenada à morte na fogueira. Ela tem uma reação de horror e garante que Deus a inspirou, mas que ela não tem culpa.

Inicia-se o momento de desespero da jovem, com a transferência dela para a corte de Charles, em que assiste Dunois chegando com a notícia de sua captura e pedindo que se pague o resgate pela vida de Joana. Tanto Yolanda como Tremouille e Regnault afirmam que a corte nada pode fazer por ela e que é bom que a nação tenha sua heroína na figura de Joana. Dunois ajoelha-se diante do Rei, tem os braços presos e água derramada sobre suas mãos. Charles indica que ele lave as mãos sobre a vida dela, como eles já fizeram. Joana vê isso e vai se afastando da corte.

Sua próxima visão é em Domremy, em frente à casa de seus pais. Ela suplica a ajuda deles, no campo da imaginação não pode ser ouvida, mas a mãe sente que ela precisa de ajuda. Tenta convencer o marido que precisam ajudar a moça, mas ele não permite. Desesperada, ela levanta os braços aos céus pedindo ajuda. Começa a ouvir sua própria voz vinda da árvore de sua infância, onde encontra algum conforto, mas em pouco tempo ela revela que será preciso negar tudo o que sempre defendeu para conquistar a salvação. Volta à sala da condenação, à realidade do processo. Agora ela vê que não há saída e renega tudo o que o inquisidor disse para não ser morta. Na esperança de ser liberta, é surpreendida com a prisão perpétua como penalização, recolhida de volta à cela horrenda em que vivia.

É nesta cela que está ambientada a sétima cena, em canto e verso, com o pavão misterioso que no Primeiro Ato conduziu os santos de volta ao céu descendo com eles e o anjos

para o ambiente nefasto, mas não adentrando a cela. Joana contorce-se no chão de medo e culpa enquanto eles cantam. Conversam sobre a atitude dela de renegar tudo o que tanto defendeu. Ela assume sua culpa e responsabilidade e os anjos indicam que se ela quiser ser perdoada, não deve se intimidar: é retirar a declaração e ser condenada na terra para alcançar todas as glórias do céu. Os santos garantem que tudo se resolverá e que ela será protegida de Deus, como é o costume. Com a chegada da Inquisição, Joana retira a promessa e justifica que a Igreja também a enganou quando não a libertou. O inquisidor perde a paciência, manda que os guardas a prendam à força e mostrem os instrumentos de tortura.

A próxima cena, em 1431, mistura prosa e canto com Cauchon proferindo a sentença final contra Joana que se encontra amarrada ao poste de um patíbulo. Dois grupos estão no palco acompanhando as chamas subirem: um leva flores e está vestido de preto, lamenta a morte da heroína; o outro são figuras do povo que levam lenha para a fogueira e acatam a sentença com agressividade contra Joana. Eles cantam, cada um em sua posição, o lamento do primeiro e a censura do segundo.

A nona cena é ambientada numa feira popular e marca uma passagem de tempo, mesmo com a jovem no patíbulo, ao fundo, e sobre ela uma luz vermelha que fica até o fim da peça. Os violeiros Azulão e Bem-te-vi atuam na cena de canto e verso e nela também está presente um teatrinho de fantoches, onde se dará a reabilitação de Joana. Eles revelam que o tempo passou e Charles foi aclamado Rei, mas a sombra de Joana nunca o deixou: os anjos vivem perturbando e pressionando-o para reabilitar a heroína. Arrastado em cena pelos anjos que o chamam de bastardo, o Rei coloca-se na posição no teatrinho enquanto os violeiros convocam o povo a assistirem a versão deles, verdadeira e definitiva, e oferecem folhetos da peça que será encenada para quem quiser comprar e ajudá-los.

A última cena traz uma mistura de prosa, verso e canto, além dos tempos e espaços: 1425, 1431, 1455 e atualidade; o processo de reabilitação em cena, a feira, a árvore e a fogueira. Começa-se com a reabilitação, 25 anos depois da morte da heroína, na catedral Notre Dame de Paris. Estão ali, representados por mamulengos, o inquisidor Bréhal, o prelado Isambart, Charles, Zabé, a mãe de Joana, alguns guardas e prelados. A jovem está ao fundo com a luz vermelha conforme indicado na cena anterior e, num canto do proscênio, a luz azul sobre a jaqueira, a árvore da infância. Começam a cerimônia com Bréhal lendo o documento de abertura da reunião: o grande Rei Charles convocou todos para a reabilitação de Joana vitimada por uma injusta morte, após tanto fazer pela França e pelo próprio Rei. A primeira a entrar em cena é a mãe de Joana, Zabé, já muito velhinha e sofrida. Ela é apresentada por Isambart ao público e

pede que justiça seja feita em relação à morte de sua filha. Tem uma visão da infância quando a filha brincava aos pés da jaqueira. Voltando à realidade do processo, pede que Deus devolva sua filha, desmaiando logo em seguida.

O inquisidor e o prelado inflamam o público a clamar por justiça, comentando o sofrimento materno e o bom coração da heroína. Enquanto isso, Charles, Bréhal e Isambart comentam a cena da morte na fogueira e a pomba branca que de lá voou, partindo das cinzas de Joana, em direção a Charles coroando-o Rei. Neste momento a jovem da fogueira grita por Jesus. Mais uma vez Joaninha se assusta com a voz e as falas do tribunal e abraça a jaqueira pedindo que ela a oriente sobre a situação enquanto, mais uma vez, a voz da condenada grita por auxílio de Jesus. O tribunal permanece exaltado e a menina relata que recebeu da jaqueira a informação que é chegada a hora de partir. A sentença final é lida com empolgação pelo inquisidor determinando abolido e renegado o processo de Ruão, em 1431, que vitimou a heroína da França e o povo aplaude com alegria enquanto o pano do teatrinho é fechado.

Volta-se, portanto, para a cena da feira do primeiro ato com os violeiros fazendo um cordel. A menina Joaninha também está em cena e vai se encaminhando para o centro. Os cantadores fazem o seu número e contam que os algozes de Joana depois iniciaram seu processo de beatificação, que culminou com a canonização. Ao fim, tentam vender os folhetos de “Santa Joaninha e sua cruel peleja contra os homens de guerra, contra os homens d’Igreja”, uma história de suspense e lenda de guerreira. A menina, em cena, pega um folheto e se assusta ao ver nele a jovem que está ao fundo, na encenação da fogueira. Joaninha aproxima-se de Joana e elas alternam a cantoria da música já cantada por ela nos primeiro e segundo atos, em que afirma não querer outra vida senão a que tem como guerreira. Encerram suas vidas abraçadas na fogueira.

Nesta peça, encontra-se uma figura feminina andrógina, vestida como homem, e muito importante que luta “contra os homens”. A questão do homossexualismo fica mais evidente neste texto do que em outros. Timochenco Wehbi não acolhe em seu teatro o universo autoritário e masculino, mas mescla vários elementos e constrói uma poética de ecos. O que se vê em *Vozes da Agonia* é que a questão de classe é superada pela de gênero e que se encaminha para o homossexualismo, curiosamente condenado na obra.

Vozes é desdobramento de *Zero a Ene* ao tratar de matéria histórica usada para promover um teatro como drama humano. Ambas as peças demonstram que o autor busca referência no arquétipo, ligando-se à fantasia para releitura do mito adaptada para a realidade nordestina. A

fantasia é paródia de drama histórico e traz uma influência do universo brechtiano por ser um teatro narrativo, com dois narradores nos extremos do palco. No entanto, vale pontuar que não é teatro brechtiano porque não dá uma dimensão de classe: Brecht transformaria o que é mito em uma dimensão de classe.

Assim como acontece com *Zero a Ene*, a peça traz a ideia da representação dos homens perseguidos, com a defesa de uma Joana perseguida, com sua inocência sacrificada. Vê-se um teatro popular, na chave do popular, do cordel. Outra questão já vista na obra e que se reforça neste texto é a música. As obras anteriores foram marcadas pela música, pelo espetáculo circense e pelo teatro de revista. Com *Vozes* isso se torna um gênero em sua obra e estabelece uma característica que levará ao musical.

3.6 Curto-Circuito

3.6 Curto-Circuito

A peça está dividida em nove cenas. A ação dramática ocorre em 3 planos: P1 (1980, tempo atual), P2 (fim de 1963 e início de 1964, memória de Kim) e P3 (atemporal, fantasias, devaneios e sonhos de Kim). No elenco, composto por quatro atores que viverão o grupo de amigos e o pai de Kim e Professor Cardoso, além duas atrizes de idades diferentes: a mais velha interpretará Evangelina, Divina e Soraya e a outra será Celinha, Soledad, Polaca e Stella Maris. As mudanças de planos são delimitadas por luz e som. Em cena, além de poucos elementos para caracterização de personagens (banquetas, máscaras, fantasia, lança-perfume, revólveres), todos os atores devem permanecer mesmo que não participem da cena. Ao final, todos os atores farão diversos papéis.

A primeira cena está no tempo passado (P2) com Joaquim (Kim) e uma pequena caixa em mãos que pertence a sua mãe, Evangelina. Severa, ela esconde o que há na caixa e eles começam a discutir devido à curiosidade do filho em saber o que é. São interrompidos pelo pai, Antônio, que deveria estar repousando, segundo a mulher. Kim informa que já está de saída para um encontro e o jovem é transferido para o presente (P1) quando rememora um tempo de espera e medo, declamando “Aquele pavor que me guia pelas ruas desta jovem cidade envelhecida... perambulando atrás do sono...” (p. 206). No tempo P3, Celinha continua: “... que me faça grudar num lençol...” e o texto é dividido entre ela e Kim que, ao fim, volta para a P2 pedindo explicações para o Professor Cardoso sobre ciências exatas. O mestre faz uma explicação de Física exemplificando com o curto-circuito e demonstrando que ele estabelece ligações entre dois pontos diferentes, num mesmo circuito elétrico, como acontece com as pessoas. A fala do professor é encerrada com: “Pense bem e você mesmo encontrará a resposta” (p. 206).

Imediatamente em seguida, no P2, Kim se encontra com Celinha. Eles mantêm um relacionamento escondido e o rapaz pressiona para que ela assuma para os pais e o namorado que não vai mais ficar com Beto. Kim chega a dizer que vai falar com eles, caso ela não tenha coragem, mas ela o impede, afirmando que a situação é complexa e que precisa de mais tempo. Eles discutem e terminam a cena arrancando a roupa e fazendo amor. Na P3, a mãe de Kim dá ordens ao filho para se agasalhar porque está frio, o que ele atende sob protestos e seguem para a P1 em que continuam a discutir.

No P3, na Praça da Matriz, estão os quatro amigos reunidos, Kim, Val, Beto e Guto, a um mês de terminarem o Científico, discutindo sobre as provas finais. Kim, que convocou o encontro, quer conversar sobre a separação que a formatura trará. Pretende continuar escrevendo poesia e viajar o mundo, diferente dos amigos que farão curso preparatório para o ensino superior na capital. Mesmo com os amigos cobrando que ele tenha uma profissão, Kim diz não se importar, a não ser com os amigos de quem vai se separar. Val termina brincando e dizendo que ele é um pobre Pierrot tristonho.

Transfere-se para a P2 com a retomada da cena do encontro com Celinha. Ela está se vestindo e dizendo que a relação sexual desta vez foi diferente, que ela sentiu como se estivesse sendo possuída por uma luz ou algo intocável e compara Kim a um Pierrot triste, indeciso e apaixonado. Afirma estar preocupada com o que vai acontecer e, como solução, se afastará por um tempo de Kim, saindo de cena e pedindo que ele entenda.

Voltam para a situação da Praça, no P3, e Kim e Val declamam a poesia ensinada pelo professor de português sobre Pierrot. Os amigos aplaudem e “batizam” alcoolicamente o jovem como Pierrot, derrubando cerveja em seu corpo. Volta-se para os amigos, rasga uma cédula de dinheiro em quatro partes e entrega as outras três para os amigos, pedindo que escrevam nela a data e o local do encontro. Beto, Val e Guto perguntam quando, onde e qual encontro. Em seguida, entram em P1 com Kim convidando para o encontro do grupo, a fim de mostrar que eles nunca se esqueceram e que têm muito a compartilhar. Entra Celinha, no P3, pedindo para Kim não insistir em procurá-la, até que a situação esteja resolvida. A primeira cena é encerrada em P2 com Kim e seu pai tendo uma conversa sobre a doença do pai e a incompreensão da mãe de Kim, quando Kim pede para o pai olhar em seus olhos e este questiona sobre o futuro do filho. Entra Celinha perguntando o que será dela e dele, Pierrot.

A segunda cena começa no Bar do Elias, em P2. Os amigos discutem sobre a greve no colégio, que não é motivada pela expulsão do Professor Cardoso, mas pelo autoritarismo da professora de filosofia Divina. Kim convence os amigos a aderirem à greve, que eles apontam como arriscada para o último ano do Científico. Toda a classe já aderiu e faltam apenas José Roberto, Valter e João Augusto aceitar participar. Kim empolga-se e diz que Divina é o começo de muitas mudanças que eles farão. Neste momento, o Professor Cardoso, em P3, explica a Kim que, como ele, o jovem está muito só e que um indivíduo só não faz a revolução. No P1, Kim dialoga com o Professor e diz que não pode perdê-lo e pergunta o que precisa para ajudá-lo. Agora é o pai, em P3, que aconselha Kim a ter cuidado e não se afobar como acontece a um jovem de 18 anos, mas pensar antes de agir. Ele responde, em P1, que a idade não o

impede de raciocinar com clareza. Já a mãe, enérgica, em P3 afirma que o raciocínio do filho é muito perigoso e que ele tem sofrido influência de alguém que ensina estas “bobagens” ao jovem. Já Celinha apoia Pierrot e diz que o que a conquistou é justamente ele pensar diferente das pessoas mesquinhas.

Kim volta para a reunião do grupo, em P2, e Val e Guto se despedem. Ficam Kim e Beto, que demonstra estar muito chateado com Celinha. Ele revela que descobriu que a namorada não é mais virgem e pergunta a Kim, que é amigo dela, se ele sabe de alguma coisa. O jovem fica com medo que o amigo descubra a traição e defende Celinha. Por fim, acabam discutindo e Beto manda Kim embora.

Em P1, Kim confessa a culpa por não ter contado para Beto sobre o relacionamento dele com Celinha. Ele tenta justificar dizendo que não sabia que ele a amava tanto, já que vivia fugindo de tudo que o pudesse aprisionar. Em P3, Beto revela sua trajetória com dificuldades para se estabelecer como advogado, o casamento com uma mulher honesta e as filhas, enfim, uma trajetória de sucesso. Volta Kim, no presente, dizendo que não consegue reconhecer Beto como um homem sério e responsável. E Celinha, em cena atemporal e desesperada, pede a Kim que não escreva mais nem a procure por enquanto, pois seus pais desconfiam de algo.

A terceira cena ocorre em sala de aula, nos anos 60, com a professora Divina explicando Descartes para os jovens a partir da citação “Penso, logo existo”. Kim afirma não concordar e começam uma discussão. Ela pergunta, de forma ameaçadora, aos colegas se eles discordam e todos negam. Depois é a vez de Kim apontar que a existência ocorre antes do pensamento, subvertendo ou invertendo o pensamento do filósofo. A discussão vai evoluindo e se encaminhando para a revelação que ela sabe sobre a greve. Muito nervosa, interroga os amigos de Kim sobre o movimento e eles tentam negar o fato. Então ele toma a palavra diz que ela deveria estar aposentada e a ofende com palavras, o que a motiva a lançar um apagador contra ele, que sai da sala. Em P1, Kim atende a um telefonema identificando-se e perguntando quem é. Do outro lado, Celinha disfarça a voz e diz que não é ninguém.

A quarta cena acontece no cinema, algumas horas depois, com os amigos comentando com Kim que ele acabou por prejudicar toda a turma na discussão com a professora. Ele critica a submissão dos amigos e diz que eles podem e devem mudar a situação. Beto afirma não entrar em atrito por querer passar de ano e receber o diploma e Val diz que na faculdade não será diferente, o que aborrece Kim que crê nas mudanças. A sessão de cinema é iniciada e a estrela do filme é Brigitte Bardot. Há cenas censuradas no filme e os jovens continuam a discutir sobre

a situação de acomodamento. Val diz a Kim que ele está descontando nos amigos o fato de a greve ter declinado e eles discutem. Val garante que vai ser um grande engenheiro, carreira com a qual sonha desde menino, e Kim não ter um sonho ou plano não justifica seu comportamento. Irritado, ele deixa o grupo e vai sentar do outro lado. Os amigos ficam, divertem-se com as cenas de nudez do filme.

No P1, Kim demonstra arrependimento por não ter suportado o fardo dos 18 anos e a cobrança de ter sido muito romântico nesta fase da vida. Já o Professor Cardoso, em P3, aponta que os poemas de Kim precisam refletir sobre as inquietações do jovem de forma mais direta: “seus poemas devem participar da realidade em que você vive, deve criticar esta realidade” (p. 214). Em P2, a mãe revolta-se com a expulsão do filho e ele volta, no presente, concluindo que devia ter se calado naquele tempo para não precisar ser rememorado com tanta dor.

A quinta cena é no baile do clube da cidade, com a *lady-crooner* Soledad encerrando seu número e sentando-se na mesa dos jovens, a convite de Beto, onde recebe uma proposta de programa enquanto Kim chega. Ao cumprimentá-lo, Soledad afirma que sentiu algo estranho em sua mão e revela que lê a sorte. Saem e os amigos ficam na mesa, quando Guto questiona Beto se ele dançaria com Celinha, mas o jovem revela que terminou com ela por ter mau hálito. Guto fica na mesa, enquanto Beto e Val saem para paquerar. No jardim do clube, Soledad afirma a Kim que a poesia sempre será parte de sua vida e encerra bruscamente o que revelava. Ele insiste e ela diz que vê seu sofrimento por causa de uma mulher, que ainda trará muita dor. Eles são interrompidos por Guto.

Soledad passa ao P3 e afirma a Kim que voltará e revelará muitas coisas para ele sobre as ligações que ele estabelece com as pessoas, a ponto de se romperem em curto-circuito. Em P2, o Professor Cardoso explica a ação do curto-circuito que gera escuridão, enquanto o jovem demonstra curiosidade sobre o tema. Volta à cena com Guto perguntando se ele está bêbado e onde está a mulher, que Kim revela ter desaparecido. Eles conversam sobre a intenção de Guto de conquistar Vitória Régia, mas também seu medo por não saber dançar, não a agradar e uma série de inseguranças. A revelação das agressões físicas que sofre do pai choca Kim e o pedido de Guto sensibiliza-o: pede ao amigo que peça perdão à professora Divina para que ela não prejudique a turma, pois se ele for reprovado o pai voltará a espancá-lo.

Em flashback, Kim rememora, em P1, o estado de pavor do amigo trêmulo ao falar da violência sofrida. Em seguida o P3 traz um Guto, dentista, bem colocado na vida como alguém que tem tudo o que sempre sonhou e nunca encontrou dificuldades, sendo a vida muito simples

de ser vivida e os sonhos, concretizados. Todos em P2, Beto chega e chama os amigos para se divertirem com as meninas no salão. No bate papo, Guto diz que Beto dançou com Celinha e ele desdém da moça, o que deixa Kim aborrecido. Antes de iniciarem uma discussão, Beto afirma que não vai aguentar bronca de ninguém porque já tomou umas “boletas”, droga conseguida com o amante de Val, o doutor Osvaldo. Todos se surpreendem com a revelação do amante, feita por Beto. Val chega e concede uma dose da droga para Guto conquistar Vitória Régia. O efeito é bem rápido e ele sai deixando os três amigos. A conversa se encaminha para Kim gostar ou não de mulher e termina em discussão, com Beto segurando Kim que revela a Val saberem sobre seu caso. Com o retorno de Guto, rejeitado pela moça, seguem para a zona de meretrício.

A sexta cena começa na casa de Madame Soraya. Beto até investe na meretriz, mas está ali para acertar contas com outra mulher, Polaca, que transmitiu gonorreia para ele. Kim passa mal com a mistura de bebida feita na festa e é socorrido com medicamento pela prostituta. Ao descobrir que Guto é virgem, ela o seduz. Em P1, Kim questiona por que Celinha não deu mais sinal de vida e fala das saudades que sente dela, que responde em P3 querer poupá-lo porque o ama. Voltando ao tempo presente, Kim questiona o Professor sobre seus segredos e o motivo da cidade odiá-lo. Ele responde, em P3, de forma vaga e Kim pressente que o melhor é o mestre deixar a cidade. Em P3, o pai diz que tem medo de morrer e a mãe revolta-se com a ideia do filho de ir embora, pois ele tem obrigações a cumprir como o alistamento militar e o amparo familiar com a doença do pai, além do fato de ter sido expulso da escola. Kim responde no presente que o pai pode livrá-lo do serviço pagando propina ao capitão e que seu desejo é deixar a cidade e voar.

De volta aos anos 60, na casa de prostituição, enquanto Guto e Beto estão com Soraya e Polaca, Kim ainda não se sente plenamente bem e é socorrido por Val. Ele leva Kim para descansar num quarto que está vazio e conversam sobre a briga no baile e o relacionamento homossexual do jovem. Kim sente-se arrependido e pede desculpas, Val compara a relação que tem com o médico com a de Kim e Professor Cardoso. A princípio, o que parecia amizade vai ganhando ares de homossexualidade. Val acaba por tentar seduzir Kim que, desesperado, tenta se desvencilhar, enquanto nos outros quartos Beto bate em Polaca devido à doença transmitida e Guto abandona Soraya, saindo desesperado e gritando que a polícia vai baixar no lugar.

A sétima cena é uma série de diálogos entre Guto e seu pai, Val e Osvaldo, Beto e Celinha e o Professor Cardoso. É aberta com a mãe de Kim, em P3, perguntando se ele quer ter o mesmo fim que o professor. Já Kim, no presente, faz referência ao passado influenciar no

presente e futuro e, ainda, sobre a espera pelo encontro com os amigos. Guto, nos anos 60, conversa com o pai e garante ser verdade o que diz, enquanto Val dialoga com Osvaldo e afirma que os amigos estão desconfiando e o melhor é terminarem. Já Beto interroga Celinha sobre o primeiro homem de sua vida. Guto justifica ao pai que Kim não irá com a turma por causa do alistamento e que Divina não voltou atrás. Já Val afirma que não há mais ninguém em sua vida e que o foco agora é o diploma de engenheiro. Beto insiste com Celinha para saber quem foi. A fala de professor revela um possível interrogatório já que agora ele afirma que, se suas aulas foram gravadas, não há o que temer, afinal, o que ele diz está nos livros. Já Guto afirma ao pai que a culpa pelo que aconteceu ao professor foi dele mesmo e Val discute com Osvaldo que parece começar a chorar. O professor afirma que Einstein revelou ser ainda o homem capaz de explorar 90% de seu cérebro, Guto garante ao pai que vai a um encontro com os amigos e que voltará cedo e Beto reforça com Celinha que o prazo dela está terminando e que ele vai deixá-la, seguido pela despedida de Val e Osvaldo pedindo ao médico para não mais procurá-lo. As falas seguintes são do professor, justificando que os 90% ainda exploráveis são tomados pelos que têm poder sobre as pessoas, impedindo-as de terem suas próprias vontades e decisões, da mãe que afirma ao filho que o envolvimento com o professor só não acabou mal para ele porque a família é influente na cidade, do próprio professor que questiona quem o denunciou e de Celinha que, em P3, liga para a casa de Kim e é informada que ele viajou.

Kim reencontra os amigos em P2 num canto da cidade. Eles se abraçam e Kim conta que teve que passar um período na fazenda por causa da saúde do pai. Os amigos lamentam que não estiveram juntos nas férias porque divertiram-se muito, fizeram muitas maluquices e até Guto arranhou uma namorada. Em P3 aparece o encontro de Stella Maris e Guto segue para lá, deixando os amigos em P2. Eles se apresentam: ela é uma jovem carioca que terminou o ginásio. A certo momento, Beto toma o lugar de Stella e, como que hipnotizado, Guto mente que já teve outras namoradas, mas que não avançou o sinal com elas porque sempre havia alguém por perto. Beto fingindo ser Stella afirma que agora ele pode fazer isso, esfregando-se nele. Com o riso de Beto e dos demais, Guto percebe a brincadeira e afasta-se dizendo que agora eles vão pegá-lo para Cristo. Todos em P2, Beto garante que foi uma tentativa de conquista bastante inexperiente a de Guto. Este revida afirmando que Beto foi atrás de Celinha implorar pelo amor dela e o casal segue para P3, enquanto os outros assistem em P2.

Agora é a vez de Beto bêbado ir atrás da ex e ela afirma que não voltará para ele. O jovem garante que não pedirá mais o nome do primeiro homem dela e que quer ficar com Celinha. Guto entra no lugar dela e afirma que Beto não gosta de ninguém, a não ser dele

mesmo, além disso, no dia seguinte deixará a cidade. Guto, como Celinha, garante que é verdade e que vão embora para outra cidade porque é melhor para todos. Beto não entende e cogita que, além dos pais descobrirem, ela pode estar grávida. Revolta-se e xinga a ex, saindo enfurecido de novo para P2. Lá, conta aos amigos que foi se despedir da amiga de infância, mas Val não perdoa e julga o rapaz. Beto responde que ele também tem suas histórias e revela que doutor Osvaldo se suicidou. Em P3, Val afirma que não tinha nenhum outro contato com o médico, a não ser profissional devido a um problema no menisco. Mas Kim, em P1, afirma que a vida de Val é uma grande mentira e que ele é um canalha. Em P3, ele, já adulto, afirma que não há nada em sua conduta que o desabone: tem carreira sólida, família bem constituída e uma vida de causar inveja. Muito nervoso, Kim afirma, no presente, que é melhor que ele não apareça no encontro da turma.

Todos de volta ao P2, combinam de irem embora na quarta-feira de cinzas e Pierrot vai também, pois conseguiu convencer os pais a ajustarem sua situação com o alistamento. Estão empolgados com as aventuras do carnaval, mas antes de sair Beto pergunta a Kim se Celinha falou com ele antes de ir embora. Irredutível, ele diz que não, que nem estava na cidade quando ela se foi e que gosta muito do amigo.

O diálogo seguinte é entre a mãe de Kim e Celinha, em P2, quando Evangelina afirma que o filho não tem condições de assumir um casamento e chega a ofender a jovem dizendo que não há garantias de que foi com ele que ela perdeu a virgindade, dado que o noivo “oficial” é Beto. Celinha explica que contou o ocorrido para os pais e que não pretende se casar com Pierrot, mas que o ama verdadeiramente. A mãe afirma que indicou à família que se mudasse para evitar um escândalo maior e que ela é uma vergonha para os pais. A jovem berra que não quer ir embora. Em P1, Kim pede a Celinha que volte para ele e em P3 ela declama um texto sobre a distância. Ele pergunta por que ela não se despediu e reafirma seu amor, pedindo para ela voltar. Aproximados, ela veste Kim com a fantasia de Pierrot e garante que está sempre com ele, nunca o abandonará porque eles serão o Pierrot e a Colombina. Ele grita por ela, afirmando que não vê nada, mas precisa dela.

Na oitava cena estão todos na Praça da Matriz para o carnaval. Guto, Beto e Val cheiram lança-perfume e Kim aparece de Pierrot. Os amigos incluem o jovem no grupo que experimenta a droga. Em P2 aparece a mãe de Kim, em luto, informando que o pai faleceu. Este vem em P3 dizer ao filho que a vida é muito breve e a passagem é feita com dor. De P1, Kim afirma que gostaria de ter o pai ao seu lado. Nestes dois planos ocorre um diálogo em que o pai estimula o filho a ir embora daquela cidade, a escrever poesia como ele que nunca mostrou a ninguém sua

arte. A mãe, em P2, afirma que tudo o que possuem é resultado do trabalho incessante do marido, um homem de fibra e incansável trabalhador. Em P3, a artista Soledad afirma que os fios serão rompidos e o escuro reinará, mas que o jovem deve encontrar uma luz que existe dentro dele, mas que não pode ser apagada. Não se deve chorar os mortos porque todos um dia seremos mortos. A mãe ordena que Joaquim retire a fantasia e vá para o velório. Ele pergunta se os olhos do pai estão fechados, se há escuridão e ela afirma que se fecharam para sempre. Em P3, o pai ordena que Joaquim vá embora para sempre. Kim conversa com a mãe que eles devem ir embora. Ela censura o filho e eles começam uma discussão que será conciliada pelos amigos que garantem cuidar do jovem e levá-lo para casa. Ela, irredutível, diz que o filho vai com ela, que a amizade deles não pode ser maior que o respeito à família e a ela, que o filho estará à frente dos negócios do pai e que não vai embora de forma nenhuma. A discussão ganha força com a intervenção dos amigos e, por fim, a mãe acaba revelando a desonra de Celinha e a interrupção da gravidez. A briga faz com que Kim entre em curto-circuito e misture todos os sentimentos: culpa, dor, raiva, amor, medo. Cita Celinha, a mãe, os amigos, Soledad, o pai.

Em P3 estão os três amigos, adultos e sérios, e Kim chega vestido de Pierrot. Celinha canta uma canção, num canto, com uma mala na mão e desaparece. Kim tenta fazer Guto lembrar, mas ele afirma que não o conhece e que ele ou está louco ou bêbado. Ao se aproximar de Val traz o dinheiro rasgado em quatro partes que marca o reencontro e ele o censura dizendo que destruir dinheiro é crime e que aquele não tem mais valor. Sai deixando-o com Beto que revela o quanto tudo aquilo é parte de uma fantasia da cabeça de Kim. O tempo passou e ele ficou preso a uma fantasia do passado, perdido numa ilusão, que nenhum deles estão ali, mas o Pierrot os trouxe em seus devaneios. Se acontecesse um reencontro entre eles não poderia ser feliz, seria apenas triste e melancólico.

A última cena marca o exorcismo dos fantasmas de Kim, num ritmo ágil e com os atores fazendo vários personagens. Entram em cena os quatro amigos, Polaca afirmando não ter passado gonorreia, mesmo assim acaba apanhando de Beto, Celinha confirmando o amor por Kim, Guto com medo de ser descoberto pelo pai na casa de Soraya, Kim pedindo a mãe para deixá-lo ir e ela afirmando que ele quer ser preso como o professor. Val conta a Kim que Osvaldo ficou sabendo do relacionamento dele com Kim e se matou por isso. Divina colocando-se no lugar de tamanha importância que não aprovaria nem o Presidente da República, o professor e Joaquim travando um diálogo sobre autonomia e o agradecimento do jovem pelo auxílio do professor. A conversa com o pai, pedindo para abrir seus caminhos, e a revolta com a mãe que queimou suas poesias e o aprisionou nos 18 anos. Rasga a roupa de Pierrot e pergunta

por que a mãe o aprisionou assim. No leito de morte, a mãe, arrependida, fala de a ironia do filho voltar a falar com ela naqueles momentos finais. Ele revela que ela o internou num sanatório visto que ele não deixava o quarto em que ficou trancado após a morte do pai. Ela diz que agora que vai embora se preocupa com o filho, pois não tem mais ninguém. Ele pede que ela fique. O grupo de atores que o abraçou vai se afastando e a caixa do início da peça fica claramente em cena. Kim abre-a e lá dentro há um revólver. Os atores também têm revólveres em mãos que apontam para suas cabeças. Kim define que explodirá o tempo, a memória e a imaginação. Ouve a voz de Celinha que pergunta se ele a está ouvindo e afirma estar ao lado dele sempre. Ela some e ele fica desesperado e chora. É amparado pelos atores e, ao final, ergue a cabeça e olha como gesto de agradecimento.

Curto-Circuito é a encenação de um psicodrama, é uma peça que encena o tratamento, mas não é propriamente o tratamento. Este é um texto que não se encaixa nos padrões populares de até agora visto que não se encontra o realismo anterior ou os problemas dos outros textos. Os atores fazem vários personagens, num espaço com marcações e não necessariamente um cenário, além dos três tempos que se alternam e se misturam, eis os “ingredientes” fundamentais do teatro moderno: um mínimo de elementos criando o universo da peça. Pode-se citar uma dinâmica semelhante em *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

Estão entre os elementos comuns do teatro de Wehbi e que também aparecem nessa peça a preocupação com o presente na figura do professor preso e torturado, um símbolo da ditadura e das questões políticas e históricas, a questão da sexualidade e das relações afetivas entre as personagens resvalam para a homossexualidade apresentada de maneira séria e nada caricatural ou debochada. O tratamento é grave, nem um pouco rebaixado, o que revela ser esse um texto de início de ciclo para novos temas e abordagens de temas comuns no teatro de Timochenco que, infelizmente, foi abruptamente rompido pela morte.

3.7 Bye, bye Pororoca

3.7 Bye, bye Pororoca

Escrito a quatro mãos, em parceria com Mah Luly, o texto de *Bye, bye Pororoca* não consta no livro de 1980, publicado pela Editora Polis. Esta peça, uma comédia musical em dois atos, teve seu texto publicado em livro pela editora Terceira Margem em 2013.

O primeiro ato acontece no escritório da empresa Amor e Arte, uma companhia de teatro. As responsáveis pelo local são Almanara, empresária e ex-atriz que, aos 50 anos, recruta atores para um espetáculo natalino intitulado *Sinos de Belém*. Sonhadora em relação à sua arte, é uma figura que se veste de forma espalhafatosa e que reproduz discursos muitas vezes sem compreendê-los, apenas para exibir cultura. Mesmo que seja uma figura controversa, a didascália indica que a atriz neste papel deve ter uma postura séria, nada debochada nem caricata. Conta com uma fiel escudeira, Serênuza, um ano mais velha e vestida como um homem, administra a empresa de forma dura e grosseira com os atores. Todas as atenções e gentilezas, no entanto, são para Alma. A sala é cafona, com móveis velhos e dá a impressão de uma empresa com poucos recursos e mal estabelecida. Elas iniciam o espetáculo cantando a canção *Show Business*, em português. Com a abertura da cortina, adentram o cenário do escritório em que alguns jovens aguardam para a seleção. Tratam-se de Norma, Odisseia, João e Tony, que respondem a uma chamada com diversos nomes ausentes. Serê vai chamando e conhecendo cada um dos candidatos, enquanto Alma já se adianta a corrigir hábitos considerados inadequados para artistas como mascar chicletes. Depois, a diretora dá as boas-vindas e explica aos quatro atores presentes que o espetáculo será um marco no teatro, pois refletirá a modernidade da era da máquina, da TV, da luz, do som. Além deles, em cena estarão manequins para simbolizar homens endurecidos pela sociedade industrializada e capitalista.

Após a explicação, com oratória rebuscada, ela canta o chorinho *Alma de Artista* cuja letra faz referência ao artista que, mesmo criticado ou censurado, agradece e segue em sua missão. Os atores em cena ficam deslumbrados com o pequeno número e Serê faz uma apologia à grandeza de Alma como artista. O tom fica tão festivo, com o discurso de Alma em reconhecimento ao trabalho de Serê, que terminam cantando *Parabéns a você* para a diretora e servindo refrigerantes. Norma aproveita a oportunidade para agradecer e oferecer um número musical desafinado: entoa a *Ave Maria*, sob os cochichos e julgamentos de Odisseia e Tony que afirmam ser uma estratégia para conseguir o papel principal como Virgem Maria. Norma é aplaudida pela diretora que vê o belo João se aproximar. Ele tenta fazer o seu solo, mas Serê

impede informando que a estreia será em dois dias, em Pororoca, e que não há tempo a perder. Ela já pega os contratos e Alma informa como será a dinâmica do grupo: haverá uma coprodução com Mazzaropi. Os melhores em *Sinos de Belém* estarão neste espetáculo com papéis de destaque e Serê demonstra que com esforço, disciplina e trabalho é possível alcançar o estrelato como aconteceu a artistas famosos como Regina Duarte e Francisco Cuoco.

Alma canta uma música romântica e motivacional – *Uma nova estrela vai nascer* – o que serve como incentivo para os atores. Em seguida, começam a eleger os nomes artísticos a fim de inseri-los nos contratos a serem assinados: Norma transforma-se em Lorna Zenguell, João assinará John Boletto, Tony arruma encrenca com o nome escolhido (Sharon Leite) e acaba por figurar com seu próprio nome. Já Odisseia pede para ser Odi, com os protestos de Alma que considera Odisseia um nome perfeito. Seguem para a assinatura e Tony é o primeiro a questionar por que documentos estão em branco, agressivamente Serê critica o jovem como petulante e desconfiado da idoneidade da Amor e Arte. Depois disso, ela faz um discurso bem demagógico sobre a grandeza da empresa e a oportunidade única que eles podem estar desperdiçando visto que há um calendário extenso de apresentações. Alma agradece a atuação de Serê e pede a todos que se concentrem nos ensaios. Elas saem de cena. Os atores começam a discutir sobre o papel principal e suas experiências, trazendo os naturais desentendimentos pois todos querem a melhor colocação e revelam suas motivações: Tony terminou um relacionamento e precisava sair da região. Sem dinheiro, buscou a companhia porque sabia que viajariam; Odi saiu da cadeia e nada tem a perder; João busca ganhar sempre com seu charme e beleza, não tem experiência, mas sabe que seduzindo a dona da companhia garantirá o papel e Norma quer o papel porque considera ser um destaque do teatro amador.

Após a discussão entre os atores, Serê surge com uma mala e Alma entra vestida com o figurino exagerado de costume, afirmando que não só de talento vive um artista, mas também de boas roupas. Ao mesmo tempo, a assistente vai tirando uma série de artigos da mala e oferecendo aos atores por preços que elas consideram módicos para a grandeza do espetáculo que encenarão, todos finíssimos e importados do Paraguai. Odi quer saber se há outros artigos do Paraguai possíveis de serem conseguidos, referindo-se indiretamente a drogas, o que Serê confirma ao mesmo tempo em que afirma a Tony que a túnica que ele julga ser feminina é unissex e ficou muito bem nele. Norma escolhe seus artigos e já tem uma anotação na caderneta das administradoras que liberarão constantes vales aos artistas para adquirirem, além do figurino, também a alimentação. Assim se estabelece uma relação de dependência que gerará exploração e conflitos.

Começa a aula de Alma com seu método de interpretação dramática unindo mímica, expressão corporal e dicção. A assistente expõe slides com closes de diversas expressões e os atores começam a reproduzi-los após as ordens da diretora. A mais dedicada, medrosa, abalada e desesperada é Norma, que vê neste papel a sua grande chance. Ela começa então a cantar, em ritmo de valsa, *Cantinho ao sol*, em que demonstra buscar um lugar no estrelato. Quando Alma exige que todos façam a expressão de ódio, eles se voltam para ela como se fossem matá-la. Serê age afastando-os com chibatadas. As exigências dela são impossíveis de serem cumpridas, mas os atores se esforçam e o ritmo de trabalho vai crescendo, deixando Alma empolgada. Ela fica cansada e pede para Serê substituí-la. O rufar dos tambores marca a atuação da secretária que exige cada vez mais deles, com a chibata em mãos, atuando como uma espécie de general: Tony se rebela, mas ela continua gritando. Avisa que a partida está se aproximando e que as faltas serão descontadas do salário. Os gastos com alimentação e alojamento serão por conta do contratado, sendo responsabilidade da empresa apenas o transporte. O espetáculo durará duas semanas com matinês das 10h às 18h e sessões das 19h às 23h, tendo no decorrer do dia uma hora de almoço e outra de jantar. O cachê por jornada é de 15 cruzeiros e qualquer tipo de ocorrência fora do combinado, dependendo da gravidade, pode culminar com a expulsão sem remuneração. A fala é terminada com a entrada de Alma num número musical em que os atores cantam e dançam preparando-se para viajar, exceto Odi e Tony que parecem destoar propositalmente do grupo. A música em questão é *Alô, alô Pororoca*, em que ser faz uma apologia à grandeza do espetáculo, que conquistou Brasília, Campinas e Mococa e à ida da Amor e Arte rumo a Pororoca. Encerra-se o primeiro ato.

O segundo ato é aberto pela versão em inglês da mesma música que abriu o primeiro: *Show Business* na mesma posição cênica: Alma e Serê cantam diante da cortina fechada. Ao som de trovões e relâmpagos, Serê desce para a plateia com uma caixa pedindo que cada esmola dada, um espinho é retirado do coração de Nossa Senhora. Ao ser aberta a cortina que continha projeção de propaganda de roupas e artigos religiosos, como um cinema antigo, um outro teatro se coloca em cena: a encenação de um presépio de Natal com um elenco imóvel. Norma é a Virgem Maria, João está no papel de São José e Tony é o Rei Gaspar, que conta com outros dois manequins como Melchior e Baltasar, ninguém pode se mexer em cena, sendo qualquer desrespeito registrado por Alma para descontar do ordenado dos atores. Já Odi, no papel de vaca, deve mexer-se para garantir a vida em cena. Outros elementos do presépio são representados por manequins e até uma cabrita viva é parte do espetáculo. Numa barraca anexada, Serê frita salgados e prepara lanches que são vendidos ao público e ao elenco.

O elenco em cena canta a opereta *Vozes da Ribalta*, em que cada um vai relatando sua experiência no papel: Norma vive a expectativa da glória nacionalmente. Já João espera encontrar alguém na plateia que queira lançá-lo no cinema. Tony afirma que não aguenta mais a exploração de Alma e Serê e Odi promete vingança, menciona até matar as duas que se aproveitaram do fato dela precisar de ajuda dando-lhe um ingrato papel. Fica claro que eles se sentem torturados com tanto cansaço e péssimas condições de trabalho. A irritação toma conta do lugar e das pessoas, que têm que ouvir de Alma que os deslizes são registrados para serem descontados. Já estão no terceiro dia de espetáculo e a maior parte do público não compareceu, o que significa também que não receberão conforme esperado, uma vez que não há público pagante. Alma e Serê concluem que a única alternativa é reduzir o cachê. Quando ela vai informar a equipe, Lorna desfalece e é rapidamente acudida. Sem alimentação adequada, desidratada e sem ar, a jovem é amparada e a cena foi encerrada antes do previsto, o que não significou grande prejuízo já que não havia público.

Alma vê no encontro com velhos amigos, figurões importantes na cidade, a chance de conseguir patrocínio para o espetáculo. Informa que Odi e Lorna podem ir com ela, após a encenação, cear com esses homens numa mansão luxuosa. Perspicaz, Odi entende a situação e pergunta o que levará nessa “transa”: presentinhos do Paraguai e poderá conseguir uma vaca de verdade para a cena com um dos amigos de Alma que é fazendeiro. Já Norma aceita submissamente tudo o que Alma propõe e Tony insinua que está na hora de Norma “ouvir a joropoca piar”. Cria-se uma discussão entre ele e Serê sobre o respeito dentro da companhia e ele responde prontamente que falta de respeito é a condição de trabalho oferecida, sugere que o tempo de apresentação fosse diminuído e o cachê fosse aumentado. Tanto Serê quanto Alma repreendem o rapaz que está tentando arruinar o espetáculo, segundo elas. Ele continua discutindo com as duas e cinicamente diz que as contas de infrações de Alma estão erradas, que ele cometeu outras além das registradas. Na discussão, ele ameaça chamar seus amigos da polícia para relatar o que tem ocorrido no grupo de teatro. Alma pondera que não é preciso e pede que todos se preparem para continuar, apesar do bate-boca de Serê e Tony parecer não ter fim. A briga entre eles resulta da quebra da imagem do menino Jesus do presépio, que é substituído por uma boneca de Norma. A situação chega a tal ponto que Alma promete a Tony expulsá-lo no dia seguinte por não poder fazer isso no meio do espetáculo e devolve as ameaças indicando ter amigos influentes e superiores à polícia.

Em cena, Serê vende sanduíches e Alma atenta-se às ocorrências cênicas. Tony, no entanto, começa a se mexer e afirma que a cólica que está sentindo foi causada pelo lanche

fornecido por Serê. Ele discute com Alma e sai de cena correndo, vai ao banheiro, enquanto ela berra xingando-o. Alma fica decepcionada com o ocorrido, com a ausência de público e quase chora, quando é acudida por Norma que sai em busca de água com açúcar. Lamentando, Alma aproxima-se fisicamente de João e insinua que precisa de proteção e o rapaz afirma querer tomar satisfações com Tony. Norma traz a água e Odi vê Tony chegando com a polícia. Frente a frente, Tony ouve de Alma que está demitido do espetáculo. Ele reclama salário e Serê afirma que ele deve para a companhia conforme os vales assinados. Ele propõe que não receba nem pague e que o contrato seja devolvido. A situação se resolve, mas Tony promete fazer uma macumba contra a companhia. O espetáculo é suspenso e as meninas vão se preparar para o encontro. Alma pede a João que vá com elas e Serê se intromete dizendo que ele deve ficar. As duas também batem boca e, por fim, João vai com as mulheres, deixando Serê irritada e evidenciando os ciúmes que tem de Alma.

Em outro lugar, Alma e João estão sozinhos. As meninas já estão na companhia dos amigos de Alma e ela tenta seduzir João. Ela pede que ele a tome nos braços, pois está frio e João percebe o colar que Alma tem no pescoço, uma peça de valor inestimável, presente de uma pessoa por quem Alma abandonou carreira no auge do sucesso. Tal pessoa, de acordo com a ex-atriz, morreu repentinamente e ela explica que sem o amor e sem a carreira não teve alternativa a não ser montar a companhia. Vai tentando seduzi-lo e acaba citando ter outras preciosidades além do colar que para ela de nada adiantam se vive tão solitária. Ele finge sensibilizar-se com a história e garante com um beijo estar a seu lado. Embriagada pelo beijo, Alma canta *Perfume do Passado*, em que fala de um passado grandioso, cita artistas como Greta Garbo, Dietrich e Dorothy Lamour enquanto o ator abraça-a e solta o fecho do colar.

No dia seguinte, no teatro, Serê coloca um manequim no lugar de Tony enquanto as atrizes que estiveram no encontro da noite anterior não parecem estar em si: Odi muge desordenadamente no figurino de vaca, enquanto Norma cantarola a opereta abobalhada. Elas não conseguem ficar paradas em seus postos. Alma entra em cena e revela ter conseguido até o patrocínio em dinheiro para o espetáculo, comenta do excesso de bebida de Norma enquanto Serê mostra-se preocupada com a jovem e Alma revela que a moça perdeu a virgindade, pedindo à secretária para providenciar um chá de cidreira como remédio para a ressaca das meninas. Percebe que João não está em cena e pergunta sobre ele, o que ironicamente Serê responde ser o paradeiro do rapaz assunto de Alma que passou a noite com ele. Alma manda a assistente ao hotel para chamar João e fica encarregada do chá das atrizes, pois o espetáculo já está atrasado. Alma tenta dar o chá para Norma que reage agressivamente. A situação vai

ficando cada vez mais complicada e é preciso chamar um médico. A atriz iniciante resiste ao auxílio e faz um escândalo. Alma considera isso tudo um despacho de Tony para prejudicá-la e grita por socorro de Serê. Esta entra em cena agitada com a notícia do roubo das joias e do dinheiro por João. A cena é encerrada com a indicação de chegada da polícia pelo som de sirene.

A peça conta com um epílogo em que Alma e Serê declamam cena de *Fedra*, de Racine, vestidas e maquiadas de forma tétrica. Elas intercalam a trechos da peça clássica as referências ao roubo. Alma faz a consideração de que não devem recitar uma peça tão importante porque Serê não é uma grande atriz e porque o público não entende nem está preparado para um grande texto. É o tempo de encerrar a companhia, ao que Serê é contrária, mas Alma afirma que não há nem bons elencos nem um futuro para a arte brasileira. A assistente retruca falando sobre o talento de Alma e que a solução é partirem para uma outra terra em que sejam reconhecidas e respeitadas, já que aqui a arte morreu. Na lista de possíveis destinos consta as capitais de Paraguai, Uruguai, Colômbia, Peru, Guatemala, mas Alma não considera desperdiçar seu talento em países subdesenvolvidos. A secretária responde que o único lugar plausível para a grandeza da estrela é Hollywood e imediatamente Alma concorda com seu renascimento na América. Deixa cair a roupa negra e surge um figurino de vedete de filmes da Atlântida. Encerram cantando *Até a volta Brasil*, em que afirmam deixar saudades na terra que não é só futebol e café, Fittipaldi e Pelé, mas em que há artistas que precisam seguir para o estrangeiro, lamentavelmente, para conquistar seu lugar de destaque.

Assim como em *Dama de Copas*, o mundo da picaretagem está de volta em *Pororoca*. O texto demonstra a preocupação do autor com o papel do teatro na vida e desenvolvimento de uma nação, mas com as dificuldades de reconhecimento e financiamento, infelizmente, comportamentos condenáveis como a exploração são comuns. Neste texto, o riso representa uma crítica à arte e à recepção desta pelo público. A peça reflete sobre o teatro popular sujeito às condições de mercado e ao peso da indústria cultural. Alma sabe bem o que está fazendo e também que o teatro que ela gostaria de fazer não é possível por, entre outros motivos, o público não o alcançar, como na referência a *Fedra*. Nesse quadro, não há alternativa a não ser recorrer ao show business com dependência do mercado e da indústria cultural. Essa consciência de Alma relembra a de Careta, em *Palhaços*.

A peça é popular com vivos diálogos e tom cômico que tira boas risadas do público, bem diferente do cômico de Inha de *Dama de Copas* que era caricata e forçada. Mas o drama da peça está na dificuldade encontrado pelo teatro diante da concorrência dos meios de entretenimento, que esvaziam as apresentações.

Considerações Finais

Considerações Finais

A obra de Timochenco Wehbi é fragmentária, enigmática, de múltiplas faces e estava em uma busca constante quando a morte prematura abreviou sua produção. A fim de organizar o que aqui será apontado, apresentamos características de sua poética e sugerimos alguns temas presentes nas peças para que se chegue a uma ideia inicial desta produção e seus impasses. Adotar tal procedimento visa apenas a organizar aspectos trabalhados pelo dramaturgo. Não é nossa intenção tampouco faria sentido esgotar as possibilidades num teatro que está começando a ser estudado e que, certamente, pode render outros trabalhos e análises aprofundadas. Coube-nos, no entanto, iniciar alguma ordem para compreender e levantar futuros caminhos a outros pesquisadores.

As peças foram trazidas a público entre 1970 e 1977 (*A Vinda do Messias* de 1970, *Palhaços* de 1971, *A Dama de Copas e o Rei de Cuba* em 1973, *A Perseguição ou o Longo Caminho que vai de Zero a Ene* e *Vozes da Agonia ou Santa Joaquina e sua cruel peleja contra os homens de guerra, contra os homens d'ígreja* de 1974 e *Bye, bye Pororoca* de 1975), sendo *Curto-Circuito* publicada no livro da Editora Polis de 1980. Desse grupo, podemos apontar quatro características essenciais para pensar sua poética:

- a) Uma tensão, no plano dos temas, entre autoritarismo e relações de gênero, especialmente o caso da homossexualidade;
- b) A relação entre música e musical no plano da cenografia e gênero teatral, passando da primeira para o segundo durante a obra;
- c) Oscilação entre uma representação realista ostensiva, “direta”, quase documental, e uma fantasia que às vezes se aproxima de uma representação alegórica;
- d) Uma perspectiva geral de teatro popular e brasileiro, o que o aproximaria de uma das questões fundamentais do período, a saber a questão do nacional-popular.

Pode-se perceber uma influência em sua obra da pesquisa de campo executada pelo teatrólogo para a dissertação de mestrado nos temas populares e dos meios de comunicação de massa alienantes. Como um estudioso que se concentrou na apreensão de uma montagem de *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, para um grupo de estudantes de Franco da Rocha, na região metropolitana de São Paulo, ele conviveu com a realidade de pouca cultura e forte influência de meios como a televisão e o rádio para tal público. Os próprios estudantes

relatavam, conforme registrado na dissertação de Mestrado, que tinham interesse em assistir a uma encenação, visto que só conheciam como lazer a televisão. Além disso, os estudos de Brecht sugerem ecos ou influências do alemão, por exemplo, em *Vozes da Agonia* que trata de tema épico, ou seja, narrativo e ligado à matéria histórica. Não se pode negar que o trabalho de Timochenco como teatrólogo reflete muito das experiências de encenador adquiridas com a pesquisa inicial de Mestrado e, ainda mais, com a gênese do Grupo Teatro da Cidade de Santo André tratada no Doutorado, além de seu trabalho como crítico em festivais de teatro amador por todo o Brasil.

A Vinda do Messias

Nesta peça, os temas explorados foram a música, a fantasia e o realismo de classe social de trabalhadores, sob a forte influência dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural, que acompanharam a protagonista e confirmaram sua loucura.

Rosa é a representante de uma ampla classe de pobres com pouca instrução e que vivem sob a opressão de um sistema capitalista incompreensível em seus mecanismos e oportunidades. A costureira acredita que a estabilidade emocional e a financeira serão capazes de salvá-la de sua condição inferior. Para isso, projeta na figura de Messias, seu companheiro imaginário, os signos da sociedade de consumo a que ela sonha pertencer: o “marido” vai em busca de melhores oportunidades de trabalho, algo concebível para ele por possuir instrução. A indústria cultural, por meio do rádio, da televisão e do cinema, traz Messias para Rosa na voz de Cauby Peixoto e de Chico Buarque, no pôster de Garrincha, no ator de novela e até no Romeu da produção cinematográfica de Franco Zeffirelli. O realismo presente na dinâmica social e nos meios de comunicação de massa ajuda a expressar a alienação da personagem.

Rosa faz uma tentativa malsucedida de alfabetização no Mobral: a classe trabalhadora tem a chance de se instruir e, supostamente, superar a alienação, mas foram as limitações de compreensão na escola e no mundo que a cerca impossibilitaram de concluir o curso de alfabetização. Ela não conseguia conjugar os verbos no futuro, o que se liga à falta de perspectiva da personagem. Sabemos, no epílogo, que foi apanhada colando esse tempo verbal em prova, o que motivou sua expulsão.

No primeiro ato, a personagem tem muito mais isolamento que comunicação com o mundo exterior, o que é possível superar por meio das clientes de costura, mas não pelo jornal

comprado diariamente, inútil para a costureira não alfabetizada. O rádio era outra forma de conhecer o mundo exterior. Assim, pode-se perceber que há um intermediador para Rosa e o externo, seja seu Messias, os atuantes na indústria cultural ou as clientes. Tal situação se modifica no segundo ato, quando ela já frequentava o Mobral e circulará pela venda na vizinhança, pelo cinema e até pelo terreiro de macumba em busca de informações sobre seu Messias.

A peça traz músicas da época de ouro do rádio, como marcação de encerramento de cenas no primeiro ato, o que mudará para canções de protesto dos festivais no segundo ato. Essa evolução é representativa da transformação por que passa Rosa no intervalo de dez anos entre um ato e outro: uma caracterização mais moderna em seu figurino e modo de agir, além de uma suposta evolução nos itens da sociedade de consumo que se vê na pequena kitchenete agora com televisão, geladeira, vitrola e pôsteres na parede. São símbolos da industrialização e do consumo influenciado pelos meios de comunicação. Em pouco tempo, essas inovações sociais serão um peso para ela conseguir trabalho. Sem compreender a dinâmica do mundo, resta o roubo de alimentos, a prisão, a loucura e a morte, atirando-se pela janela para encontrar seu Messias que acredita ter se tornado astronauta.

A música abrange elementos da indústria cultural também nas cores da lua da peça: ela é prateada nos momentos de amor do casal e apresenta-se na referência musical *A lua é dos namorados* no quarto tempo do primeiro ato. Lembra a simbologia de um semáforo, o que remete à canção *Sinal fechado*, de Paulinho da Viola: vermelha, amarela e verde que representam momentos de revolta e de opressão da personagem Rosa.

No campo da sexualidade, pode-se considerar o duplo feminino implícito em duas Rosas nas duas fases de *A Vinda do Messias*, quando há um abafamento do desejo feminino na primeira parte visto que à mulher honrada e honesta cabia atender aos desejos sexuais do marido e uma descrição ridicularizante da personagem no início da segunda fase, mas que sugere uma maior liberdade no modo de vestir, maquiar-se e no contato com o mundo exterior quando passou a frequentar a escola.

Em 1970, o texto de estreia foi premiado como “Autor revelação” pela seção paulista da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, que se tornaria dois anos mais tarde Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Com o tema popular e realista, aliado ao desempenho excepcional da atriz Berta Zemel na montagem, o autor surpreendeu. As expectativas de aperfeiçoamento foram grandes em relação aos próximos textos, como indicou Sábato Magaldi

(MAGALDI, 2014): havia uma necessidade de abandonar o sociólogo e estudioso aplicado, preso a regras, para superá-las numa verdadeira experiência de criação. Sugerir arriscar foi o apontamento mais forte ao assistir a *Messias* e se deparar com deslizes de obviedades no texto. Segundo o crítico, faltou ousadia para transpor os caminhos já trilhados, sendo o dramaturgo alguém que segue bem manuais, mas precisa de uma experiência verdadeira de criação. A expectativa estava em vê-lo superar os erros comuns para um texto de estreia.

Palhaços

A dicotomia fantasia e realidade está presente na peça *Palhaços* nas figuras de Careta e Benvindo, desde um primeiro trecho (na subdivisão proposta neste trabalho) com o alienado Benvindo atuando no campo da fantasia e sua consciência, Careta, sendo a realidade. No decorrer da obra temos um baralhamento que resulta numa inversão de papéis entre eles para que o visitante conheça a realidade do circo e, por fim, Careta faz seu último número: suposto o assassinato de Benvindo impedido por ser a arma de brinquedo.

Benvindo, representante da classe média, fica encantado com a atuação do palhaço Careta e fantasia uma vida de liberdade e ausência de problemas para um artista de circo. Careta é uma consciência crítica que vai desfazendo os mitos construídos pelo visitante submisso e que confia em tudo o que o palhaço diz. A ação de Careta é agressiva, marcada por uma crítica extremamente irônica. Quando não está contestando as afirmações do visitante e servindo como “espelho” deste, o palhaço analisa a sua própria condição na sociedade, demonstra que a vida de artista é, ao contrário do que se pensa, desencantada e uma luta constante pela sobrevivência dentro desta profissão. Mas, por mais que ele analise com tristeza sua própria condição, nada o impede de retomar rapidamente a terapia em que ironiza os fracassos do outro.

Esta peça aproxima-se de *Messias* na questão da esperança de ascensão profissional e pessoal por meio do estudo, sendo o Mobral a alternativa para Rosa enquanto o Telecurso atenderia a necessidade de Benvindo, além de estar atrelado à televisão, meio de comunicação de massa e elemento da indústria cultural, que leva ao indivíduo o estímulo a consumir. Ambos os protagonistas entendem a educação como índice de ascensão social e o casamento como meio de concretizar a estabilidade emocional.

Passando pelas questões do realismo e fantasia, além do tema popular, da força dos meios de comunicação e do estímulo ao consumo, os textos se distanciam no formato dialógico

e não mais monológico, mas sobretudo no “jogo” de papéis proposto durante a ação dramática e suas trocas. Enquanto Rosa mergulhou na loucura, Benvindo tem suas ilusões expostas pelo artista Careta, capaz de funcionar como a consciência que falta ao burguês:

“Todas as faces de um mesmo prisma revelam o confronto de duas situações humanas: o homem integrado dentro do *status quo* aspirando a tradicional caminhada para o topo, e o homem-artista-ator, cujos valores encaminham-se contra a média, contra a estabilidade, pois este segundo homem foi excluído, esmagado e enganado e sabe de tudo isso; o primeiro sofre o mesmo processo, mas se acomoda, se apassiva e não quer encarar a realidade. (...) Com o intruso, o artista se exercita, dá o máximo de si, faz malabarismos físicos e mentais. Contorce, exorciza, revela-se, representa, sofre, chora, ri. O homem comum, pobre fã de palhaços perdidos nas trincheiras da memória que não passaram de sonhos de infância reprimida, é obrigado a entrar num jogo dolorido, impossível, sempre recusado, nunca escancarado”. (WEHBI, 2013, p. 57)

Careta tenta convencer o visitante de que, como ele, tem dificuldades na vida e desencanto com a profissão. Cria para si uma biografia que vai relatando ao interlocutor: chama-se José, teve uma mulher que o abandonou, Elza, e, em tom irônico, dá a conhecer o desmantelamento do circo: Elza, a campeã de corda bamba, fugiu do circo por estar a corda bamba demais; o mágico fez seu melhor truque: fugiu com a bilheteria da noite anterior; o malabarista, ao tentar o suicídio, teve os braços decepados pelo trem e a amante, a bailarina, ao saber do episódio tentou o mesmo e teve as pernas arrancadas; o peso-pesado, símbolo da masculinidade, deixou o circo para ser cabeleireiro, em alusão à questão da homossexualidade; o leão não fugiu, mas morreu de inanição e o comedor de fogo, acidentalmente, foi consumido pelas labaredas. Só sobraram ele e o visitante. Tanto Benvindo quanto o circo vivem realidades de desamparo.

A temática da sexualidade surge na peça com o duplo masculino em cena, o questionamento sobre a masculinidade de Benvindo e a homossexualidade do peso-pesado que vira cabeleireiro. O masculino aparece como elemento destruidor e agressivo nas figuras do pai, do professor de português e do patrão que relembram os campos sociais em que Benvindo estaria inserido: família, escola e trabalho.

Em agosto de 1971, Magaldi publicou sua crítica sobre *Palhaços* (MAGALDI, 2014) em que evoca novamente a necessidade de arriscar para extrair o mais autêntico teatro e não apenas ensaios de um autor que ainda estaria preso ao papel de sociólogo. Segundo o estudioso, o esquema ou esqueleto da ideia é perceptível, mas a execução no palco parece precisando de mais vida, mais derramamento de emoções e espontaneidade.

Palhaços supera o elemento popular muito marcado em *Messias*. A peça de 1971 é uma tentativa mais feliz por solucionar questões trazendo um acabamento para a ação, o que outras não fizeram. Estaria, ao lado de *Curto-Circuito*, entre os textos com maior depuração dentro da poética wehbianana. Tem grande repercussão até hoje, sendo, segundo a herdeira do dramaturgo, a peça com o maior número de pedidos de liberação para encenação de toda a sua obra. A última montagem aconteceu no espaço Parlapatões entre maio e junho de 2017, tendo ganhado destaque na programação da Virada Cultural deste ano. Um problema estaria em seu autor não ter prosseguido no estilo, pois ele continuou no texto seguinte com temas maniqueístas, sem dar um salto e permanecendo no popular.

A Dama de Copas e o Rei de Cuba

Em *A Dama de Copas*, o dramaturgo está de volta ao tema popular da classe trabalhadora, sem disfarces e com alguma fantasia na ingenuidade da protagonista Inha (Izildinha), que divide o cômodo em que vive com Tita, uma cantora de cabaré. A peça mescla os elementos fortes das duas anteriores: Inha é uma Rosa com humor e sem melancolia, simplória, sem a educação formal e mantendo o sonho de alcançar pelo casamento a estabilidade social e emocional. De *Palhaços*, a peça herdou a consciência crítica representada por Tita, artista como Careta, e a inversão de papéis ao final. Inova na temática da música: termina com show de rebolado e teatro de revista, o que evoluirá para um musical em *Bye, bye Pororoca* de 1975.

O duplo feminino está em Inha e Tita como alienação e consciência respectivamente. Em *A Dama de Copas* essa questão se apresenta diferente de como se estabeleceu em *Palhaços* devido aos desentendimentos constantes entre elas, enquanto Benvindo é submisso e não entra em frequentes embates com Careta. A função crítica de Tita coloca-a no ponto de realismo da peça. Em Inha repetem-se as características de Rosa e Benvindo: baixa escolaridade impedindo a ascensão profissional e desejo de estabilidade afetiva por meio do casamento.

Inha recorre à “Bolsa de Investimentos do Coração” de Tia Cilene, uma espécie de correio sentimental de uma revista popular, em busca de um companheiro e da estabilidade que ele representaria. A personagem consciência revela à amiga que ela não seduzirá sendo tão descuidada com a aparência. Tita, arrumada e pronta para seduzir, já teve amantes nos cabarés em que atuou. Sua sexualidade não é abafada como a Inha. Mas, contrariando o que a cantora

pensava, surgiu Bira, vindo por meio do anúncio na revista, para ser o pretendente que fez a operária crer ter alcançado seu sonho de um príncipe e casamento.

Há um episódio onírico na terceira cena em que Inha sonha que o amado Bira está interessado em Tita. Ao som de tiros, ela desperta do sonho e é lançada a uma realidade de fracassos: o bandido baleado entra em sua casa e ela descobre a real intenção do rapaz que era esconder drogas no cômodo em que vivia. Inha entra em choque ao saber que não haverá casamento, o que seria a superação da sua condição de desamparo afetivo. Em meio a essa “descida ao inferno” ela se vê diante do corpo morto no chão, sua casa repleta de drogas e a chegada da polícia. Depois de relatar às autoridades a história, Inha passará um período na cadeia como aconteceu com Rosa. Além disso, também irá ao manicômio.

Chega-se às cenas finais com a inversão das personagens: Inha está se preparando para ganhar a vida na prostituição e com show de vedete enquanto Tita fantasia uma vida de sonhos como *lady-crooner* ao lado de seu empresário e amante. Inha agora é quem vai trazer Tita para a realidade e fazê-la compreender o destino delas. A cena final de Tita, la cafona e Índia Americana, a noiva dos Trópicos, no show com Barrios (supostamente o mesmo Bira Tripet, amante de Tita) representa uma situação nunca antes pensada pela operária e um destino mais comum para a cantora que já esteve envolvida com amantes e prostituição. Dentro da poética do autor, vê-se que a música vai ganhando força para, em breve, dominar o espetáculo transformando-o num musical.

Não se pode deixar de apontar que o texto traz fragilidades como a imagem caricatural de Inha nas discussões com Tita, quando não conseguia pronunciar as ofensas e se confundia com as palavras. Isso não se confirma, por exemplo, no relato da reunião na fábrica no início da peça, ou na habilidade demonstrada por ela ao ler revistas e escrever uma carta para um correio sentimental em busca de um companheiro. Há bons símbolos no texto, mas há fraquezas de construção da protagonista e no uso de um teatro de revista não mais tão forte.

O olhar de Sábato Magaldi sobre *A Dama de Copas*, de 1972, criticou a permanência de um teatro convencional, sem grandes experimentações no texto, chegando a sugerir que um período sabático fosse uma possível forma do dramaturgo repensar sua poética, pois “Timochenco Wehbi escolheu um caminho difícil, em que poderá perder-se ou que o levará, um dia, a realizar uma obra-prima. Eu gostaria de poder saudar o seu estalo”. (MAGALDI, 2014, p. 196).

A Perseguição ou o Longo Caminho que vai de Zero a Ene

Se *Palhaços* foi uma experimentação bem-acabada, pode-se considerar *A Perseguição ou o Longo Caminho que vai de Zero a Ene* como uma peça de transição, com extensão mais curta e representação alegórica. Nela, o autor manterá um realismo em tom de manifesto. Foi o realismo enquanto “tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos”, nas palavras de Anatol Rosenfeld (ROSENFELD, 2009, p. 76) – comum em autores consagrados como Plínio Marcos – que Wehbi abandonou em *Zero a Ene*. Seu teatro de ecos foi buscar alguma inspiração para promover a ruptura na fuga do realismo dos anos 70. Isso pode ter inspiração num teatro de absurdo, mas não se vincula a peça a essa característica fortemente explorada por Ionesco ou Beckett. É, antes, um teatro em construção ou em fragmentos.

O autor explicita na peça o que acredita ser teatro. Nesse aspecto, trata da realidade deixando o tema musical, chegando com o histórico nas referências a autores clássicos num peso que não tinha antes. Este espetáculo busca fazer do teatro uma representação da vida humana e o próprio autor, possivelmente, trabalhou sua análise evolutiva, fazendo uma consideração sobre sua obra e as críticas recebidas para, repensando sua poética, negar o realismo imediato e assumir novos temas.

A peça representa uma busca constante podendo funcionar como uma alegoria de indivíduos esperando reconhecimento, visto desejarem tanto serem revelados (nas fotos, no filme, na pintura) como alcançarem o fim da perseguição em cena. A imaginação é citada no texto como manutenção do caráter da perseguição, pois se um permite que o outro toque o rosto, deixando a imaginação e partindo para a realidade, a perseguição acabaria. Imaginação é algo que esteve presente também em *Palhaços* como um privilégio dos artistas para Careta e uma carência ao fantasioso visitante. Outro item capaz de manter a perseguição é a intuição, seguida pelo tempo e pela memória que agora também são elementos explorados no texto para justificar a ação.

Na peça de tom fortemente alegórico, o motivo histórico e a cultura surgem na última cena com as representações em que aparecem citações de Shakespeare, Cortázar e Calderón de la Barca. A forma de perseguição muda e eles encenam papéis, como também fizeram Benvindo e Careta. Zero e Ene se reconhecem conscientes e elaborando um plano para serem descobertos que passa pela representação teatral, que apresenta o fazer dramático como elemento de transcendência e de conquista de objetivos. A presença de um narrador na última cena,

encerrando a peça, também a vincula a um procedimento formal do teatro épico enquanto teatro narrativo.

As personagens em perseguição são um duplo masculino. A alusão à sexualidade é implícita nesse texto em que figuras alegóricas e neutras estão sozinhas numa perseguição. A perseguição pode ser entendida como um ato erótico, mas o que se sobrepõe na peça é muito mais a questão do realismo e do épico do que a sexualidade.

A peça é um experimento distinto em formato de tudo o que Timochenco Wehbi já trouxera a público. Não seria um exagero reconhecê-la como um texto de transição e de experimentação. Houve, sem dúvida, uma tentativa por parte do autor de enquadrar este texto no Teatro do Absurdo, dada a absorção por muitos dramaturgos nos anos 70 de características dessa temática em suas produções, mas é uma definição muito arriscada. Pensar em transição e fragmentação, aliado a ecos de Brecht e do teatro épico, podem ser uma caracterização do texto.

Vozes da Agonia ou Santa Joanhinha e sua Cruel Peleja contra os Homens de Guerra, contra os Homens d'Igreja

Peça que demonstra ser ainda um período de experimentações para o autor, em *Vozes da Agonia ou Santa Joanhinha e sua Cruel Peleja contra os Homens de Guerra, contra os Homens d'Igreja* vemos o teatro de Wehbi ainda em processo ou busca. Ele traz um desdobramento de *Zero a Ene*, peça de transição, e passa a se aprofundar no tema histórico (a história de Joana D'Arc) na chave do popular ao transpor para o Nordeste brasileiro e o cordel. Tudo isso com a forma temática da música, visto que este espetáculo é um musical com versos do poeta Fernando Limoeiro e trilha de Marcus Vinicius.

O artigo de Timochenco Wehbi, *Uma rápida síntese do teatro brasileiro*, constante nos Anexos deste trabalho e resgatado nos arquivos da biblioteca da ECA-USP, trata do teatro no Nordeste como manifestação popular, representação dos costumes e tradições que irradiaram de Recife para outras localidades próximas. O desafio de Wehbi em *Vozes da Agonia* foi, aliando a matéria histórica da vida de Joana D'Arc, heroína francesa do século XV, transpor tal conflito para a realidade do nordeste brasileiro. A música alcança um lugar de protagonista no formato de teatro do autor: peça musical em dois atos e participação do cordel.

O texto passa pela matéria histórica, mas supera a questão de dramas alcançando o gênero musical. A fantasia aparece como paródia num texto que manteve nomes de lugares,

personagens e datas do motivo histórico encaminhando-os para o universo nordestino. Mesmo sendo um teatro ligado a narradores, não pode ser considerada uma peça brechtiana por não dar a dimensão de classe e por reiterar o mito. A expressão máxima do aspecto popular está no cordel.

A Joanhinha do título, no diminutivo como afetividade e intimidade, trava luta contra duas grandes instituições: guerra do mundo feudal e igreja com seus interesses político-religiosos que retiram as vozes dos marginalizados e expostos ao poder de dominação de algozes. A fusão de uma Joana D'Arc com uma heroína do sertão resulta na Santa Joanhinha, uma figura antropofágica que traz o histórico da França Medieval para o Brasil caboclo, fortemente influenciado por Ariano Suassuna na dramaturgia nordestina. Nada mais sociológico do que essa construção que remete às dialéticas não de um passado de mais de cinco séculos, mas de um mundo atual em que uma massa desprivilegiada depende de instituições opressoras e dominadoras. Nisso está o realismo do texto.

Na questão da sexualidade, temos a duplicidade feminina entre duas Joanas. Neste musical, a heroína é uma figura andrógina, importante no feminino e vestindo-se como homem para compor sua atuação no conflito histórico. É uma mulher contra os homens de guerra e de igreja, ou seja, ela vive o desmantelamento da feminilidade na aparência e nas ações já que luta contra o sexo oposto numa batalha que, pelo motivo histórico, já se sabe como vai acabar.

Bye, bye Pororoca

Escrita em parceria com o teatrólogo e artista plástico Mah Luly e com músicas de Horácio Russo, a peça, um musical, demonstra que o autor alcançou um gênero em que vinha fazendo experimentações com *A Dama de Copas* e *Vozes da Agonia*. Vale ressaltar que música já estava presente em sua obra desde a estreia com *A Vinda do Messias* e apareceu explícita ou implicitamente em todos os textos.

Há forte presença da indústria cultural como citações do programa Silvio Santos, dos atores Tônia Carrero, Regina Duarte, Mazzaropi, Francisco Cuoco e Tarcísio Meira e até da alfabetização pelo Mobral, numa referência de Tony a Serênuza e que retoma o tema da educação de *A Vinda do Messias* e *Palhaços*. É uma peça mergulhada na vida e na experiência populares, tanto no gênero quanto na matéria, o estabelecimento de um espetáculo de um grupo

de atores iniciantes sob a supervisão de uma ex-atriz espalhafatosa, Almanara, o tempo todo amparada por sua fiel escudeira, Serênuza.

A ação dramática se passa na empresa de espetáculos Amor e Arte que prepara uma peça de cunho religioso, *Sinos de Belém*, para encenação pelo país, começando pela cidade fictícia Pororoca. O tema do nascimento de Jesus era garantia de público. A companhia não conta com patrocínio e as condições de trabalho são aviltantes para os quatro jovens atores que assinam contratos em branco e acabam enredados por uma série de dívidas com alimentação e figurino com a própria empresa. Vê-se aqui a indicação da picaretagem e exploração desmedida que o capital pode fazer, explorando aqueles que mal se tornaram braço de trabalho, seja na fábrica em que Inha trabalha ou na companhia de arte e seus atores.

A homossexualidade está presente no texto de forma a confirmar o que se viu em *Palhaços* sobre a questão da tensão e o autoritarismo: o homossexual Tony é tratado com violência em sua passagem pela Amor e Arte. Outro motivo é o masculino concentrando negatividade, como no encontro com amigos influentes a que Alma leva Odi e Lorna, expondo-as à prostituição e ao envolvimento com drogas para conseguir patrocínio e também no roubo das joias e do dinheiro cometido por John após seduzir Alma, destruindo o projeto de espetáculo.

O duplo feminino está em toda a peça e aparece fortemente no final, com show de Alma e Serê. Está evidente desde o início a homossexualidade de Serê e seu amor por Alma, que ultrapassa, para a assistente, a servidão como empregada. Os rompantes de ciúmes e o desejo de proteger Alma são constantes comportamentos de Serênuza.

O tema popular seguia com as desventuras do teatro nacional até que no Epílogo as expectativas são quebradas com a inserção do tema clássico na *Fedra*, de Racine, juntamente com um samba popular *Até a volta, Brasil*, que fecha a peça em referência a ida das duas para o estrangeiro. Esta música do espetáculo aproxima-se do jingle *A taça do mundo é nossa* (“O brasileiro mostrou lá no estrangeiro...”) com trechos como “Você não é só futebol e café, / Brasil você não é só Fittipaldi e Pelé. / O valor é a classe do artista brasileiro / também quero mostrar lá no estrangeiro”.

Bye, bye Pororoca é uma peça que começou empolgando com os questionamentos sobre a arte teatral e seu lugar social, mas que perdeu ao tentar dar tom crítico ao teatro popular. Ao reivindicar um teatro de qualidade, a peça traz indícios de que proporia um pensamento sobre a função do teatro, o que é positivo, mas não se encaixa numa matéria tão popular como um

grupo quase mambembe seguindo com um espetáculo sem o patrocínio ou as condições básicas de execução, expondo também a exploração que muitos artistas vivem nesse início marcado por dificuldades que, muitas vezes, impedem carreiras de prosseguirem. O tom crítico traz uma ideia de Tita de *A dama de copas* para Almanara, mas ela termina na chave do popular, com um show de rebolado.

Curto-Circuito

Timochenco Wehbi alcançou em *Curto-Circuito* a maior depuração de sua obra publicada. As questões partem do psicodrama, da inovação cênica com um cenário em três tempos distintos e da presença de todos os atores no palco numa atuação similar ao sistema Coringa, idealizado por Augusto Boal, em que há um elenco reduzido, com todos os atores em cena, representando múltiplas personagens, exceto o herói. Passam pelas características comuns ao seu teatro como o realismo e a alegoria e as tensões do autoritarismo para culminar numa produção moderna. Fica também evidenciado um texto confessional, de memória, mais sério e discreto no tocante à homossexualidade e sem o realismo criticado anteriormente por Sábato Magaldi.

Um psicodrama é uma técnica psicoterapêutica baseada em Teatro, Psicologia e Sociologia em que a atuação tem, segundo estudiosos como Jacob Levy Moreno, participação no processo de tratamento e possível cura. Na peça *Curto-Circuito*, Timochenco Wehbi elaborou um texto que encena um psicodrama, o que não garante ser necessariamente um psicodrama. O autor também declarou em *Uma rápida síntese do teatro brasileiro* o fato de que sua obra também está voltada à psicologia. A peça, portanto, aproxima-se do formato de uma sessão de terapia pela presença de um narrador implícito, possivelmente a consciência de Kim, e pela fragmentação do tempo.

Trabalhando com três níveis de tempo, o elemento de maior radicalidade no texto é o baralhamento das perspectivas, pois ainda não se havia chegado a uma peça em que se aprofundasse tanto as questões da consciência. Seus textos estavam ligados a questões de realismo, de classe, de homossexualidade, de participação da música e da defesa da mulher do masculino opressor. Aqui a imaginação não se situa apenas caracterizando a poética, mas, como em *Zero a Ene* com um Careta consciência e Benvindo alienado, entra nos diálogos entre Kim e o amigo Valter evocado por uma discussão sobre o sonho não apenas como privilégio de poeta, na defesa de Val, mas como possível a cada um.

A peça trata de Kim, uma personagem-poeta que vive a crise das culpas do passado, que busca transpor seus conflitos para vislumbrar um mundo livre e humano, uma espécie de representante da geração dos anos 60 do Brasil capitalista, em busca de um amor autêntico e de superar os entraves da entrada na vida adulta, momento de descobertas e estabelecimento de planos.

No tempo P2, que abre a peça, conhecemos o jovem e seus três amigos, em vias de terminar o Científico, atual Ensino Médio, discutindo as aspirações na nova fase da vida: mudança para uma capital a fim de estudar na preparação do vestibular. Em P1, chamado tempo presente, é o psicodrama datado de 1980 como o tempo da realidade. P3 é o tempo da imaginação, das fantasias, devaneios e sonhos. Os tempos vão aparecendo de maneira fragmentária. A caracterização mais detalhada de Kim está no P2 como adolescente vivendo entre 1963 e 1964. A personagem em psicodrama, em 80, tem a caracterização de alguém fortemente abalado por um passado que gera arrependimentos pela traição ao amigo Beto tendo mantido um romance com a namorada deste, Celinha, embates constantes com a família, sobretudo na figura materna que assume o papel de pressão autoritária. É uma personagem em desajuste numa busca que o levará ao manicômio, como aconteceu com Inha de *A Dama de Copas*, a passagem pelo “inferno” capaz de promover uma catarse que se vê ao final da peça, com a união das pontas da vida desses jovens.

Além dos tempos e da inovação na encenação com todo o elenco no palco, outra novidade é a marcação que substitui o cenário propriamente. Temos em cena as marcações pelas luzes e as vozes que indicam os saltos temporais. Nisso Timochenco acabou absorvendo traço de modernidade e a inovação da montagem pode ser semelhante ao que se vê num ícone do teatro moderno: *Vestido de Noiva*, peça de Nelson Rodrigues, encenada pela primeira vez em 1943, no Rio de Janeiro.

Em meio a tudo isso está uma peça que não deixa de contemplar a questão política por meio de Cardoso, professor de física perseguido e expulso da escola, e da conservadora professora de filosofia Divina, com seus mais de trinta anos de magistério, domesticando os jovens e se deparando com a revolta na personagem Kim. Estes elementos são a demonstração de que o realismo não se afastou dessa produção mais confessional, pois os elementos da ditadura e da vida interiorana nesse período da história nacional também aparecem.

O tratamento mais maduro para a questão da homossexualidade concentra-se em *Curto-Circuito*. O texto não comete os excessos das peças anteriores. Ela é um texto confessional, que

rememora traços da juventude, seus devaneios e aspirações naturais de jovens de classe média. Seja pela presença da referência homossexual na personagem Val e seu amante, Dr. Osvaldo, na sugestão da intimidade entre Kim e o professor Cardoso ou na questão do companheirismo entre os quatro jovens, apesar da traição de Kim, a afetividade e a sexualidade foram tratadas de maneira menos caricata.

O que surge, portanto, é uma peça sem os exageros das demais, num tom bem sério, deformando os padrões cênicos e os padrões psicológicos dos rapazes. Por ser uma inovação, pode-se observar a ausência das soluções equivocadas na chave do musical anteriormente tomadas. Sem alegorias ou estímulos pungentes à alienação, conhece-se uma espécie de “deformação sentimental” dos amigos da infância e adolescência que é passada em revisão no reencontro, anos depois. O resultado é, possivelmente, o salto que Sábato Magaldi esperava do dramaturgo, fugindo daquele realismo ingênuo e caricato.

Referências Bibliográficas

Referências Bibliográficas

De Timochenco Wehbi

1. Livros

WEHBI, T. **O teatro de Timochenco Wehbi**. São Paulo: Polis, 1980.

_____. **O teatro de Timochenco Wehbi: reflexões sobre o teatro**. Org. Dilma de Melo e Silva e Heitor Capuzzo. São Paulo: Terceira Margem Editora, 2013, v. 1.

_____. **O teatro de Timochenco Wehbi: produção teatral**. Org. Dilma de Melo e Silva e Heitor Capuzzo. São Paulo: Terceira Margem Editora, 2013, v. 2.

2. Publicações em revistas

WEHBI, T. O campo da sociologia do teatro. **Revista Difusão da Escola de Sociologia e Política de São Paulo**, São Paulo, v. 2 ago. 1970.

_____; SILVA, D. M. Sociologia & teatro amador. **Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro**, São Paulo, v. 5, p. 40-45, Ago 1970.

_____. A Dama de Copas e o Rei de Cuba. **Revista da Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais (SBAT)**, Rio de Janeiro, v. 399, p. 28-52, mai-jun 1974.

_____. As funções sociais do teatro negroafricano. **Revista da Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais (SBAT)**, Rio de Janeiro, v. 405, p. 9-15, mai-jun 1975.

_____. O ator negro no teatro do branco. **Revista da Faculdade Teresa Martin**, São Paulo, v. 2, ano II, 1975.

_____. Teatro e Universidade. **Revista Comunicações e Artes**. São Paulo, v. 10, p. 81-87, 1981.

_____. Resenha de Le théâtre negro-africain et ses fonctions sociales. **África Revista do Centro de Estudos Africanos da USP**, São Paulo, v. 6, p. 147-148, 1983.

3. Publicações em jornais

WEHBI, T. Diabolicamente tua, no Cine Metrôpolis. **Folha da Tarde**, São Paulo, 1º abr. 1969, p. 7.

_____. Com 007 só se vive duas vezes, no Ouro. **Folha da Tarde**, São Paulo, 1º abr. 1969, p. 7.

_____. O morro dos ventos uivantes. **Folha da Tarde**, São Paulo, 08 abr. 1969.

- _____. Os anos loucos. **Folha da Tarde**, São Paulo, 23 abr. 1969, p. 8.
- _____. A marca da fôrca. **Folha da Tarde**, São Paulo, 23 abr. 1969, p. 8.
- _____. Ana Karenina. **Folha da Tarde**, São Paulo, 23 abr. 1969, p. 8.
- _____. Os manuscritos de Saragoça. **Folha da Tarde**, São Paulo, 12 ago. 1969, p. 13.
- _____. De punhos cerrados. **Folha da Tarde**, São Paulo, 19 ago. 1969, p. 13.
- _____. Made in USA. **Folha da Tarde**, São Paulo, 23 set. 1969, p. 13.
- _____. O abilolado endoidou. **Folha da Tarde**, São Paulo, 23 set. 1969, p. 13.
- _____. Guerra e humanidade. **Folha da Tarde**, São Paulo, 30 set. 1969, p. 13.
- _____. Antes do inverno chegar. **Folha da Tarde**, São Paulo, 30 set. 1969, p. 13.
- _____. O panorama do teatro amador no estado de São Paulo: **Folha da Tarde**, São Paulo, s/d 1969.
- _____. Cordel para principiantes. **Jornal Leia Livros**, São Paulo, v. 31, p. 13, dez 1980-fev 1981.
- _____. Feche o livro e assista ao filme. **Jornal Leia Livros**. São Paulo, v. 37, p. 10, jul-ago 1981.

4. Comunicações

- WEHBI, T. A sociologia e as artes no Brasil. In: 1º Congresso Estadual de Sociólogos da ASESPE, São Paulo, comunicado: **Teatro e sociologia da arte**, Ago 1981.
- _____. 2º Encontro Nacional de Arte-Educação, Associação de Artistas Plásticos de Minas Gerais, Mariana, comunicado: **Teatro aplicado à educação universitária**, jul. 1981.
- _____. Juventude e teatro. In: 10º Congresso da União Cristã Brasileira de Comunicação (UCBC), Florianópolis, comunicado: **Teatro estudantil de 2º grau**, 1981.
- _____. 5º Ciclo de Estudos Interdisciplinares de Comunicação (INTERCOM), São Paulo, comunicado: **Tendências atuais da pesquisa em sociologia da arte**, 1982.
- _____. Sociology of the arts. In: 10º World Congresso f Sociology, México, International Sociological Association, comunicado: **Teatro: uma abordagem sociológica**, Ago 1982.
- _____. LOGE, C. **O Pedestre – O teatro como recurso de ação pedagógica**. São Paulo: ECA/USP, 1981, p. 1-44.

_____. Teatro operário e contrainformação in SILVA, C. E. L. **Comunicação, hegemonia e contrainformação**. São Paulo: Cortez: Intercom, 1982, p. 135-145.

_____. **Uma rápida síntese do teatro brasileiro**. São Paulo (sem data, disponível na seção de folhetos impressos da biblioteca da Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, Folheto F515).

Sobre Timochenco Wehbi

A) Sobre o autor

III FESTIVAL DE TEATRO. Termina a grande festa do teatro internacional. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 16 ago. 1981, Geral, p. 38.

ARARIPE, O. A Vinda do Messias. **Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro**, São Paulo, v. 3, p. 41-43, jun. 1970.

AURÉLIO, M. O longo caminho que vai de Zero a Ene. Apresentação da peça. **O Teatro de Timochenco Wehbi**, São Paulo: Polis, 1980.

GARCIA, C. Ironia, principal arma do trabalho de Wehbi. Apresentação da peça Palhaços. **O Teatro de Timochenco Wehbi**, São Paulo: Polis, 1980.

JUNIOR, T. Q. As Vozes da Agonia na boca do palco. Apresentação da peça. **O Teatro de Timochenco Wehbi**, São Paulo: Polis, 1980.

MELO, D. O teatro de Timochenco Wehbi (orelha de livro). **O Teatro de Timochenco Wehbi**, São Paulo: Polis, 1980.

NETO, A. F. Análise de Curto-Circuito. Apresentação da peça. **O Teatro de Timochenco Wehbi**, São Paulo: Polis, 1980.

NETTO, J. T. C. Cena e Contracena. Apresentação da peça Curto-Circuito. **O Teatro de Timochenco Wehbi**, São Paulo: Polis, 1980.

PALHAÇOS. Direção: Carlos Segundo. Brasil: Cass Filmes; Poiesis Organização Social de Cultura; Oficinas Culturais do Governo do Estado de São Paulo, 2009. Documentário resultado de atividade realizada pela oficina cultural Timochenco Wehbi de Presidente Prudente – SP.

PORTO, C. A Dama de Copas e o Rei de Cuba. Apresentação da peça. **O Teatro de Timochenco Wehbi**, São Paulo: Polis, 1980.

RIOS, J. A Vinda do Messias. Apresentação da peça. **O Teatro de Timochenco Wehbi**, São Paulo: Polis, 1980.

ROCCO, M. T. F. Teatro e ensino de literatura. In: _____ **Literatura/Ensino: uma problemática**. São Paulo: Ática, 1981, p. 263-269.

ROJAS, M. C. El corazon tiene razones que la razon desconoce. Apresentação da peça A Dama de Copas e o Rei de Cuba. **O Teatro de Timochenco Wehbi**, São Paulo: Polis, 1980.

ROSENFELD, A. A Vinda do Messias. **Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro**, São Paulo, v. 3, p. 41, jun. 1970.

TRINDADE, L. S. A Vinda do Messias. Apresentação da peça. **O Teatro de Timochenco Wehbi**, São Paulo: Polis, 1980.

VIOTTI, S. Um exercício de solidões. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 28 jun. 1970, Geral, p. 30.

ZANINI, I. A Vinda do Messias. **Palco + Plateia Revista Mensal de Teatro**, São Paulo, v. 3, p. 41, jun. 1970.

B) Citações e notas ao autor

I ENCONTRO Nacional de Teatro Universitário. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 10 abr. 1973, Ilustrada, p. 4.

III MOSTRA Paulistana de Teatro Amador. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 20 jul. 1983, Geral, p. 16.

A DAMA de Copas e o Rei de Cuba. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 21 jul. 2005, Caderno 2, p. 80.

A PERSEGUIÇÃO de Timochenco. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 13 nov. 1974, Ilustrada, p. 6.

A REALIDADE do povo no teatro da América Latina. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 04 ago. 1981, Ilustrada, p. 3.

A RELAÇÃO mãe-filha e um elemento extra: a emoção. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 19 mar. 1986, Geral, p. 17.

A VINDA do Messias. **O Estado de São Paulo**: São Paulo, 30 abr. 1971, Geral, p. 7.

ANUNCIADAS peças de jovens autores. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 23 jan. 1970, Geral, p. 14.

AS INFLUÊNCIAS de 22, tema de debates e conferências. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 12 abr. 1982, Ilustrada, p. 2.

ATRIZ visita 30 cidades. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 13 mar. 1971, Geral, p. 7.

AUTOR anuncia uma Joana D'Arc nordestina. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 24 nov. 1977, Ilustrada, p. 4

AUTORES jovens. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 08 mai. 1970, Geral, p. 10.

BARSANELLI, M. L. Palhaços. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 05 ago. 2016, Ilustrada, p. C2.

BERTA Zemel. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 27 dez. 1970, Geral, p. 19.

BOMFIM, M. Folias conta a história de Joana D´Arc. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 06 dez. 2014, Caderno 2, p. 70.

BYE, bye Pororoca. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 27 jan. 1986, Ilustrada, p. 3.

CHOQUE de opostos em A Perseguição. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 18 ago. 1983, Ilustrada, p. 3.

COMÉDIA estreia no Itália. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 04 mar. 1975, Geral, p. 14.

CONCURSO de peças. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 28 out. 1989, Caderno 2, p. 80.

CONFLITOS entre mãe e filha. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 19 mar. 1986, 1º Caderno, p. 40.

DIA DO PIERROT estreia hoje. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 10 jun. 1972, Geral, p. 8.

ENGER, J. O último texto de Timochenco. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 10 jul. 1986, Caderno 2, p. 77.

FAIXA de segurança. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 1º set. 1984, Geral, p. 19.

FAIXA de segurança discute o ser humano no universo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 10 ago. 1984, Geral, p. 15.

FESTIVAL Amador em São Carlos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 14 out. 1971, Geral, p. 8.

FESTIVAL para amadores. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 22 jul. 1986, Caderno 2, p. 56.

INTERROGATÓRIO, melhor montagem. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 29 dez. 1970, Geral, p. 15.

JORGINHO abre lista de estreias. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 31 mar. 1970, Geral, p. 17.

LABAKI, A. Teatro é premiado hoje com o Mambembe. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 25 ago. 1987, 1º Caderno, p. 26.

LEYRIA, C. Grupo Textantotexto representa Molière. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 mai. 1992, Cultura Folha Vale, p. 5.

MORRE o dramaturgo Timochenco Wehbi. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 23 mar. 1986, 1º Caderno, p. 23.

NETO, J.S. Tem de Wehbi ao adultério. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 31 mar. 1986, 1º Caderno, p. 24.

NO CASARÃO. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 20 mai. 1970, Geral, p. 9.

OPÇÃO de hoje. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 14 nov. 1980, Geral, p. 17.

PALHAÇOS. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 05 ago. 71, Geral, p. 14.

PALHAÇOS. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 19 mai. 2017, Divirta-se, p. 68.

PALHAÇOS, **Folha de São Paulo**, São Paulo: 16 jun. 2017. Guia da Folha, p. 44.

PENTEADO, R. A divertida escolha da respeitável Cacilda Lanuzza. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 22 jul. 1975, 1º Caderno, p. 36.

PEREIRA, J. B. B. **Italianos no mundo rural paulista**. São Paulo: Livraria Pioneira Ed., IEB/USP, 1974.

PRUDENTE ganha hoje oficina cultural. **O Estado de São Paulo**: São Paulo, 05 mar. 1991, Geral, p. 25.

REVISTA do Bexiga nº 1 deixe o minhocão para depois. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 02 nov. 1980, Geral, p. 41.

RIOS, J. D. Palhaços. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 29 out. 1974, Ilustrada, p. 1.

_____. Paulistanos risonhos na salada da cidade. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 28 out. 1978, Ilustrada, p. 3.

_____. Poema da solidão fechado por quatro paredes. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 30 ago. 1979, Ilustrada, p. 3.

_____. Mulheres dominam o palco. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 24 mar. 1980, 1º Caderno, p. 28.

_____. Forma velha de descobrir o sexo. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 22 jan. 1983, Ilustrada, p. 3.

ROSENFELD, A. O ano teatral de 1970. In: **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 179-199 (Coleção Debates, 256).

S. CAETANO inicia exames de teatro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 11 dez. 1970, Geral, p. 13.

SÃO CARLOS é sede de festival amador. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 22 out. 1971, Geral, p. 7.

TEATRO Paiol estreia texto toda terça-feira. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 29 mar. 1970, Geral, p. 24.

TEATRO paulista perde um autor: Wehbi. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 23 mar. 1986, Geral, p. 33.

TEXTO volta hoje ao cartaz do T. Paiol. **O Estado de São Paulo**: São Paulo, 13 jan. 71, Geral, p. 7.

TIMOCHENCO é enterrado em Presidente Prudente. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 24 mar. 1986, 1º Caderno, p. 32.

TRIO. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 26 mai 1983, Ilustrada, p. 2.

VOLTA à cena peça de Wehbi. **O Estado de São Paulo**: 13 nov. 1974, Geral, p. 16.

WEHBI 10 anos de dramaturgia. **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 16 nov. 1980, Geral, p. 44.

WEHBI e Suassuna em início de temporada. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 16 dez. 1972, Segundo Caderno, p. 35.

ZANINI, I. Roteiro Teatro. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 08 nov. 1976, Ilustrada, p. 6.

Teoria e História

AGUIAR, F. W. Cinco perguntas sobre o nacional popular na cultura brasileira. In: **A palavra no purgatório – Literatura e cultura nos anos 70**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997, p. 206-213.

ANDRADE, A. L. V. O ano de 1969: a visão da crítica e O projeto Nova Dramaturgia Brasileira: uma apreciação. In **Nova Dramaturgia: anos 60, anos 2000**. Rio de Janeiro: Quartet / UNIRIO; Brasília, DF: PRODOC/CAPES, 2005, p. 13-33; 177-192.

ANDRADE, W. W. **Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68**. 2006. 332 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. O teatro da marginalidade e da contracultura. In FARIA, J.R. (dir.) **História do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013, p. 239-257. v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas.

APOLINÁRIO, J. **A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971**. Org. Maria Luiza Teixeira Vasconcelos. São Paulo: Imagens conteúdo & forma, 2013.

ARRIGUCCI JR., D. Abertura. In: **Humildade, paixão e morte – a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 13-18.

_____. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: **Achados e perdidos: ensaios de crítica**. São Paulo: Polis, 1979, p. 79-115.

ASSIS, C. (Org.). **Dicionário Escolar da Língua Portuguesa Academia Brasileira de Letras**. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

BETTI, M. S. O teatro de resistência. In FARIA, J.R. (dir.) **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas volume 2**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013, p. 194-215.

_____. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997.

BRECHT, B. Função social do teatro. In: **Sociologia da Arte, III**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 65-119.

_____. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978 (Coleção Logos).

CACCIAGLIA, M. **Pequena história do teatro: 4 séculos de teatro no Brasil**. São Paulo: Ed. T.A. Queiroz / Edusp, 1986.

CAMPOS, C. A. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Editora Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988 (Coleção Estudos; 104).

CANDIDO, A. Apresentação do Programa e Comentário e Interpretação Literária. In _____ **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

_____. Prefácio. In: **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010, p. 9-14.

CARDENUTO, R. Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970. **Revista Instituto de Estudos Avançados USP**, São Paulo, v. 26, nº 76, p. 311-332.

CHAUÍ, M. **Seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1983 (Coleção O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira).

CORRÊA, R.A. **Berta Zemel: a alma das pedras**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009 (Coleção Aplauso Perfil).

COSTA, C. T. **Cale-se: a saga de Vannucchi Leme, a USP como aldeia gaulesa e o show proibido de Gilberto Gil**. São Paulo: A Girafa Editora, 2003.

COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. **Sinta o drama**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

CUNHA, A. C. R. **Marcio Aurélio: o que estava atrás da cortina?** São Paulo: Imprensa Oficial, 2010 (Série Aplauso Especial).

DEL RIOS, J. **Crítica teatral**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. 2 v. (Coleção Aplauso. Série Teatro Brasil).

FARIA, J. R. **O teatro na estante (estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira)**. São Paulo: Ateliê Editorial: 1998.

FERNANDES, F. **Mudanças sociais no Brasil**. 4ª ed. São Paulo: Global Editora, 2008.

FRANCA, L. P. **Teatro amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes**. 2011. 118f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

FUNARO, V. M. B.O. et al (Org.). **Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP: parte I (ABNT) / Sistema Integrado de Bibliotecas da USP**. 3 ed. rev. ampl. mod. São Paulo: SIBIUSP, 2016. (Cadernos de estudos; 9).

GARCIA, C. **A crítica como ofício**. Org. Carmelinda Guimarães. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006 (Coleção Aplauso. Série Teatro Brasil).

GIANELLA, M. L. R. e NEVES, T. B.P. Da análise do texto teatral. **Ministério da Educação e Cultura (DAC) / Funarte – Serviço Nacional de Teatro**. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, 1977, p. 65-102.

GUERRA, M. A. **Carlos Queiroz Telles: história e dramaturgia em cena (década de 70)**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.

GUINSBURG, J.; FARIA, J.R.; LIMA, M.A. (Coord.) **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2ª ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, F. **Brecht e a questão do método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KÜHNER, M. H.; ROCHA, H. **Para ter opinião**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001 (Coleção Arenas do Rio).

LESSING, G. E. **Dramaturgia de Hamburgo**. Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

LEVI, C. **Teatro Brasileiro, um panorama do século XX**. Rio de Janeiro: Funarte / Ministério da Cultura. São Paulo: Atração, 1997.

LICIA, N. **Eu vivi o TBC**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007 (Coleção Aplauso. Série Teatro Brasil).

LIMA, E. C. Na USP, teatro foi palco de resistência à ditadura militar. **Revista ADUSP**, São Paulo, v. 55, p. 50-60, out. 2013.

LUFT, C.P. **Dicionário prático de regência verbal**. 9 ed. São Paulo: Ática, 2010.
_____. **Dicionário prático de regência nominal**. 5 ed. São Paulo: Ática, 2010.

MAGALDI, S. **Amor ao teatro**. Org. Edla Van Steen. São Paulo: Edições SESC, 2014 (Coleção Sesc Críticas).

_____. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1998 (Série Fundamentos; 6).

_____. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998 (Coleção Estudos; 159).

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1999.

_____. **Teatro em foco**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008 (Coleção Estudos; 252).

_____. **Teatro sempre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006 (Coleção Estudos; 232).

_____. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. **Revista do Instituto de Estudos Avançados USP**, São Paulo, v. 10, nº 28, p. 277-289, 1996.

MARCOS, P. **Melhor teatro**. Seleção e prefácio: ZANHOTTO, I. M. Dir. MAGALDI, S. São Paulo: Global, 2003.

MARTINS, C. B. **O que é sociologia**. 26ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990 (Coleção Primeiros passos, 57).

MARTINS, L. **A geração AI-5 e maio de 68 – duas manifestações intransitivas**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Argumento, 2004.

MATOS I. D. F. **A dramaturgia negativa: dialética trágica e formação do teatro brasileiro**. 2016. 528 p. Tese (Doutorado em Artes – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016).

MOISÉS, M. O teatro. In **A criação literária – poesia e prosa**. Ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2012.

NAPOLITANO, M. No exílio, contra o isolamento: intelectuais, comunistas, frentismo e questão democrática nos anos 1970. **Revista Instituto de Estudos Avançados USP**, São Paulo, v. 28, nº 80, p. 41-58, 2014.

NASCIMENTO, T. T. M. **O Grupo Teatro da Cidade: experiência profissional nos palcos do ABC (1968-1978)**. 2006. 51 f. Monografia (Iniciação Científica) – Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2006.

NICOLETE, A. **Umberto Magnani: um rio de memórias**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009 (Coleção Aplauso Perfil).

O que é teatro do absurdo? (traduzido e adaptado do livro *The Theatre of Absurd* de Martin Esslin). **Cadernos de Teatro nº 36** – publicação trimestral do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura. Rio de Janeiro: outubro/novembro/dezembro de 1966.

PACE, E. **Leilah Assumpção: a consciência da mulher**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007 (Coleção Aplauso. Série Teatro Brasil).

PEIXOTO, F. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Coleção Primeiros Passos; 10).
_____. **Teatro em questão**. São Paulo: Editora Hucitec, 1989.

PONTES, H. Corpo iluminado: Cacilda Becker e o teatro moderno. **Revista Ciência Hoje**, Rio de Janeiro, v. 282, p. 30-35, jun. 2011.

PORTO, A. **Teresa Aguiar e o Grupo Rotunda: quatro décadas em cena**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007 (Coleção Aplauso. Série Teatro Brasil).

PRADO, D. A. A personagem no teatro. In: CANDIDO, A. ROSENFELD, A. GOMES, P. E. S.. **A personagem de ficção**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 81-101.

_____. **Apresentação do teatro brasileiro moderno (crítica teatral de 1947 a 1955)**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001 (Coleção Estudos; 172).

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007 (Coleção Debates; 211).

_____. **Teatro em progresso (crítica teatral de 1955 a 1964)**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002 (Coleção Estudos; 185).

_____. Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação). In: FAUSTO, B. (Dir.). **História Geral da Civilização Brasileira: o Brasil Republicano**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

REIS, D. A. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIEDEL, E. **Emilio Di Biasi: o tempo e a vida de um aprendiz**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010 (Coleção Aplauso Perfil).

ROCHA, E. S. História, política e cultura: o teatro brasileiro tecendo os fios de um pensamento de resistência rumo à construção de um internacionalismo solidário. **Revista Perseu**. São Paulo, v. 1, ano 1, p. 287-312, 2007.

ROSENFELD, A. **A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)**. Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

_____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996 (Coleção Debates; 179).

_____. **O teatro épico**. 6ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008 (Coleção Debates; 193).

_____. **Prismas do teatro**. 1ª ed. 2ª reimp. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008 (Coleção Debates; 256).

_____. O fenômeno teatral. In: **Texto/contexto I**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 21-43 (Coleção Debates; 7).

_____. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/contexto I**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 75-97 (Coleção Debates; 7).

_____. **Teatro moderno**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008 (Coleção Debates, 153).

RYNGAERT, J. P. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SAFFIOTI FILHO, J. **O teatro de José Saffioti Filho**. Org. Alfredo Sternheim. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009 (Coleção Aplauso. Série Teatro Brasil).

SCHWARCZ, L. M. (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3: Contrastes da intimidade contemporânea.

SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOUZA, J. G. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960, 2 volumes.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Revista da USP: dossiê teatro**. São Paulo, v. 14, junho, 1992.

VIANNA FILHO, O. **Teatro: televisão, política.** Org. Fernando Peixoto. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Anexos

Fonte: reprodução *O teatro de Timochenco Wehbi*, editora Terceira Margem.

Depoimentos

“Ele sabia que o trabalho dele era maior que ele. A gente discutia isso. Ele trabalhou na USP com todo o pessoal da sociologia e ele sacava que o trabalho dele ficaria. Ele era humilde, não era megalomaniaco.”

Cirton Genaro, amigo e artista plástico.

“Ele fazia questão de tirar um partido de prazer de tudo. Primeiro ele ria, depois dizia o que tinha para dizer. Era alguém que tirava muito prazer do fato de estar vivo. Ele viveu intensamente e com uma enorme alegria. Não me lembro do Timochenco deprimido, por exemplo. Acho que mesmo sabendo que estava doente, ele ainda fazia piada com o assunto. Ele tinha essa visão sempre otimista, sempre brincalhona. Era marcante isso nele. A gente ouvia a risada do Timochenco de longe, em qualquer saguão de teatro você sabia que o Timochenco estava presente porque você ouvia a risada dele.”

José Vendramini, dramaturgo.

“Ele conseguir reelaborar o mundo da fantasia e a realidade prosaica. Isso é uma das coisas mais difíceis de se fazer: conciliar ou relacionar o mundo da fantasia e da realidade. É de uma enorme dificuldade, não são todos os artistas que conseguem isso e ele conseguia. É algo muito importante no teatro dele. Ele sentia o teatro, não só conhecia.”

Clóvis Garcia, professor emérito da USP.

“Ele adorava cinema. Todo dia ele ia ao cinema. Ele tinha um caderno grosso, de umas 200 páginas, em que ele registrava todos os filmes que ele assistia, registrava tudo com as observações dele. Eu estava vendo um desses cadernos e tinha mais filmes do que dias do ano. Ele assistia mais de um filme por dia.”

Dusho, amigo.

“Ele era exigente. Muitas vezes ele escrevia tudo e jogava fora. Começava tudo de novo, cada vez melhor. Ele criticava a si mesmo.”

José Barbosa, jornalista.

“A aula dele era um espetáculo: ele ia se empolgando, se empolgando, falando, você saía de lá realmente modificado interiormente. Então, a gente que tinha vindo do interior era modificada. O Timó contribuiu muito, era a figura mais marcante de nos transformar.”

Haydée Figueiredo, atriz.

“Timó vai ser lido daqui a 100 anos e vai continuar atual porque a obra dele é atemporal, porque fala do homem e o teatro vai sempre falar do homem, da palavra, do homem politizado, verborrágico, atemporal. Isso está na obra dele e vai se perpetuar.”

Denilson Biguete, ator.

“Ele era uma pessoa muito compreensiva, ele não era um diretor mal-educado ou grosseiro. Era amigo, quando acabavam os ensaios, a gente saía para tomar cerveja, para passear, para barzinhos. Ele era muito amigo de todo mundo”.

Silvio Moreira, diretor.

“TUI ALUNO DE TIMÓ NA FUNDAÇÃO DAS ARTES DE SÃO CAETANO DO SUL GRATIFICOU-ME TER TRABALHADO COM ELE NO TEXTO DE *AS VOZES DA AGONIA* (VERSOS DE FERNANDO LIMOEIRO). HONROU-ME TER SIDO ESCOLHIDO PELO MESTRE CULTO, ACOLHEDOR E HUMORADO QUE FOI O QUERIDO TIMÓ. SÃO MUITAS AS MEMÓRIAS TIMOCHENQUIANAS. MESMO AOS 66 ANOS, RECORDO-ME DE TUDO.”

*FERNANDO LIMOEIRO, PROFESSOR DE
TEATRO NA UFMG*

“Eu nunca trabalhei com o Timó, mas fui assistir *A vinda do Messias* e fiquei impressionado com a peça. Passei o espetáculo sem desviar o olhar do palco. A moça que estava ao meu lado ficou tão emocionada quanto eu. Ao final, levantamos e aplaudimos de pé. Ela deixou cair um lenço ou uma echarpe e eu recolhi para devolver. Foi o primeiro encontro, no teatro e numa peça do Timó. Estamos casados até hoje.”

José de Anchieta, cenógrafo e figurinista.

“Desde pequenos minha mãe gostava de fazer fantasias pra gente. Ele sempre era o palhacinho. Nós tivemos uma vivência por muitos anos com o circo e ele cresceu nesse ambiente. Os circos iam e voltavam e a gente acompanhava, crescíamos com as crianças do circo. Ele sempre era o palhacinho nas fantasias e nas brincadeiras.”

Selma Wehbi, irmã.

Fotobiografia

Figura 1 – Timochenco Wehbi quando criança.

Fonte: acervo familiar.

Figura 2 – Entre os irmãos Farru e Selma, acompanhados dos pais D. Adelina e Sr. Naim.

Fonte: acervo familiar.

Figura 3 – Aos 15 anos com a irmã Selma Wehbi em baile de formatura.

Fonte: acervo familiar.

Figura 4 – Carteirinha de assessoria técnica da Vara de Menores da Capital.

Fonte: acervo familiar.

Figura 5 – Carteirinha de filiação à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT).

Fonte: acervo familiar.

Figura 6 – Carteirinha de professor da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP).

Fonte: acervo familiar.

Figura 7 – Carteirinha de transportes de Lisboa, onde viveu para pesquisas da livre-docência.

Fonte: acervo familiar.

Figura 8 – Carteirinha da biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP).

Fonte: acervo familiar.

Figura 9 – Ministrando palestra.

Fonte: acervo familiar.

Figura 10 – Desenho do amigo e artista plástico Cirton Genaro que compôs a arte de capa de seus livros pela Editora Polis (1980) e Terceira Margem (2013).

Fonte: acervo familiar.

Figura 11 – lançamento do livro O Teatro de Timochenco Wehbi, em 1980, pela Editora Polis.

Fonte: acervo familiar.

Figura 12 – Com o ator e amigo Antônio Petrin no lançamento de seu livro em 1980.

Fonte: acervo familiar.

Figura 13 – Trabalhando em sua casa, em São Paulo.

Fonte: acervo familiar.

Figura 14 – Quadro de autoria de Timochenco Wehbi, 1959.

Fonte: acervo familiar.

Figura 15 – Quadro de 1961, presente de casamento para a irmã Selma Wehbi.

Fonte: acervo familiar.

Figura 16 – Quadro de autoria de Timochenco Wehbi, 1967.

Fonte: acervo familiar.

Figura 17 – Quadro de autoria de Timochenco Wehbi, 1967.

Fonte: acervo familiar.

Figura 18 – Quadro de autoria de Timochenco Wehbi, sem data.

Fonte: acervo familiar.

Figura 19 – Detalhe quadro sem data.

Fonte: acervo familiar.

Figura 20 – Cartaz da peça de estreia *A Vinda do Messias* com Berta Zemel como Rosa.

Fonte: acervo familiar.

Figura 21 – Cartaz da peça de estreia *A Vinda do Messias* com Geórgia Gomide como Rosa.

Fonte: acervo familiar.

Figura 22 – Cartaz da peça *Palhaços* com Emilio Di Biasi e Umberto Magnani.

Fonte: acervo familiar.

Figura 23 – Cartaz de *A Dama de Copas e o Rei de Cuba*, no teatro Galpão em São Paulo.

Fonte: acervo familiar.

Foto 24 – Cartaz de *A Perseguição ou o Longo Caminho que vai de Zero a Ene*, no teatro Treze de Maio em São Paulo.

Fonte: acervo familiar.

Foto 25 – Cartaz de *A Perseguição ou o Longo Caminho que vai de Zero a Ene*, no teatro FAAP em São Paulo.

Fonte: acervo familiar.

Figura 26 – Cartaz de *Bye, bye Pororoca* no teatro Aliança Francesa em São Paulo.

Fonte: acervo familiar.

Figura 27 – Cartaz de *Bye, bye Pororoca*.

Fonte: acervo familiar.

Figura 28 – Cartaz de *Curto-Circuito*.

Fonte: acervo familiar.

Figura 29 – Cartaz de *Última Chuva de Verão*.

Fonte: acervo familiar.

Figura 30 – Cartaz de *O Dia de Pierrot*.

Fonte: acervo familiar.

Figura 31 – Cartaz de *Morango com Chantilly*.

Fonte: acervo familiar.

Figura 32 – Cartaz de *Santa Joana D'Arc* (*Voices da Agonia ou Santa Joanhinha e sua Cruel Peleja contra os Homens de Guerra, contra os Homens d'Igreja*).

Fonte: acervo familiar.

Figura 33 – Programa da peça *A Vinda do Messias* com Berta Zemel.

Fonte: acervo familiar.

Figura 34 – Programa da peça *Cheiro de Homem (A Vinda do Messias)* com Geórgia Gomide no papel de Rosa.

Fonte: acervo familiar.

Figura 35 – Discurso durante homenagem com o título de cidadão benemérito de Presidente Prudente.

Fonte: acervo familiar.

Figura 36 – Ao lado da mãe, D. Adelina, recebe a homenagem.

Fonte: acervo familiar.

Figura 37 – Homenagem da Unoeste de Presidente Prudente dando a seu Teatro de Arena o nome de Timochenco Wehbi.

Foto: Marta Medeiros.

Figura 38 – Concurso Nacional de Dramaturgia promovido pelo SESC Vila Nova
 Prêmio Timochenco Wehbi.

Fonte: acervo familiar.

Figura 39 – Placa Inaugural da Oficina Cultural Timochenco Wehbi.

Foto: Marta Medeiros.

Figura 40 – Homenageado dando nome à I Mostra de Teatro Estudantil de Presidente Prudente.

Fonte: acervo familiar.

Figura 41 – Semana Timochenco Wehbi em comemoração aos dez anos da Oficinal Cultural Timochenco Wehbi, em Presidente Prudente, em 2001.

Fonte: acervo familiar.

Documentos e produção acadêmicos

Documentos

- 1 – Ficha de banca com nome dos arguidores de mestrado.
- 2 – Folha de rosto da dissertação de mestrado.
- 3 – Página de agradecimento da dissertação de mestrado.
- 4 – Folha de rosto da tese de doutorado.
- 5 – Sumário do doutorado.
- 6 – Ficha de banca com nome dos arguidores do doutorado.
- 7 – Memorial.
- 8 – Comprovante de bolsa de estudos para livre-docência da Fundação Calouste Gulberkian.
- 9 – Folha de rosto e sumário da dissertação de mestrado de Felícia Ogawa arguida por Timochenco Wehbi.
- 10 – Folha de rosto da dissertação de mestrado de Sonia Regina Guerra orientada por Timochenco Wehbi.
- 11 – Folha de rosto e sumário da dissertação de mestrado em dois volumes de Luiz Maurício Britto Carvalheira.
- 12 – Capa da peça *A Vinda do Messias* arquivada na biblioteca da ECA – USP.
- 13 – Capa da peça *Palhaços* arquivada na biblioteca da ECA – USP.
- 14 – Capa da peça *Bye, bye Pororoca* arquivada na biblioteca da ECA – USP.
- 15 – Capa da peça *O Dia de Pierrot* arquivada na biblioteca da ECA – USP.
- 16 – Capa da peça *Chica-chica bom* arquivada na biblioteca da ECA – USP acompanhada de crítica publicada.
- 17 – Capa do livro *Italianos no mundo rural paulista*, além da reprodução da p. 10 em que se cita Timochenco Wehbi como organizador de dados de pesquisa.
- 18 – Reprodução do texto de autoria de Timochenco Wehbi, “Uma rápida síntese do teatro brasileiro”.
- 19 – Reprodução do texto Teatro operário e contrainformação publicado no livro *Comunicação, Hegemonia e Contrainformação*.
- 20 – Reprodução do texto “Teatro e Universidade” publicado na Revista *Comunicações e Artes*, ed. 10.
- 21 – Reprodução do folheto “O Pedestre”, de Ray Bradeury, montagem coordenada por Timochenco Wehbi.

- 22 – Reprodução de críticas sobre *A Vinda do Messias* de Anatol Rosenfeld, Ivo Zanini e Oscar Araripe publicadas na revista *Palco + Plateia*, nº 3.
- 23 – Reprodução de pesquisa sobre Teatro Amador de Timochenco Wehbi e Dilma Melo publicada na revista *Palco + Plateia*, nº 5.
- 24 – Reprodução da peça *A Dama de Copas e o Rei de Cuba* publicada na Revista SBAT 399 (mai/jun 1974).
- 25 – Reprodução do artigo “As funções sociais do teatro negroafricano” publicada na Revista SBAT 405 (mai/jun 1975).
- 26 – Reprodução da resenha “Cordel para Principiantes” na edição 31 do jornal *Leia Livros* (1980).
- 27 – Reprodução da resenha “Feche o livro e assista ao filme” na edição 37 do jornal *Leia Livros* (1981).
- 28 – Reprodução de anúncio da coluna semanal sobre cinema que Timochenco escreveu para *O Imparcial* entre 1963 e 1964 seguido por cinco exemplos de colunas publicadas.
- 29 – Reprodução de nove críticas cinematográficas de autoria de Timochenco Wehbi publicados no jornal *Folha da Tarde* em 1969.
- 30 – “Poema da solidão fechado por quatro paredes”, texto de Jefferson Del Rios sobre *A Vinda do Messias* publicado na *Folha de São Paulo*.
- 31 – “Forma velha de descobrir o sexo”, texto de Jefferson Del Rios sobre *A Vinda do Messias* publicado na *Folha de São Paulo*.
- 32 – “Palhaços”, texto de Jefferson Del Rios sobre peça homônima publicado na *Folha de São Paulo*.
- 33 – “Saudosos palhaços”, anúncio da peça *Palhaços* publicado na *Folha de São Paulo*.
- 34 – “*Palhaços* encenado em 2017 no Espaço Parlapatões”, texto da *Folha de São Paulo*.
- 35 – “Wehbi e Suassuna no início da temporada”, sobre *A Dama de Copas e o Rei de Cuba*, publicado na *Folha de São Paulo*.
- 36 – Estreia de “*A Dama de Copas e o Rei de Cuba* em Bogotá”, nota publicada na *Folha de São Paulo*.
- 37 – “A Perseguição”, nota sobre troca de teatro na estreia, publicado na *Folha de São Paulo*.
- 38 – “Choque de opostos em *A Perseguição*”, publicado na *Folha de São Paulo*.
- 39 – “O Dia de Pierrot”, publicado na *Folha de São Paulo*.
- 40 – “Autor anuncia uma Joana D’Arc nordestina”, publicado na *Folha de São Paulo*.
- 41 – “A divertida escolha da respeitável Cacilda Lanuzza”, texto cita Timochenco Wehbi por *Bye, bye Pororoca*, publicado na *Folha de São Paulo*.
- 42 – Anúncio de *Bye, bye Pororoca*, publicado na *Folha de São Paulo*.

- 43 – “I Encontro Nacional de Teatro Universitário”, publicado na *Folha de São Paulo*.
- 44 – Roteiro teatro cita Timochenco Wehbi em palestra, publicado na *Folha de São Paulo*.
- 45 – “As influências de 22, tema de debates e conferências”, publicado na *Folha de São Paulo*.
- 46 – “Trio”, sobre projeto de peça de Timochenco Wehbi, José Saffioti e Murilo Cesar Dias, publicado na *Folha de São Paulo*.
- 47 – “Tem de Wehbi ao adultério”, publicado na *Folha de São Paulo*.
- 48 – “Anunciadas peças de jovens autores”, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 49 – “‘Jorginho’ abre lista de estreias”, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 50 – “Um exercício de solidões”, sobre *A Vinda do Messias*, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 51 – “Texto volta hoje ao cartaz do T. Paiol”, sobre *A Vinda do Messias*, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 52 – “‘Interrogatório’, melhor montagem” sobre prêmio Autor Revelação por *A Vinda do Messias*, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 53 – “*Palhaços*”, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 54 – “Comédia estreia no Itália”, inclui nota sobre a peça *Palhaços*, publicada em *O Estado de São Paulo*.
- 55 – “*Dia de Pierrot* estreia hoje”, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 56 – “III Mostra Paulista de Teatro Amador”, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 57 – “Volta à cena peça de Wehbi”, sobre *A Perseguição*, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 58 – “A relação mãe-filha e um elemento extra: a emoção”, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 59 – “No casarão”, sobre palestra de Timochenco Wehbi, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 60 – “Polônia convida autor brasileiro”, inclui nota sobre festival amador em São Carlos, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 61 – “São Carlos é sede de festival amador”, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 62 – “Revista do Bexiga nº 1 deixe o minhocão para depois”, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 63 – “III Festival de Teatro – Termina a grande festa do teatro internacional”, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 64 – “Opção de hoje”, nota sobre *A Dama de Copas e o Rei de Cuba*, publicado em *O Estado de São Paulo*.

- 65 – “Wehbi 10 anos de dramaturgia”, sobre livro lançado pela Editora Polis, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 66 – “O último texto de Timochenco”, sobre *Morango com Chantilly*, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 67 – “Concurso de Peças”, sobre o prêmio Timochenco Wehbi, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 68 – “Prudente ganha hoje Oficina Cultural”, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 69 – “A Dama de Copas e o Rei de Cuba, espetáculo de 2005”, nota publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 70 – “Folias conta a história de Joana D’Arc”, sobre montagem de 2014, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 71 – “Palhaços”, sobre montagem de 2017, publicado em *O Estado de São Paulo*.
- 72 – “Câncer mata o teatrólogo prudentino Timochenco Wehbi”, publicado em *O Imparcial*.
- 73 – “Morre o dramaturgo Timochenco Wehbi”, publicado na *Folha de São Paulo*.
- 74 – “Timochenco é enterrado em Presidente Prudente”, publicado na *Folha de São Paulo*.
- 75 – “Teatro paulista perde um autor: Wehbi”, publicado em *O Estado de São Paulo*.

WEHBI, Timochenco - *Brecht num outro tempo, num outro espaço*. São Paulo, 1972. 27 p.

Dissertação (Mestrado - Sociologia) Depto. de Ciências Sociais, FFLCH/USP.

Banca: Ruy Galvão de Andrada Coelho; João Baptista Borges Pereira; Sábato Antonio Magaldi.

B R E C H T

N U M O U T R O T E M P O ,

N U M O U T R O E S P A Ç O .

- um estudo sociológico

por Timochenco Wehbi

Desejamos manifestar nossos agradecimentos ao Prof.Dr. Ruy Galvão de Andrada Coelho por sua orientação a esta pesquisa e por seus ensinamentos gerais de Sociologia do Teatro; ao Prof. Anatol Rosenfeld pelos esclarecimentos sobre o teatro de Bertolt Brecht; ao Prof. Isidoro Blickstein pelas colocações sobre Semiótica e Linguística; à Dilma de Melo Vieira Neves pela colaboração geral em todo o processo da pesquisa; à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de S.Paulo (FAPESP) que concedeu a Bolsa de Aperfeiçoamento I afin de que este projeto fôsse pôsto em prática; e ao Prof. Dr. João Baptista Borges Pereira e Prof. Sabato Magaldi que aceitaram tomar parte da banca examinadora.

Timochenco Wehbi

TIMOCHENCO WEHBI

O DRAMA SOCIAL DO TEATRO NO BRASIL

volume I

Tese de Doutorado apresentada
ao Departamento de Ciências Sô-
ciais da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Uni-
versidade de São Paulo.

45607

SÃO PAULO, NOVEMBRO DE 1979

I N D I C E

Volume I

Pág.

INTRODUÇÃO GERAL

1. Origens da Pesquisa	1
2. A Questão Teórica e Metodológica	11
3. O Universo da Pesquisa	14
4. Objetivo e Hipóteses	15

PARTE I

A FORMAÇÃO DO GRUPO TEATRO DA CIDADE DE SANTO ANDRÉ

1. Introdução	18
2. Os Antecedentes e a Formação do GTC	18
3. O Plano de Trabalho do GTC	24
4. O Momento Cultural (1962-1972)	29
5. Conclusão	46

PARTE II

A METODOLOGIA DA PESQUISA

1. Introdução	47
2. Considerações teóricas e metodológicas	51
3. Instrumental de Análise em Sociologia do Teatro	82
4. Conclusão	92

PARTE III

A DINÂMICA E O DRAMA SOCIAL DO GTC

1. Introdução	93
---------------------	----

2. A Trajetória do GTC	101
3. Conclusão	190
CONCLUSÃO GERAL	199
BIBLIOGRAFIA GERAL	212
ANEXOS: vide Volume II.

TIMOCHENCO WEHBI

O DRAMA SOCIAL DO TEATRO NO BRASIL

volume II

Tese de Doutorado apresentada
ao Departamento de Ciências So-
ciais da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Uni-
versidade de São Paulo.

SÃO PAULO, NOVEMBRO DE 1979

A N E X O S

Os Anexos foram classificados de acordo com sua pertinência às montagens realizadas pelo GTC, numa ordem cronológica.

Foram colocados subanexos, dentro da mesma classificação e ordem, com a finalidade de elucidar alguns dados da pesquisa.

Os Anexos estão assim distribuídos:

I - <u>JORGE DANDIN</u>	3
II - <u>O NOVIÇO</u>	24
III - <u>A CIDADE ASSASSINADA</u>	26
IV - <u>O BARBEIRO DE SEVILHA</u>	31
V - <u>A GUERRA DO CANSA-CAVALO</u>	40
VI - <u>MIRANDOLINA</u>	68
VII - <u>O ALEIJADINHO, AQUI E AGORA</u>	79

ÍNDICE DE ANEXOS

1. INSTRUMENTO PARTICULAR DE CONSTITUIÇÃO DA SOCIEDADE CIVIL CULTURAL GRUPO TEATRO DA CIDADE - GTC	4
2. MINUTA DE PROJETO DE LEI - 3a. parte	13
3. FOLHETO-PROGRAMA: "JORGE DANDIN"	16
4. DOCUMENTO AO PREFEITO DE SÃO PAULO BRIG. FARIA LIMA	20
5. CRÍTICA: "O NOVIÇO" DE JEFFERSON DEL RIOS	25
6. FOLHETO-PROGRAMA: "A CIDADE ASSASSINADA"	27
7. DOCUMENTO AO SECRETÁRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA: "O BARBEIRO DE SEVILHA"	32
8. FOLHETO-PROGRAMA: INAUGURAÇÃO DO TEATRO MUNICIPAL DE SANTO ANDRÉ	41

9. DOCUMENTO A CENSURA: "A GUERRA DO CANSÁ-CAVALO"	61
10. FOLHETO-PROGRAMA: "MIRANDOLINA"	69
11. FOLHETO-PROGRAMA: "O ALEIJADINHO, AQUI E AGORA"	80
12. ORÇAMENTO DE PRODUÇÃO: "O ALEIJADINHO"	92
13. CRÍTICA: "O ALEIJADINHO" DE SEBASTIÃO MILARÉ	94
14. CRÍTICA: "O ALEIJADINHO" DE FAUSTO FUSER	95
15. FOLHETO DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS e BILHETE-DESCONTO: "O ALEIJADINHO"	96
16. "SURVEY" DE PÚBLICO: "O ALEIJADINHO"	97

ALUNO (A) WEHBI, Timochenco PROC. 454 / 79
 DISSERTAÇÃO: -X-X-X- TESE: Doutorado
 ÁREA: SOCIOLOGIA Sigla/Deptº DCS
 TEMA: "O DRAMA SOCIAL DO TEATRO NO BRASIL" .-.-.-.-.-

DATA DA DEFESA: 12.03.80 MÉDIA: 9,7 II LIVRO ATA fls. 106 e 107
 BANCA: Profs. Drs. Ruy Galvão de Andrada Coelho (Orientador)
Vernando Augusto Albuquerque Mourão, Teófilo de Queiroz Júnior, Décio
e Almeida Prado e Sábato Magaldi.
 Mod. 02.08.002 - 1000 - 12-77,

CURRICULUM VITAE

1. nome : TIMOCHENCO WEHBI
2. Nac.: BRASILEIRO
3. nasc.: PRESIDENTE PRUDENTE, E.S.Paulo
4. R.G.: 3.073.811
5. C.I.C: 0451431/72
6. endereço:

Rua CÔNEGO EUGÊNIO LEITE /318/ap.41

JARDIM PAULISTANO

CEP 05414

SÃO PAULO

Timochenco Wehbi

ROTEIRO

- I- FORMAÇÃO UNIVERSITÁRIA
- II- CURSOS ASSISTIDOS
- III- TRABALHOS REALIZADOS
- IV - TRABALHOS PUBLICADOS
- V - ATIVIDADES REGULARES NO MAGISTÉRIO
- VI - PALESTRAS E CONFERÊNCIAS
- VII- ATIVIDADES TEATRAIS
- VIII- CARGOS ELETIVOS E HONORIFICOS
- IX - TÍTULOS E PRÊMIOS
- X - ATIVIDADES PROFISSIONAIS(OUTRAS)
- XI - ORIENTADOR DE PESQUISA

I- FORMAÇÃO UNIVERSITÁRIA

1. LICENCIADO

1.1. LICENCIADO em Ciências Sociais pela
Faculdade de Filosofia, Ciências e
Letras da Universidade de S. Paulo.....1966

1.2. BACHARELADO pela mesma Faculdade em....1966

2. PÓS-GRADUADO (créditos para o Mestrado).....1968

XX . Cadeiras cursadas:(regime antigo)

2.1.SOCIOLOGIA DA LITERATURA I e II

2.2.SOCIOLOGIA DO TEATRO I e II

Sob a orientação do Prof.Dr.Ruy Galvão
de Andrada Coelho , pela mesma Faculdade

3. PÓS-GRADUADO (Créditos para o Doutorado)

Cadeiras cursadas para a complementação
de créditos;

3.1. SOCIOLOGIA DA AFRICA NEGRA pelo Prof.
Fernando A.Mourão. Conceito A

3.2. A PESQUISA DE CAMPO EM ANTROPOLOGIA
pelo Prof.Dr. João Baptista Borges
Pereira. Conceito A

3.3. SOCIOLOGIA DA LITERATURA pelo Prof.Dr.
Ruy G.A.Coelho. Conceito A

3.4. Exame de LINGUA FRANCESA. Conceito A

3.5. Exame de LINGUA INGLESA. Conceito A.

Estas cadeiras foram cursadas na mes-
ma faculdade no segundo semestre de.....1973
sob a orientação de Ruy G.A.Coelho

3.6. ESTUDOS DE PROBLEMAS BRASILEIROS no
Depto-de Psicologia da USP em.....1974

I- FORMAÇÃO UNIVERSITÁRIA (continuação)4. MESTRADO4.1. Inscrição no Curso de Mestrado

"BRECHT NUM OUTRO TEMPO, NUM OUTRO ESPAÇO - UM ESTUDO DE SOCIOLOGIA DO TEATRO", no Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP; para uma banca presidida por Ruy G.A. Coelho (orientador) e por João Baptista Borges Pereira e Sábato Magaldi; tendo sido aprovado com a nota 9,0 (nove) em 12 de outubro de.....1972

4.2. Além do orientador contei com a colaboração de: Dilma Melo
Anatol Rosenfeld

4.3. Trata-se da tentativa de se estudar sociologicamente uma peça teatral, OS FUZIS DA SRA. CARRAR de Bertholt Brecht, nos seguintes aspectos:

1. O processo de encenação
2. A apresentação a um público específico (estudantes de 2º grau)
3. A Comunicação e os efeitos da encenação neste mesmo público

5. DOCTORADO (em andamento)

5.1. Inscrição no Depto. C. Sociais USP.....1971
5.2. Realização dos créditos necessários 1973
1974

5.3. Atividades desenvolvidas:

- a) Estudo embrionário de um grupo específico de teatro, fundado em 1968
- b) Apreensão da Dinâmica socio-Teatral de 1968 a 1977, dentro do quadro da "Cultura Brasileira"
- c) Foram realizados:
 1. observação participante, entrevistas questionários, etc... de 1968 a ...1978
 2. Leituras sistemáticas no mesmo período
 3. Contatos com o orientador Ruy G. A. Coelho e seu substituto periódico Teóphilo de Queiroz Jr. 1978
 4. Início da Redação de alguns capítulos.....1977 a 1978

II- CURSOS ASSISTIDOS

dos de extensão universitária. A maioria com certificados. Dois realizados no interior e os demais na Capital.

1. INFORMAÇÃO

- 1.1. O EMPREGO DE RECURSOS AUDIO-VISUAIS NA EDUCAÇÃO, vários professores, na Faculdade de Filosofia de Pres. Prudente.....1963
- 1.2. TENDENCIAS ATUAIS DA REALIDADE BRASILEIRA org. Prof. Max Houdin e João B.B. Pereira, pela mesma faculdade1963
- 1.3. RELAÇÕES HUMANAS, vários, na ACM1964
- 1.4. 1º CURSO BÁSICO DE CINEMA org. por A. Carvalhaes no Foto-Cine-Clube Bandeirante...1965
- 1.5. HISTORIA DO TEATRO ,por Alberto D'A - versa, na Faculdade de Filosofia São Bento da P.U.C.(inacabado).....1966
- 1.6. HISTORIA DA ARTE, vários professores, na Faculdade de Filosofia Sedes Sapientiae...1966
- 1.7. MONITORES DE TEATRO por Decio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld, pela Comissão Estadual de Teatro de S.Paulo(CET).....1967
- 1.8. LEITURA ACELERADA no IDORT.....1969
- 1.9. "MIND CONTROL pelo Prof.E.Diaas.....1976
- 1.10. NOVOS RUMOS DA MENTE ,Prof.Dr.Edson Nunes ,pelo I.B.P.P.....1978

2. LINGUAS

- 2.1. CURSO BÁSICO DE INGLÊS na União Cultural Brasil-USA.....de 1959.a..1962
- 2.2. CURSO BÁSICO DE FRANCÊS na Aliança Francesa , até o 3ºano(inacabado). 1961 a..1963

II- CURSOS ASSISTIDOS....(continuação)

na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, tendo cursado e sido aprovado apenas o 1º ano, nas disciplinas:

1. ITALIANO
2. FILOLOGIA PORTUGUESA
3. LINGUISTICA, prof. Isidore Blickstein
4. TEORIA LITERÁRIA, Prof. Roberto Schwarz
4. CURSO C.A.D.E.S. do MEC, para a cadeira de Português.....1965

OBSERVAÇÃO: 1. INFORMAÇÃO

1,11. HISTORIA DO TEATRO por Otto
e Florence Buschbaum, SESC.....1968

III- TRABALHOS REALIZADOS

1. PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS

- 1.1. Colaboração na levantamento de dados da pesquisa antropológica realizada por Prof.Dr.João B.B.Pereira, publicada com o titulo ITALIANOS NO MUNDO RURAL PAU - LISTA, Livraria Pioneira Ed., IEB - USP, cit.pg.10, 1974.....1963
- 1.2. Aplicação de questionários para a pesquisa COMUNIDADE E RELIGIÃO, no Bairro de Cocuera(japonês) em Mogi das Cruzes, para a cadeira de MÉTODOS E TÉCNICAS DE PESQUISA do Curso de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia S.Bento-PUC, sob a orientação da Prof.Heidée Roveratti.....1964
- 1.3. Apresentação de um Projeto de Pesquisa sociológica A REPERCUSSÃO DO FIME "VIDAS SECAS" NUM PÚBLICO UNIVERSITÁRIO, para a mesma orientadora, cadeira e faculdade1964
- 1.4. Participação na fase de coleta de dados de uma pesquisa sociológica realizada na Cidade Eclética Espiritualista Universal, Estado de Goiás, para a cadeira de SOCIOLOGIA RURAL do Curso de C.Sociais da USP sob a orientação da Prof.Dra. Maria Isaura Pereira de Queiroz.....1966
- 1.5. Tabulação e Interpretação de questionários aplicados à "classe teatral paulista", visando apreender as aspirações sócio-profissionais dessa classe, com Dilma Melo, para a C.E.T. de S.Paulo, presidida por Cacilda Becker(a seu pedido)..1968

III- TRABALHOS REALIZADOS...(Continuação)

1. PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS (de campo)

- 1.6. Realização de uma pesquisa sociológica
O PANORAMA DO TEATRO AMADOR NO E.S. PAULO
com Dilma Melo e Marilda de Vasconcelos
Volkmann . Amostras em 1967 e.....1968

2. PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS (TEÓRICAS)

- 2.1. LITERATURA E SOCIEDADE com Maria Regina Vianna , para a cadeira TEORIA LITERARIA1968

- 2.2. ANTE -projeto de Pesquisa Sociológica visando descrever o perfil do paulistano presente e ausente das casas de espetáculo., para a ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE CRITICOS TEATRAIS1972

- 2.3. AS FUNÇÕES SOCIAIS DO TEATRO NEGROAFRICANO para a cadeira de SOCIOLOGIA DA AFRICA NEGRA.....1973

- 2.4. O ATOR NEGRO NO TEATRO DO BRANCO -- Plano de Pesquisa Antropossociológica para a cadeira A PESQUISA DE CAMPO EM ANTROPOLOGIA,.....1973

- 2.5. A FUNÇÃO DO TEATRO NUMA SOCIEDADE INDUSTRIAL para a cadeira de SOCIOLOGIA DA LITERATURA. -Plano de Pesquisa1973

3. PESQUISAS REALIZADAS COM BOLSAS DE ESTUDO DA FAPESP, EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Realizadas sob a orientação de Ruy G.A.Coelho em regime de pós-graduação(antigo)

- 3.1. BOLSA DE APERFEIÇOAMENTO I - de 1967.....1968

BRECHT: um estudo de sociologia do Teatro

- 3.2. BOLSA DE APERFEIÇOAMENTO II- de 1968...1969

"Por um teatro Popular"

IV - TRABALHOS PUBLICADOS

1. DE CIÊNCIAS SOCIAIS

- 1.1. Resultado da pesquisa sociológica: um estudo de Sociologia do Teatro, in PESQUISAS EM PROCESSO NO BRASIL, IBDD.....1969
- 1.2. Resultados da pesquisa sociológica: O PANO-RAMA DO TEATRO AMADOR NO E.S. PAULO, no jornal FOLHA DA TARDE de S. Paulo.....1969
- 1.3. O TEATRO AMADOR NO E.S. PAULO, in Rev. PALCO E PLATÊIA, nº5, S. Paulo.....1970
- 1.4. O CAMPO DA SOCIOLOGIA DO TEATRO, in Revista DI...FUSÃO, nº2, S. Paulo, Escola de Sociologia e Política.....1970
- 1.5. AS FUNÇÕES SOCIAIS DO TEATRO NEGROAFRICANO in
 - a) Rev. de Teatro da SBAT, R. Janeiro, nº 405, maio/junho de.....1975
 - b) Rev. da Faculdade Teresa Martin, S. Paulo, ano II, nº2, outubro de1975
- 1.6. O ATOR NEGRO NO TEATRO DO BRANCO, na rev. da Faculdade Teresa Martin, S. Paulo, ano II, out. 1975

2. TEATRO

- 2.1. Textos explanativos contidos nas programas de peças de minha autoria:
 - a) A VINDA DO MESSIAS - S. Paulo.....1970
 - b) A VINDA DO MESSIAS - Florianópolis.....1971
 - c) PALHAÇOS - Florianópolis.....1971
 - d)..... S. Paulo e Brasil.....1974 e 1975
 - e) A PERSEGUIÇÃO. - S. Paulo.....1975
 - f) O DIA DE PIERROT. - Franca, E.S. Paulo.....1974
 - g) A DAMA DE COPAS E O REI DE CUBA, S. Paulo..1973
 - h) BYE, BYE POROROCA e R. Janeiro. 1974, S. Paulo.....1975
- 2.2. Textos contidos em espetáculos que dirigi:
 - a) A GUERRA MAIS OU MENOS SANTA de Mario Brasini, Pre. Prudente.....1968
 - b) NESTE BAR TUDO É POSSIVEL (Tchekov/Pirandello/STRINDBERG/Ionesco) S. Caetano do Sul. 1971

IV- TRABALHOS PUBLICADOS(continuação)2. TEATRO

de Cleyde Yaconis, Oscar Fellipe e Carlos
Miranda, redigidos para a encenação de
O SANTO E A PORCA de Ariano Suassuna, di-
reção de Silney Siqueira.

- a. D. texto TEATRO POPULAR NO NORDESTE in SU-
PLEMENTO LITERÁRIO do jornal O ESTADO DE
S. PAULO em 21 de março de.....1971
- b. O mesmo texto publicado enquanto programa....1971

- 2.4. Publicação do texto Teatral de minha auto-
ria A DAMA DE COPAS E O REI DE CUBA, in
Rev. de Teatro da SBAT, R. Janeiro, nº 399
maio/junho de-.....1974

3. CINEMA

- 3.1. Jornal O IMPARCIAL de Pres. Prudente, E.S.
paulo
 - a. 30 criticas de filmes
 - b. Noticias e artigos1963
- 3.2. Jornal FOLHA DA TARDE de S. Paulo
 - a. 150 criticas
 - b. artigos1968 e....1969

4. CONHECIMENTOS GERAIS

Apostila de CONHECIMENTOS GERAIS para o Cursinho
do Curso MED de Medicina, S. Paulo.....1969

V- ATIVIDADES REGULARES NO MAGISTÉRIO

1. SECUNDÁRIO

- 1.1. Professor de Português no Liceu Biqueira
Campos, S.Paulo.....1964
- 1.2. Professor de INGLÊS no Liceu Marechal
Deodoro, S.Paulo.....1965
- 1.3. Professor do Ginásio Estadual Benedito
Fagundes Marques de 1966 a.....1969
das seguintes cadeiras:
 - a. PORTUGUES
 - b. HISTORIA
 - c. GEOGRAFIA
 - d. ESTUDOS SOCIAIS

2. UNIVERSITÁRIO

- 2.1. INSTRUTOR VOLUNTÁRIO do Deto.de Ciências
Sociais da Faculdade de Filosofia, Ciências
e Letras da USP, tendo ministrado : ~
 - a) INTRODUÇÃO À SOCIOLOGIA para o Cursp de
Psicologia1969
 - b) TEORIA SOCIOLOGICA (seminários) para o
Curso de Pedagogia.....1969
 - c) INTRODUÇÃO À SOCIOLOGIA para os cursos
de História e Geografia.....1970
- 2.2. Na ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA USP
 - a) Professor conferencista
Curso: CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO.....1970
 - b) Auxiliar de Ensino (1971) e Prof.Assistente (1972)
Cursos: 1. SOCIOLOGIA DA ARTE I ~ 1º semestre....1971
2º sem.....1972
1º sem.....1973
1º sem.....1974
1º sem.....1975
2º sem.....1976
1º e 2º sem....1977
2. SOCIOLOGIA DA ARTE II- 2º sem.....1971
2º sem.....1972
2º sem.....1973
2º sem.....1974
3. SOCIOLOGIA DA COMUNICAÇÃO- 2º sem.....1972
2º sem.....1973
2º sem.....1974
2º sem.....1975
1º e 2º s..1976
1º e 2º sem.1977
1º sem.....1978

V- ATIVIDADES REGULARES NO MAGISTÉRIO2. UNIVERSITÁRIO

Professor Titular em :

1. FORMAS DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO HUMANA-

SOCIOLOGIA .no 2º sem.....1974
 1º e 2º sem.....1975
 1º e 2º sem.....1976
 1ºsem.2.2º.sem.....1977
 1ºsem.....1978

2. FORMAS DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO ARTIS -

TICA - TEATRO- 2º sem.....,1976
 1º e 2º sem.....1977
 1º sem.....1978

2.4. FACULDADE PAULISTANA -CURSO DE C.SOCIAIS

Professor Titular de:

1. INTRODUÇÃO À SOCIOLOGIA - 1ºsem..... 1972
2. MÉTODOS E TÉCNICAS DE PESQUISA-1ºe 2ºsem.,, 1974
3. SOCIOLOGIA GERAL- 1º e 2º sem..... 1973
 1º e 2º sem..... 1974
 1º e 2º sem..... 1975
 1º sem..... 1976

2.5. FACULDADE TERESA MARTIN - CURSO DE ESTUDOSSOCIAIS - Professor Titular

1. ANTROPOLOGIA CULTURAL- 1º e 2º sem.....1973
 1º e 2º sem.....1974
 1º e 2º sem.....1975
2. CULTURA BRASILEIRA -EM NÍVEL DE ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS E CIÊNCIAS SOCIAIS.....1974

2.6. FACULDADE PINHEIRENSE -Curso PEDAGOGIA E ESTUDOS SOCIAIS

1. SOCIOLOGIA DA EDUCAÇÃO-1º e 2ºsem.....1975
 1º e 2ºsem.....1976
 1º sem.....1977
2. FOLCLORE.....-1ºsem.....1977

3. CHRSO NO "MED"- CONHECIMENTOS GERAIS.....1969

V- ATIVIDADES REGULARES NO MAGISTÉRIO (continuação)4. CURSOS REGULARES DE TEATRO

SÃO CAETANO DO SUL -Professor de HISTORIA

GERAL DO TEATRO:

1. TEATRO BRASILEIRO - 2ºsem.....1969

2. HISTORIA GERAL DO TEATRO 1º e 2ºsem.....1970
 1º e 2ºsem.....1971
 1º e 2ºsem.....1972

4.2. CURSO LIVRE DE TEATRO DA FAAP

HISTORIA GERAL DO TEATRO -1º e 2ºsem.....1971
 1º e 2ºsem.....1972

VI- PALESTRAS E CONFERÊNCIAS

1. Realização de uma centena de palestras1969
 o texto e a produção teatrais, nas diversas cidades: SÃO PAULO, UBERABA, GOIANA, SANTO ANDRÉ, SÃO CAETANO, FRANCA, PRES. PRUDENTE, FLORIANÓPOLIS, PORTO ALEGRE,tc.....1977
2. No INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS da USP, para a Cadeira de ESTUDOS DE PROBLEMAS BRASILEIROS
 - 2.1. TEATRO E REALIDADE BRASILEIRA- 2ºsem.....1972
 2ºsem.....1973
 2ºsem.....1974
 2ºsem.....1976
 1ºsem/2ºsem1977
 1ºsem.....1978
 - 2.2. TEATRO E SOCIEDADE NO BRASIL ~~XXX~~
 para a Cadeira de Estudos de Problemas BRASILEIROS para o INSTITUTO DE BIO - CIÊNCIAS DA USP 1ºsem.....1973
 2ºsem.....1975
 - 2.3. A PRODUÇÃO DE ARTE NA ERA TECNOLÓGICA
 para a cadeira de PROBLEMAS SOCIAIS CONTEMPORÂNEOS da ECA-USP...2 de maio.... 1975
3. ~~XXI~~. NO CURSO DE COMUNICAÇÕES VISUAIS-FAAP
 A CENOGRAFIA NO TEATRO BRASILEIRO-2ºsem.. 1974
4. A FUNÇÃO DO TEATRO INFANTIL para a SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA de Santo André, junho1973
5. AS FUNÇÕES SOCIAIS DO TEATRO AMADOR, na FE- DERAÇÃO DE TEATRO AMADOR de Santos, março.....1974
6. Na FACULDADE DE FILOSOFIA DE MOEMA, "Teatro PAULISTANO CONTEMPORÂNEO" em 10 de junho..1976
7. Seis palestras no GRUPO LETTARE de S. Paulo, PERSPECTIVAS DO TEATRO BRASILEIRO, jun/julho..1976
8. Palestras realizadas para o CURSO DE ATUALIZAÇÃO CULTURAL na Faculdade de Filosofia de Moema, S. Paulo:
 - 8.1. TEATRO BRASILEIRO I-(4 palestras), agosto.1975
 - 8.2. TEATRO BRASILEIRO II-(3 palestras), ag...1977
 - 8.3. TEATRO BRASILEIRO III(3 palestras), nov...1977
9. Na FACULDADE DE ARQUITETURA do MACKENZIE,
TEATRO E INSTITUIÇÕES SOCIAIS, 19 de out....1977
10. Na ECA-USP, para os SEMINÁRIOS realizados pelo CCA : O CAMPO DA SOCIOLOGIA DO TEATRO26 de abril.1978

VI - PALESTRAS E CONFERÊNCIAS (continuação)

11. COORDENADOR DE DEBATES promovidos pelo
SERVIÇO NACIONAL DE ~~TEATRO~~ (SNT-MEC)

11.1. Ao lado de Fernando Peixoto e Ilka
Zanotto Marinho nos debates coordenados
por Tresa Thibriot sobre as LEITURAS DRA-
MÁTICAS premiadas pelo SNT em.....1976

11. 2. Ao lado de Carlos Alberto Soffredini
durante o curso TEATRO POPULAR NO BRASIL
coordenado por Miroel Silveira, agosto.....1977

VIII- ATIVIDADES TEATRAIS

1. DIRETOR

cenação teatral de OS FUZIS DA SRA. CARRAR de Bertholt Brecht, na Escola de Arte Dramática de S. Paulo.....1967

1.2. CO-DIRETOR com Isa Kopelman da encenação teatral O AUTO DA COMPADECIDA de Ariano Suassuna, com estudantes do Ginásio Estadual Benedito Pagundes Marques de Franco da Rocha1968

1.3. DIRETOR dos ESPETÁCULOS

a) Na FEDERAÇÃO DE TEATRO AMADOR DE PRES. PRUDENTE com o grupo TEP:

A GUERRA MAIS OU MENOS SANTA de M. Brasini. 1968

b) Na Escola de Teatro da FUNDAÇÃO DAS ARTES DE SÃO CAETANO DO SUL:

1. NESTE BAR TUDO É POSSÍVEL (coletânea1970

que inclui:)

a. DOS MALES QUE O FUMO PRODUZ, de A. Tchekov

b. A MAIS FORTE de J.A. Strindberg

c. O HOMEM DA FLOR NA BOCA DE L. Pirandello

d. FEITINHA PARA CASAR de E. Ionesco

2. A ÚLTIMA CHUVA DE VERÃO de minha autoria. 1971

3. ENTREMEZES de Manuel S. de Cervantes

3.1. A GUARDA CUIDADOSA

3.2. OS TAGARELAS

3.3. O TEATRO DAS MARAVILHAS

2. PRODUÇÃO

CO-EMPRESÁRIO e CO-PRODUTOR da firma Teatral

MESSIAS EMPREENDIMENTOS ARTÍSTICOS, com a a-

triz Berta Zemel, na encenação do texto de minha autoria A VINDA DO MESSIAS.....1970

3. ATOR

No personagem DUNCAN do MACBETH de W. Shakespeare na encenação dirigida por Fauzi Arap para a Cia. de Paulo Autran. (fase de ensaios-não estreei)

VIII - ATIVIDADES TEATRAIS (continuação)

4. DRAMATURGIA

1. A VINDA DO MESSIAS.....1969
2. PALHAÇOS.....1ª versão.....1969
2ª versão.....1970
3. OS TEMPOS PASSADOS COM PIERROT- 1ªv.....1969
A ULTIMA CHUVA DE VERÃO2ªv.....1970
O DIA DE PIERROT.....3ªv.....1972
CURTO-CIRCUITO.....4ªv.....1977
4. A PERSEGUIÇÃO ou O LONGO CAMINHO QUE
VAI DE ZERO A ENÉ1ªv.....1972
2ªv.....1973
5. A DAMA DE COPAS E O REI DE CUBA.....1973
6. SANTA JOANA TARG..... 1ªv.....1973
AS VOZES DA AGONIA ou SANTA JOANINHA
E SUA CRUEL PELEJA CONTRA OS HOMES DE
DE GUERRA, CONTRA OS HOMENS D'IGREJA-2ªv.1977
7. BYE, BYE POROROCA (parceria Mah Lully).....1975

4.2. TEXTOS EM ANDAMENTO

1. POR MOTIVO DE FORÇA MAIOR
2. O PEDÁGIO
3. TRES PERSONAGENS DIANTE DE UM CENSOR

4.3. TEXTOS ENCENADOS POR DIFERENTES GRUPOS

1. A VINDA DO MESSIAS, direção Emilio di
a) Biasi, levado em S. Paulo nos Teatros de
ARTE(TBC), Gazeta e Paiss e 100 cidades
do E.S. Paulo, e Porto Alegre, Vitória,
Belo Horizonte e Florianópolis. Por Ber-
ta Zemel-----1970 e.....1971
- b) Pela LIZARTE PRODUÇÕES ARTISTICAS do R.
Janeiro, dir. E. Biasi, com Vanda Lacerda
no Teatro da Amizade (Casa do Ator).....1975

2. PALHAÇOS

- a) GRUPO VARANDA, dir. Sebastião Millaré
excursão por bairros de S. Paulo.....1970
- b) MAGNANI e BIASI PRODUÇÕES ARTISTICAS
em S. Paulo e 50 cidades do interior
do Estado; direção E. di Biasi.....1971
e.....1972

VIII- ATIVIDADES TEATRAIS (continuação)4. DRAMATURGIA2. PALHAÇOS...

- c) CENA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS, de Curitiba, apresentado na capital e em algumas cidades do interior do E. Paraná, dir. D. Avelleda.....1973
- d) TEMPORAL EMPREENDIMENTOS ARTÍSTICOS, de S. Paulo. Apresentado em S. Paulo, Aracaju, Salvador, Recife, Maceió, Fortaleza, Ilhéus, Porto Alegre e dezenas de cidades do interior do País; dir. Fausto Fuser.....1974 e....1975

- 3. A PERSEGUIÇÃO, dir. Marcio Aurélio, pela SETRA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS; apresentado em S. Paulo nos Teatro 13 de maio e Aliança Francesa-Butantã, em Porto Alegre.....1974

4. A DAMA DE COPAS E O REI DE CUBA

- a) CONSORCIO BRASILEIRO DE TEATRO, dir. Odavilas Petti, em S. Paulo, Teatro Ruth Escobar -Sala Galpão e cidades do interior..1973
- b) CO-PRODUÇÃO S. PAULO-RIO, dir. O. Petti, no Teatro Santa Rosa, R. Janeiro.....1974
- c) CONSORCIO BRASILEIRO DE TEATRO, dir. O. Petti (outro elenco), no Teatro Villaret de Lisboa-Portugal.....1974
- d) GRUPO TEATRO DE ARENA de Porto Alegre, dir. Jairo Andrade, apresentado na capital e 30 cidades do interior do R. Gde. do Sul.....1974
- e) GRUPO TEATRO GAMBOA de Salvador-Bahia, dir. Eduardo Gabus.....1974
- f) GRUPO FEIRA-LIVRE dir. Francisco Miranda, apresentado em bairros de S. Paulo.....1974
- g) GRUPO TEATRAL DE CURITIBA.....1976
- h) GRUPO AMADOR DE POÇOS DE CALDAS, M. Gerais....1975
- i) FEDERAÇÃO DE TEATRO AMADOR DE MARILIA, E. S. Paulo.....1975
- j) FEDERAÇÃO DE TEATRO AMADOR DE AVARÉ, E. S. Paulo.....1976
- 5. SANTA JOANA TARG(1ª versão), pela FEDERAÇÃO DE TEATRO AMADOR DE PRES. PRUDENTE.....1974

VIII-ATIVIDADES TEATRAIS (continuação)

4. DRAMATURGIA

4.3. TEXTOS ENCEINHADOS...

6. BYE, BYE POROCOCA em parceria com Mah Luly e músicos de Horacio Della Rousse.
1. GRUPO ABAJUR LILÁS de S. Paulo, dir. Antonio Abunjamra, Teatro A. Francesa.....1975
 2. FATIMA PRODUÇÕES ARTISTICAS do R. Ja - neiro, Dir. A. Abunjamra, Teatro Brigitte Blair.....1975 e.....1976

X.7. A ÚLTIMA CHUVA DE VERÃO

1. Na ESCOLA DE TEATRO DE S. CAETANO DO SUL, direção do autor.....1971
2. FEDERAÇÃO DE T. AMADOR DE S. CARLOS, E. S. Paulo, dir. Angelo Sanga.....1971
3. FEDERAÇÃO DE T. AMADOR DE P. PRUDENTE, dir. Dilma Melo.....1971
4. GRUPO TEATRO PASARGADA (1º grupo de teatro profissional de S. Caetano do Sul), dir. Dionisio Amadi. (.2ª versão).....1972
5. FEDERAÇÃO T. AMADOR DE FRANCA, E. S. Paulo, dir. Wanderley Falheiros (2ª versão).....1974
6. EMX FEDERAÇÃO T. AMADOR DE SOROCABA, E. S. Paulo, dir. Moisés Mitonski.....1973
7. FEDERAÇÃO DE T. AMADOR DE LINS, E. S. Paulo.....1976

4.4. TEXTOS APRESENTADOS NA TV CULTURA, CANAL 2

1º programa TEATRO 2

1. PALHAÇOS, dir. Antonio Gighonetto..... 1974
2. A DAMA DE COPAS E O REI D. CUBA, dir. SILVIO de Abreu.....1976 e 1977
3. BYE, BYE POROCOCA, dir. Ademar Guerra.....1973 (em montagem)

MII- CARGOS ELETIVOS E HONORÍFICOS

1. MEMBRO DE JURIS DE FESTIVAIS DE TEATRO AMADOR -PROMOVIDOS PELA CET DASECRETARIA DE ESPORTES E TURISMO E CULTURA DE S;PAULO :FASES ELIMINATORIAS
 - 1.1. Em S.Paulo.....1968
 - 1.2. " "1969
 - 1.3. " " ...1970
 - 1.4. Em Taubaté(E.S.Paulo).....1971
 - 1.5.Em Santo André(E.S.Paulo).....1972
2. MEMBRO DO JURI DO "PRIMEIRO FESTIVAL DE TEATRO UNIVERSITÁRIO DE GOIANÂNIA(E.GOÍAS), REALIZADO PELO DEPTO. DE CULTURA LOCAL, PRESIDIDO POR PASCHOAL CARLOS MAGNO.....1973
3. MEMBRO DA ASSESORIA DE CENSURA DE RADIO E TV DO JUIZADO DE MENORES DE S.PAULO.....1965
4. SÓCIO BENEMÉRITO (Fundador) DO GRUPO DE TEATRO DE SANTO ANDRÉ.....1968
5. MEMBRO DA DIRETORIA DA COMISSÃO ESTADUAL DE TEATRO , presidia por Nidia Licia e composta por Sergio Viotti, Marina Freire, Jefferson Del Rios, Carlos de Queiroz Telles, Silney Siqueira, Hamilton Saraiva, Ety Frazes, Eudynir Fraga; da SERCRETARIA DE ESPORTES, TURISMO E CULTURA DE S.PAULO.....1971 a.....1973
6. Representante da CET no encontro dos Presidentes das Federações de Teatro Amador de E.S.Paulo(COTABSP), em Rio Claro, E.S.Paulo.....1972
7. MEMBRO DA BANCA EXAMINADORA DE MESTRADO de Felicia Ogawa, presidida pelo Prof.Ruy G.A. Coelho, ao lado do Prof. Teóphilo de Queiroz Jr. , tema: O TEATRO BRASILEIRO NA DÉCADA DE 30-UM ESTUDO SOCIOLOGICO apresentada no Depto de C.Sociais da USP em 28/12..... 1972
8. MEMBRO CONVIDADO do 1º SIMPÓSIO DE TEATRO AMADOR de Londrina, E.Paraná, em março de.....1973
9. Presidente do Cine-Clube da Faculdade de Filosofia de Pres.Prudente.....1963

IXO- TITULOS E PRÊMIOS

1. OUTORGADOS PELO CONSELHO FEDERAL DE EDUCAÇÃO -MEC, COMO PROFESSOR TITULAR DAS DISCIPLINAS
 - 1.1. MÉTODOS E TÉCNICAS DE PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS, -Faculdade Paulistana;1971
parecer nº 889/71, aprovado em 9/8/71,
DAU 1664
 - 1.2. ANTROPOLOGIA CULTURAL -Faculdade Teresa Martin; Parecer nº 1.785/73, Documenta nº 155, de 2 de outubro.....1973
 - 1.3. CULTURA BRASILEIRA, Faculdade T.Martin, Parecer nº 1.785/73, DOC. nº155, 2 de outubro....1973
 - 1.4. FORMAS DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO ARTÍSTICA-TEATRO, parecer nº 1.187/76, Faculdade de Artes Plásticas-FAAP.....1976
 - 1.5. FORMAS DE EXPRESSÃO E COMUNICAÇÃO HUMANA - SOCIOLOGIA, Faculdade de A.Plásticas-FAAP, Parecer nº 1.187/76..... 1976
 - 1.6. FOLCLORE, Faculdade Pinheirense, parecer nº 1.252/74., em.10.de.outubro.de..... 1974
 - 1.7. SOCIOLOGIA DA EDUCAÇÃO, Faculdade Pinheirense, parecer nº2.190/77, em 16 de agosto1977
2. SÓCIO DA SAC (Sociedade Amigos da Cinemateca) de S.Paulo de 1964 a.....1968
3. CIDADÃO BENEMÉRITO, outorgado pela Prefeitura Municipal de Pres.Prudente em 10 de novembro de....1973
4. PRÊMIOS
 - 4.1. REVELAÇÃO DE AUTOR DE 1970 outorgado pela ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS TEATRAIS DE S. PAULO, pela peça A VINDA DO MESSIAS.....1970
 - 4.2. MEDALHA DE BRONZE (1º lugar), na MOSTRA COLETIVA DE ARTES PLÁSTICAS (um quadro-óleo) de Pres.Prudente.....1970
 - 4.3. MENÇÃO HONROSA pela peça AS VOZES DA AGONIA, do PRÊMIO ANCHIETA 77 para textos teatrais da CET de S.Paulo-Depto. de Artes e Ciências Humanas da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia (DIÁRIO OFICIAL,18/4.....1978
- 5.TÍTULO: MESTRE EM CIÊNCIAS SOCIAIS-USP.....1972

IX - ATIVIDADES PROFISSIONAIS(OUTRAS)

1. NO JORNALISMO

- 1.1. Critico especializado e colunista ~~em~~
em cinema do jornal O IMPARCIAL de
Pres.Prudente.....1963
- 1.2. Critico especializado em cinema do
jornal FOLHA DA TARDE, S.Paulo..1968.e..1969

XI- ORIENTADOR DE PESQUISAS

I: DE ALUNOS

1.1. DA ECA em SOCIOLOGIA DA ARTE

- a) ANÁLISE SOCIOLÓGICA DA PINTURA DE VERMEER...1971
- b) ANALISE SOCIOLOGICA DA OBRA MUSICAL DE
PUERCELL.....1971
- c) A FUNÇÃO SÓCIO-POLITICA DA MÚSICA NO FIL-
ME "CABARET".....1972
- d) O LEILÃO DENTRO DO MERCADO DE ARTES PLÁS-
TICAS DE S.PAULO.....1972
- e) ASPECTOS SOCIAIS DA BIENAL DE ARTES PLÁS-
TICAS (Pesquisa de Público).....1973
- f) AS TENDÊNCIAS SOCIOCULTURAIS DA PROGRAMA-
ÇÃO DAS TEMPORADAS REGULARES DO TEATRO MU-
NICIPAL DE S.PAULO(Análise de Conteúdo).....1973

1.2. DA FACULDADE PAULISTANA em MÉTODOS E TECNI- CAS DE PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS

- a) A FUNÇÃO SOCIAL DA TELEVISÃO EM S.PAULO....1.974
- b) O NEGRO NA SOCIEDADE BRASILEIRA.....1.974

1.3. DA FACULDADE DE ARTES PLÁSTICAS da FAAP, em TEATRO(Projeto de encenação, contendo:progrz- mas, desenho de figurinhos, de cenários,etc., das seguintes peças:

- a) HAMLET de William Shakespeare.....1978
- b) AS TRES IRMÃS de A.Tchekov.....1978
- c) O VESTIDO DE NOIVA de Nelson Rodrigues....1978
- d) FALA BAIXO SENÃO EU GRITO de L.Assumpção..1978
- e) O ARQUITETO E O IMPERADOR DA ASSÍRIA de
Fernando Arrabal.....1978
- f) SEIS PERSONAGENS A PROCURA DE UM AUTOR
de Luigi Pirandello.....1978

2. DE MONITORES

2.1. DA ECA , em SOCIOLOGIA DA ARTE

- a) monitor: Amilton Monteiro
- b) tarefas: seminários
coleta de dados(para a tese de doutorado)
leitura e fichamento de obras específicas.....1972

2.2. DA FAAP

- a) monitores: Lillian di Bella Napolitano..77 e 1978
Fanny Zatyko (Teatro).....1978
Luiz Angelo Mazzaro(Sociologia) ..1977
1978
- b) tarefas: leituras e fichamentos de obras específicas, programas em aula.

<h1>FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN</h1> <h2>BOLSAS DE ESTUDO PARA ESTRANGEIROS</h2>
<ul style="list-style-type: none"> • É favor preencher a máquina ou muito legivelmente a tinta. • Devolver a: 		
<p>Fundação Calouste Gulbenkian SERVIÇO INTERNACIONAL • PORTUGAL 1093 LISBOA CODEX</p>		
<ul style="list-style-type: none"> • Não serão concedidas bolsas a cônjuges de bolseiros. • Os candidatos devem, no seu próprio interesse, informar a Fundação Calouste Gulbenkian de qualquer mudança de endereço. 		
1. Nome completo (Apelido em maiúsculas)	TIMOCHENCO WEHBI	
2. Nome de nascimento		

FELICIA MEGUMI OGAWA

O TEATRO BRASILEIRO DOS ANOS 30:
um estudo sociológico

Tese de Mestrado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da F.F.L.C.H. da Universidade de São Paulo

SÃO PAULO
DEZEMBRO DE 1972

INTRODUÇÃO

I - CARACTERIZAÇÃO SOCIAL DO TEATRO

1. Função Social e Artística das Casas de Espetáculos.
 - 1.1. As Casas de Espetáculos Existentes.
 - 1.2. Descrição das Casas de Espetáculos.
 - 1.3. Especialização das Casas de Espetáculos.
2. Componentes Sociais da Criação Artística.
 - 2.1. O Autor.
 - 2.2. O Ator.
 - 2.3. O Crítico.

II - A SIGNIFICAÇÃO SOCIAL DO TEATRO

III - O TEATRO NO CONTEXTO POLÍTICO

1. O Movimento Nacionalista no Teatro.
2. O Governo e o Teatro.

CONCLUSÕES

BIBLIOGRAFIA

ANEXO

5544

SÔNIA REGINA GUERRA

**A GERAÇÃO
DE 69
NO TEATRO
BRASILEIRO:
MUDANÇA
DOS VENTOS**

Dissertação de Mestrado
apresentada à
Escola de Comunicações e Artes
da
Universidade de São Paulo.

Orientadores:
Prof. Dr. Timochenko Wehbi
Prof.^a Dr.^a Maria Ap. Baccega

**SÃO PAULO
1988**

VOLUME I

POR UM Teatro do povo e da Terra

Hermilo Borba Filho e o Teatro do estudante de Pernambuco

Luiz Maurício Britto Carvalheira

Dissertação de Mestrado apresentada
junto à Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Timochenço Wehbi

São Paulo

1984

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I - O TEATRO DE HERMILO BORBA FILHO: CARACTERÍSTICAS GERAIS	30
1. TPN e TEP	34
1.1. "Manifesto do TPN"	35
1.2. A Primeira Fase e o Teatro de Are na do Recife	43
1.3. Segunda Fase e Epílogo	46
2. Articulando um pensamento, modulando emoções	51
2.1. O Bumba-meu-boi e o Mamulengo ..	53
2.2. "Diálogo do Encenador" e "A Donze la Joana"	63
3. A presença da terra e a contemporanei- dade desse teatro	69
4. Teatro como arte-educação: crianças ..	72
CAPÍTULO II - HERMILO E O TEP: INÍCIOS	77
1. Amadores e Operários	81
2. Caminhos e veredas: 1940-1945	87
3. Realidade teatral brasileira	95
4. Estudantes e teatro	104
5. Reestruturação do TEP e realidade tea- tral da Província	110

6. A Faculdade e o Grupo	117
CAPÍTULO III - O TEP E A "ARTE DO POVO"	125
1. 1945: preparativos e vínculos	129
2. 1946: estreia, com "a democracia ven- cendo o reacionarismo"	131
3. "Teatro: Arte do Povo"	136
4. Repercussão: crítica e público	163
4.1. Gilberto Freyre — "Manifesto Re- gionalista de 1926" e artigo ...	165
4.2. Roger Bastide: "Para um Teatro Bra- sileiro"	167
CAPÍTULO IV - UM TEATRO AMBULANTE: "A BARRACA"	173
1. "A sapateira prodigiosa" - 1947	176
2. "Concurso de Peças" — em busca de au- tores nacionais	183
2.1. Ariano Suassuna — vencedor do 1º Prêmio	185
3. 1a. Mesa-Redonda sobre formas popula- res de representação	188
3.1. "Ascenço falou, recitou e cantou"	191
3.2. "Será possível botar aspas na mû- sica?"	194
3.3. Cheiroso e o Cabo 70	195
4. O bumba-meu-boi Misterioso dos Afoga- dos	196
4.1. "Capitão" Antonio Pereira: "o ca- valo marinho"	197
5. Outros eventos	199
6. "Reflexões sobre a mise en scène	202
7. "Otelo" de Shakespeare 1951	266
8. 1952: o derradeiro ano	268
8.1. Enrique Buenaventura e o último espetáculo	270

9. Considerações gerais 274

Conclusão 283

(completam a pesquisa: caderno ícono-
gráfico e anexos)

Bibliografia

VOLUME II

CADERNO ICONOGRÁFICO
e anexos
-38 fotos-

Luiz Maurício Britto Carvalheira

Dissertação de Mestrado apresentada
junto à Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo.
Orientador: Prof. Dr. Timochenco Wehbi

São Paulo

1984

A VINDA DO MESSIAS

monólogo em 2 atos

TIMOCHENCO WEBBI

personagem:

Rosa Aparecida dos Santos
 uma pobre costureira, solitária
 poderia ser louca
 esperou toda uma vida
 amou, rezou, chorou, atacou,
 mexericou, roubou, matou, odiou,
 agrediu, soluçou, sorriu, mentiu
 esperou, descobriu a vida através da
 morte, simultânea e paradoxalmente
 praticou todas as ações e sentiu todos
 os estados, esperando incansavelmente
 seu marido imaginário. Messias.

A ação se passa num centro urbano altamente desenvolvido. Rosa é uma mulher proveniente do interior que, na Capital isolou-se totalmente. O primeiro ato é o começo dos tempos: Rosa tem 35 anos; o segundo é o fim dos tempos: Rosa tem 45 anos.

época:
 1959/1969

P A L H A Ç O S

pega em um ato

de Timochence Reibi

personagens:

PALHAÇO CALISTA

VISITANTE

tempo: HOJE

local da ação :

CAMARIM DE UM CIRCO

Pt 518

BYE,
BYE,
POROROCA?

Comédia musical
em dois atos

de

MAH LULY

e

TIMOCHENC WEMBI

músicas de:

KORÁCIO RUSSO.

SP/FEV/75.

O DIA DE PIERROT

Peça em duas partes de Timochenco Wehbi

Dedico esta peça a

todos aqueles que percorreram o corredor em cuja terminal a imagem de Pierrot se fragmentava diante de um sutil jogo de espelhos e que, com suas mãos ternamente acolhedoras, apanharam seus fragmentos, trazendo para a luz um todo recomposto.

O Autor

PERSONAGENS:

QUIM - um homem que espera.
 PIERROT - Quim aos 18 anos.
 BETO - 18 anos e sempre.
 VAL - 18 anos e nunca.
 GUTO - 18 anos.
 DIVINA - uma autoridade aos 50 anos.
 ROSA - a Esperança, patética aos 40 anos.
 SOLEDAD - lírica e efusiva aos 30 anos.
 SORAYA - quem sabe a idade?
 EVANGELINA - u'a mãe como muitas.
 AS DUAS NAMORADAS - menininhas como sempre.
 FEDRA - uma voz.

A PEÇA: Na mão do diretor tudo será música, luz e ator. Principalmente se ele sentir as palavras de D.H. Lawrence:

"Já não hã caminhos fáceis ã nossa frente;
 Temos de contornar os obstáculos,
 Pular por cima deles.
 E isto porque temos que continuar.
 Seja qual for a extensão do
 Desastre havido."

Chica-Chica Bum

**COMÉDIA MUSICAL
DE
MAH LULY
E
TIMOCHENCOWEHBI**

Chica-Chica Bum

Comedia Musical

Condolessa Almanara Paixão:

**Dona de uma escola de Arte
Dramática picareta.**

Pupeta Bacurau:

Secretária da Condolessa.

Dr. Armando Pinto:

Latifundiário e político.

Encenação em 1975

Teatro

Cecília Peada

Sente-se, beba e
ainda veja
o espetáculo

Cresce em foros boêmios e artísticos a Broadway paulistana: aos numerosos teatros já existentes no bairro da Bela Vista, aos futuros, que a Secretaria Municipal de Cultura pretende construir nos terrenos baldios, ao recém-inaugurado Teatro Alfredo Mesquita e ao centro artístico que surge na obra Galeria Século XXI, soma-se

comuns do feminismo, o autor consegue retratar com perfeição o mundo dos machos e das moças-família, denunciando não somente a condição feminina da baixa classe média como, por extensão, a das demais classes.

Desvalorizada no mercado do casamento por ter "um passado" — isto é, por ter sido deflorada aos seis anos de idade pelo padrasto —, Gerolda entra de pé torio na vida, que preenche de certinha e domadora. Para o homem do seu meio e do seu tempo — a década de 50 —, a falta de hímen é o selo supremo da desonra e o pretexto para o desrespeitamento de todo o pudor masculino, vertido no achincalhamento moral da suburbana aspirante ao casamento. Um tema que está aí, bem em pauta, bem real, e

é desprezível, de todo um sistema.

Neste clima de levêz e de extrema comicidade — análoga à elenco a veterana Yolanda Cardoso —, *Adida*, Gerolda apresenta pela primeira vez com sucesso, no Brasil, o gênero café-concerto, que se tornou célebre na Europa no começo do século, evoluindo depois até os caberês expressionistas da vanguarda — onde um jovem chamado Bertolt Brecht empunhava a guitarra e cantava seus poemas mais violentos.

Nem outro momento histórico importante do teatro, a década de 60 nos Estados Unidos, foi nos cafés do Greenwich Village e do Lower East Side, em Nova York, que os poetas da *beat generation* tiveram a petulância de, pela primeira vez, pertubar os refreios da classe média, jogando por cima das mesas suas revoltas, sua conscientização. Um dos primeiros do gênero, The Second City, cabaré que apresentava um grupo de atores de Chicago, ridicularizava a "ajuda ao Vietnã" — no início da década — usando *skits* — projetos de vários ângulos, poesias, esquetes, danças. Depois, os pequenos cafés, singulares, começaram também a participar cada vez mais do movimento, celebrando-se entre todos o Cino e a La Mamma.

Gerolda: ídolo japonês para a virgindade perdida

após o Café-Teatro Odeon, já há algumas semanas funcionando à toda no n.º 1000 da rua Santo Antônio.

A finalidade do Café-Teatro é apenas a de divertir — diz o coro de artistas que alça o espetáculo *Adida*, Gerolda, de Molière, dirigido por Odavio Petti. Mas, da desprestigiada história da moça da Penha que, presa aos preconceitos burgueses da virgindade e do casamento e pouco preparada para os duros embates da realidade, termina na prostituição, algo mais do que uma simples "diversão" se despreende: a sátira que obriga, a exposição de uma mentalidade, de um ambiente, de todo um momento histórico. Sem maquiagens conceituais, sem ruçar de leve os lugares-

que até o presente momento nenhum outro autor brasileiro ainda tentara abordar.

Cordeiro urbano. De cunho essencialmente popular, o espetáculo de Molière, para quem "a função de escritor nunca pode ser a de escrever para poucos". *Adida*, com alguns estadios de distância, ao melhor da literatura nordestina de cordel, que alguns grupos teatrais já trouxeram até nós. É o cordel de uma cidade grande, vinha de uma realidade pungente e brutal, na qual os vícios não são sangueiros ou coronéis, mas sim industriais, capatazes de serviço, cafetinas. Como se vê, há por trás da "diversão" muito mais: a denúncia, embora simples

harmonia. No Brasil, uma primeira tentativa foi feita, há alguns anos, no Teatro Casa Grande, no Rio. Não deu certo, tanto por falta de hábito do público como por inadequação do ambiente, grande demais. Em São Paulo, a encenação de *Blumen e Indica*, pelo Teatro Ruth Escobar, não acabou se preparando como um café-concerto, tampouco funcionando. Agora, porém, a turnê da rua Santo Antônio parece ter partido sob boas auspícios e com uma planificação cuidadosa: o ambiente certo, o preço mais ou menos bom — 80 cruzeiros, com direito a bebidas — e uma equipe disposta, transmitindo alguns dos melhores elementos da turnê de 1976 da Escola de Arte Dramática — Miriam Lins, Neusa Maria Faro, Eurico Martins —, que ingressam no meio teatral no lado das conhecidas Yolanda Cardoso e Maria Isabel de Lizardia. Raimundo Fernandes e Raimundo de Souza garantem a homogeneidade.

Digna de nota é a cenografia, realizada pela equipe *Ellembande* — que reúne três arquitetos e um perito em comunicação visual. Usando efeitos de iluminação e objetos adequados eles conseguiram reproduzir os vários ambientes e os espaços diversos em que a ação se desenvolve, possibilitando a dinâmica paragem de um quadro para outro e fazendo com que o conjunto do espetáculo se torne agradável e harmonioso.

JOÃO BAPTISTA BORGES PEREIRA
Professor de Antropologia da Universidade de São Paulo

ITALIANOS NO MUNDO RURAL PAULISTA

TOMBO...:51663

 SBD-FFLCH-USP

21cm
 192 p.

LIVRARIA PIONEIRA EDITORA
 Instituto de Estudos Brasileiros — USP
 SÃO PAULO

Os trabalhos publicados até agora, que focalizam regiões ou áreas paulistas, rurais e urbanas, retratam realidades, sob muitos aspectos, distantes daquela onde se aloja o núcleo colonial¹⁶. Nestas circunstâncias, foi-me muito útil o prolongado e íntimo contato com toda a região, durante os três anos em que fui professor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Presidente Prudente; valeram-me, também, as observações que realizei durante um mês, como assistente de pesquisa realizada na área rural do norte novo e novíssimo do Paraná, pela Cadeira de Sociologia I¹⁷. Ao lado dessas observações, e paralelamente ao trabalho desenvolvido no núcleo colonial, foram realizados levantamentos sistemáticos em toda a faixa circunvizinha, especialmente das frentes de trabalhadores nacionais que alcançam aquela região, em verdadeiro processo migratório¹⁸.

Para a obtenção de dados primários foi usada uma conjugação de procedimentos formais e informais, onde ganharam destaque as histórias de vida, as entrevistas, a participação em todos os acontecimentos importantes da vida grupal, e, sempre que possível, a busca de convivência íntima com as famílias e com os indivíduos. A população estudantil contribuiu com informações, através de técnicas mais formais: além de cartas endereçadas a parentes e conhecidos da Itália, narrando as suas experiências no Brasil, os ginásianos foram convidados a fazer composições sobre o grupo italiano em

16 Cf., entre outros, Antonio Cândido de Mello e Souza, *Os Parceiros do Rio Bonito, Estudo sobre o Caipira Paulista e Transformação de seus Meios de Vida*, Livraria José Olímpio Editora, São Paulo, 1964; Oracy Nogueira, *Família e Comunidade, Um Estudo Sociológico de Itapetininga*, CBPE, INEP, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1958; Asis Simão e Frank Goldman, *Itanhaém, Estudo sobre o Desenvolvimento Econômico e Social de Uma Comunidade Litorânea*, Boletim 226, FFCL, USP, 1958; Emílio Willems, *Uma Vila Brasileira*, Difusão Européia do Livro, 1962, São Paulo; Dina Benevides Pinho, *Cooperativismo e Problemas do Desenvolvimento Regional — Possibilidades de Utilização do Cooperativismo no Desenvolvimento da Região de Ribeira*, Boletim n.º 229, FFCL, USP, 1964.

17 Este trabalho, que teve como ponto de apoio a cidade de Londrina, foi realizado sob a direção de Duglas Teixeira Monteiro: os resultados ainda não foram publicados.

18 Neste levantamento, que se estendeu na Média Sorocabana (Ipaçu) até a região rural além de Presidente Prudente, passando pelo norte velho do Estado do Paraná (Jacarezinho), contei com a colaboração dos estudantes Timochenco Webb, Ceile Ione Santana de Carvalho, Maria Adozinda Meireles Coelho e Kimie Assada.

1) NO PRINCÍPIO, UM TEATRO DE CATEQUESE

O teatro brasileiro surgiu por motivos políticos e religiosos, a fim de educar e catequizar os aborígenes e os colonos. O teatro mostrou-se como o veículo mais eficiente para "civilizar" o indígena, preparando-o para coexistir com o elemento europeu. As primeiras representações teatrais eram calcadas nos autos medievais adaptadas aos valores e ritos silvícolas, utilizando-se, principalmente, da dança e da música que eram de fácil comunicação com o gentio. Estas primeiras representações tinham como temas centrais, mitos indígenas, vida de santos, dogmas da Igreja, e geralmente eram faladas em português, castelhano e tupi ao mesmo tempo, (línguas faladas na Colônia no século XVI). Esta tarefa de catequização era exercida pelos padres da Companhia de Jesus, onde sobressaiu-se José de Anchieta (1534-1597), autor de várias peças: **AUTO DA PREGAÇÃO UNIVERSAL, NA FESTA DE SÃO LOURENÇO**, etc. Segundo afirma J. Galante de Sousa: "O teatro jesuítico foi, na realidade, um teatro de oratória; procurou comover para convencer; tentou convencer para educar".

2) UM VAZIO DE DOIS SÉCULOS

Com o declínio das representações jesuíticas no século XVII, o cenário teatral sofreu um hiato que permaneceu até fins do século XVIII. Apareceram alguns autores sem grande importância que em sua maioria nunca viram suas peças representadas. O dramaturgo mais importante do período foi o baiano Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), considerado "o primeiro comediógrafo brasileiro", apesar de algumas de suas peças como *HAY AMIGO PARA AMIGO* e *AMOR, ENGANOS Y CELOS*, terem sido escritas em espanhol e possuírem uma estrutura e temática européias. Na segunda metade do século XVIII, foram criadas oficialmente as "Casas da Ópera" ou "Casas de Comédia", levando a efeito representações mais ou menos regulares com elencos organizados e relativamente estáveis. O teatro neste período, ainda se preocupava com a sua função didática e pedagógica; segundo o alvará de 7/7/1771: aconselhava "o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a tôdas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, por isso não só são permitidos, mas necessários". Nesta fase ainda, cumpre anotar Antonio José da Silva, o Judeu (1705-1739), cuja dramaturgia não foi considerada por muitos como brasileira, pois passou quase a totalidade de sua vida em Portugal, onde escreveu toda a sua obra cômica; suas principais peças (óperas) são: *ESOPAIDA*, *GUERRAS DO ALECRIM* e *MANJERONA*. Sábato Magaldi afirma: "...nem a inspiração, nem a língua das 'óperas' traem a brasilidade de Antonio José".

3) FINALMENTE UM TEATRO BRASILEIRO

Com as mudanças políticas e sociais ocorridas na primeira metade do século XIX e principalmente com a vinda da família real em 1808, a cultura brasileira recebe um considerável impulso. As artes em geral voltam-se para os novos hábitos, valores e costumes que se formam em consequência da urbanização crescente e do nacionalismo ascendente, passando a refletir, pela primeira vez, uma realidade nacional. No teatro surgem três figuras importantes: os dramaturgos Martins Pena e Gonçalves Magalhães e o ator João Caetano, considerados por alguns teóricos não só como os fundadores de um autêntico teatro nacional, mas também como marco inicial do Romantismo no teatro brasileiro. A peça de Gonçalves Magalhães *ANTONIO JOSÉ OU O POETA E A INQUISIÇÃO*, levada à cena em 1838, é considerada, historicamente, a primeira peça de assunto nacional. De acordo com Décio de Almeida Prado, a obra teatral de Magalhães "...é uma série de equívocos: equívoco de clássico que se julga romântico, equívoco de

poeta que se julga dramaturgo". João Caetano, além de ator, foi empresário, teórico e professor, sendo um dos maiores batalhadores do teatro da época. Fundou sua própria Companhia Teatral, representando um repertório clássico, mas cultivando, principalmente, o melodrama francês. Deixou-nos um documento valioso, o seu livro "As Lições Dramáticas", onde propõe um método próprio de interpretação para os atores, baseado em sua experiência artística.

Martins Pena (1815-1848) retratando com grande percepção e agudeza crítica os valores de sua época, iniciou um gênero que se denominou "Comédia de Costumes", de grande popularidade, estabelecendo uma tradição do melhor teatro brasileiro. Este gênero exerceu grande influência nos dramaturgos que o sucederam, traçando uma linha nítida da nossa comédia até os dias de hoje. Martins Pena legou-nos 20 comédias, entre as quais: O JUIZ DE PAZ NA ROÇA, O NOVIÇO, CIÚMES DE UM PEDESTRE e 6 dramas em que foi infeliz, como a maioria dos autores do século passado (ressalva feita ao drama LEONOR DE MENDONÇA de Gonçalves Dias (1823-1864) tido como uma obra de grande maturidade e imaginação criadora.

4) OS SEGUIDORES DA COMÉDIA DE COSTUMES

A partir de 1855, surge no Brasil o teatro "realista" importado da França, abordando problemas sociais e análises psicológicas. De acordo com Décio de Almeida Prado: "O Realismo não passava freqüentemente de um rótulo". O que havia de fato eram os "dramas de casaca"... (baseados em dramalhões europeus). De grande importância são os continuadores de Martins Pena, na maior parte, oriundos da literatura, tais como: Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882), peças: A TORRE EM CONCURSO, A MORENINHA, O MACACO DA VIZINHA; José de Alencar (1829-1877), peças: O DEMÔNIO FAMILIAR, AS ASAS DE UM ANJO; França Júnior (1838-1890), peças: CAIU O MINISTÉRIO, AS DOUTÓRAS; Artur Azevedo (1855-1908), que produziu uma grande variedade de gêneros no teatro — dramas, revistas, comédias, burletas, operetas, fantasias — deixando peças importantes como A CAPITAL FEDERAL e O MAMBEMBE. Cumpre apontar o autor gaúcho Qorpo Santo (1829-1883) considerado um autêntico precursor do "teatro de vanguarda", criticando em suas peças AS RELAÇÕES NATURAIS, MATHEUS E MATHEUSA a falsidade dos costumes e cultura de sua época; pretendeu também reformar a ortografia portuguesa criando um sistema fonético exagerado.

5) A ESTAGNAÇÃO

Enquanto na Europa, no princípio do século XX, surgiam Craig, Stanislavski, Appia revolucionando o mundo teatral, o Brasil continuava a importar de Paris a opereta, o vaudeville, o café-concêrto, gêneros "subteatrais" mas de inteiro agrado do público. Seguindo ainda a trajetória do teatro de costumes, aparecem autores como: Coelho Neto (1864-1934), peças: O INTRUSO, O PATINHO TORTO; Gastão Tojeiro, peça: ONDE CANTA O SABIA. No dramalhão, encontramos Cláudio de Sousa (1876-1954) cuja peça FLORES DE SOMBRA foi vista por um enorme público lacrimajante. Na Semana de Arte Moderna, realizada em 1922, as artes brasileiras sentiram o sôpro da renovação, apenas teatro e cinema não tiveram a sua participação efetivada, mas já se viam os seus ecos atuarem sobre alguns dramaturgos. Renato Viana (1894-1953) propôs uma dramaturgia de cunho modernista escrevendo a peça SEXO; Alvaro Moreyra, escreve a peça ADÃO, EVA E OUTROS MEMBROS DA FAMÍLIA, criando o "teatro de brinquedo"; Joraci Camargo, em sua peça DEUS LHE PAGUE, aborda situações políticas e sociais; Oswald de Andrade (1890-1954) é o autor mais importante deste período, deixando-nos apenas três peças: A MORTA, O REI DA VELA e O HOMEM E O CAVALO.

6) O MODERNO TEATRO BRASILEIRO

Costuma-se indicar como marco inicial do moderno teatro brasileiro a encenação da peça O VESTIDO DE NOIVA de Nelson Rodri-

gues, realizada em 1943 por Ziembinski, com o grupo "Os Comediantes". De Nelson Rodrigues temos ainda importantes peças como: O BELJO NO ASFALTO, A FALECIDA, TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA. A partir de então impõe-se o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) que importa elementos estrangeiros para auxiliar e formar elementos do teatro nacional, realizando um tipo de trabalho que se dirigia apenas a uma elite. Surgem autores como: Abílio Pereira de Almeida, vinculado ao TBC, escreveu: PAIOL VELHO, MORAL EM CONCORDATA; Jorge Andrade, cuja visão objetiva incide sobre a realidade nacional, criando textos importantes como: PEDREIRA DAS ALMAS, A MORATÓRIA, A ESCADA. Insurgindo-se contra o TBC e voltado para os problemas políticos e sociais que afligem o homem brasileiro, forma-se o Teatro de Arena; de 1958 a 1962, o mesmo grupo lança uma série de jovens autores: Oduvaldo Viana Filho (CHAPETUBA FUTEBOL CLUBE), Roberto Freire (GENTE COMO A GENTE), Edy Lima (A FARSA DA ESPOSA PERFEITA), Chico de Assis (O TESTAMENTO DO CANGACEIRO), Augusto Boal (REVOLUÇÃO NA AMÉRICA DO SUL), GIANFRANCESCO GUARNIERI (ÊLES NÃO USAM BLACK-TIE). Autores isolados escrevem suas peças, ora preocupados com situações históricas, políticas e sociais, como: Dias Gomes (O PAGADOR DE PROMESSAS, O SANTO INQUÉRITO), Antônio Callado (PEDRO MICO, A CIDADE ASSASSINADA), João Cabral de Mello Neto (auto de natal "MORTE E VIDA SEVERINA"); ora preocupados com dramas urbanos, Bráulio Pedroso (O FARDÃO); ora preocupados com a comédia de costumes como Lauro César Muniz (O SANTO MILAGROSO, ESSE ÔVO É UM GALO).

7) A DRAMATURGIA MAIS RECENTE

Nos últimos anos começaram a despontar jovens autores com os olhos voltados para uma problemática social e psicológica urbana e suburbana. É muito cedo ainda para se dizer que estes autores constituem o marco do "novo teatro brasileiro", pois apenas estão começando. O autor que inicia esta dramaturgia mais recente é Plínio Marcos (NAVALHA NA CARNE, BALBINA DE IANSA). Outros autores atuais: Hilda Hilst (O RATO NO MURO, O VERDUGO), RENATA PALLOTINI (O ESCORPIÃO DE NUMÂNCIA), César Vieira (O EVANGELHO SEGUNDO ZEBEDEU, UM UÍSQUE PARA O REI SAUL), Antônio Bivar (CORDELIA BRASIL, ALZIRA POWER), José Vicente (O ASSALTO, OS CONVALESCENTES), Leilah Assunção (FALA BAIXO SENÃO EU GRITO, JORGINHO, O MACHÃO), Consuelo de Castro (A FLOR DA PELE), Isabel Câmara (AS MOÇAS), Lafayette Galvão (UM, DOIS, TRÊS DE OLIVEIRA QUATRO), Timochenco Wehbi (A VINDA DO MESSIAS, PALHAÇOS), Mário Alberto Prata (O CORDÃO UMBILICAL), Nery Gomide (CAMILA, UMA MULHER), Hamilton Saraiva (ANGÉLICUS PROSTITUTUS), Aldomar Conrado (A PONTE SOBRE O PÂNTANO, O CAPETA EM CARUARU).

TEATRO DO NORDESTE

1) UM TEATRO POPULAR

Quando se diz teatro no Nordeste, significa dizer teatro realizado em Recife, pois esta cidade tornou-se o centro teatral da região. A história do teatro nordestino é a história da tentativa da sua popularização, onde seus iniciadores e seguidores, sempre estão voltados para a pesquisa de temas e métodos que traduzam o espírito do povo. Vários movimentos se desencadearam neste sentido, e, nestes movimentos, grupos como o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) são de importância decisiva. Ariano Suassuna, José de Moraes Pinho, José de Cavalcanti Borges, são alguns dos autores revelados pelo TEP. A maneira de García Lorca, este grupo percorreu feiras e bairros de Recife,

encenando peças como: *CANTAM AS HARPAS DO SIAO* de Suassuna, *A SAPATEIRA PRODIGIOSA* de Lorca, etc. Estrangulado por dificuldades financeiras, o TEP desaparece tempos depois. Em 1955, Suassuna funda um grupo teatral com estudantes do Colégio Estadual de Pernambuco e para comemorar o aniversário do Colégio, escreve *O AUTO DA COMPADECIDA*, considerada a peça brasileira mais popular. Anos depois as experiências de popularização revitalizam-se com o aparecimento do grupo Teatro Popular do Nordeste (TPN) que encena os trágicos gregos, comédias latinas, autos medievais, românticos, *Comédia dell'Arte*, Martins Pena, e lança também jovens autores como Osman Lins (*A GUERRA DO CANSA-CAVALO*) e Luiz Marinho (*A INCELENÇA*). De acordo com um artigo de Hermilo Borba Filho: "O TPN propõe-se a fazer uma arte popular total, fundamentada na tradição e na dramaturgia do Nordeste... Seus espetáculos são tratados à maneira antiilusionista em oposição ao naturalismo e à cena italiana, muito menos inspirados em Brecht, por exemplo, que no espírito de um espetáculo popular como o *Bumba-meu-Boi*, auto pastoril ligado à forma de teatro religiosa das festas de Natal e Reis, o mais puro dos espetáculos populares nordestinos... Outro movimento importante, destinado à formação e alfabetização das massas, foi o do Teatro de Cultura Popular que encenou: *APENAS UMA CADEIRA VAZIA* de Hermilo Borba Filho, *A DERRADEIRA CEIA* de Luiz Marinho, o *O BOI E O BURRO NO CAMINHO DE BELÉM* de Maria Clara Machado, *O MELHOR JUIZ*, *O REI*, de Lope de Vega, pelo Teatro de Arena de São Paulo, etc.

2) ARIANO SUASSUNA

Suassuna, dramaturgo paraibano radicado em Recife, situa-se como um dos mais importantes e populares autores do teatro brasileiro. Profundo pesquisador da realidade brasileira, poeta, estudioso da Literatura de Cordel, atualmente professor de Estética na Escola de Arte Dramática da Universidade Federal de Pernambuco e diretor do Conselho Estadual de Cultura no mesmo Estado, protestante que se converteu ao catolicismo, realiza um teatro social de caráter deliberadamente moralista e religioso. Iniciou seu trabalho como autor teatral com a peça *UMA MULHER VESTIDA DE SOL*, em 1947, segundo o próprio autor, a peça foi influenciada pelos espanhóis Calderon de La Barca, Rafael Alberti, Garcia Lorca, Casona e Lope de Vega. É comum em Suassuna a busca das fontes de sua dramaturgia em autores consagrados do passado, pois como ele mesmo afirma: "estamos vivendo a época elizabetana agora, estamos num tempo semelhante ao que produziu Molière, Gil Vicente, Shakespeare, etc. Dêse modo vai construindo a sua obra teatral "a exemplo do que os clássicos fizeram", preocupado em demarcar o seu estilo pessoal de dramaturgo. Sua peça *O ARCO DESOLADO* é baseada na mesma lenda que Calderon de La Barca utilizou para conceber *A VIDA É UM SONHO*; *O AUTO DE JOÃO DA CRUZ* assemelha-se ao *MILAGRE DE TEÓFILO* de Ruteboeuf; *O*

AUTO DA COMPADECIDA, funde elementos dos autos medievais, com elementos da Comédia dell'Arte italiana, mais o folclore nordestino, peça considerada como importante não só no Brasil, mas internacionalmente; O CASAMENTO SUSPEITOSO, estruturada à maneira de A COMPADECIDA, a fim de dar continuidade ao seu estilo.

3) O SANTO E A PORCA

Segundo o próprio autor O SANTO E A PORCA "é uma imitação nordestina de Plauto", pois transfere para o nordeste o tema do avarento contido na comédia AULULARIA deste autor romano. Molière também se baseara na Aulularia (COMÉDIA DE PANELA) para conceber O AVARENTO. Portanto o Euclião da AULULARIA, o HARPA-

GAO de O AVARENTO e o Euricão de O SANTO E A PORCA são personagens semelhantes. De acôrdo com Sábato Magaldi: "Em linguagem de farsa desabrida, O SANTO E A PORCA aproveita as indicações mais expressivas de Plauto e de Molière. Suassuna confessa-se devedor do comediógrafo romano... mas é visível também a marca molieresca". Seja adaptada de Plauto, seja baseada em Molière, ou ambos conjuntamente, O SANTO E A PORCA situa-se dentro da melhor tradição de teatro popular brasileiro, dando continuidade à linha de Martins Pena, tomando as côres locais, mas ao mesmo tempo ultrapassando os limites nordestinos, pois sua temática se comunica com qualquer área do território nacional. Apesar de parecer, à primeira vista, um "mero divertimento", O SANTO E A PORCA atinge dimensões profundamente humanas, como diz o autor: "...se possível, olhem essa peça... antes de tudo como uma história contada por uma pessoa, mas que mantém contato profundo e amoroso com a vida. Considero-me um realista... à maneira de nossa maravilhosa literatura popular, que transfigura a vida com imaginação, para ser fiel à vida".

Como as demais peças de Suassuna, os personagens, de O SANTO E A PORCA, são colocados frente a situações onde eles são obrigados a tomar atitudes e decisões que mudem suas vidas, naturalmente os caminhos a serem seguidos pelos personagens estão eivados de moralismo e religiosidade. Por isso, em O SANTO E A PORCA, vemos Caroba e Pinhão não só como pessoas intrigueiras, mas também como seres humanos injustiçados; assistimos também à dificuldade dos apaixonados Margarida e Dodó em poderem se amar às claras; testemunhamos a solidão de Benona que conserva dentro de si o amor da mocidade; e participamos com graça, e ao mesmo tempo com piedade, das aventuras e desventuras do avaro Euricão que passou toda a sua vida ameaçando e vigiando o seu dinheiro, esquecendo simplesmente de viver essa vida.

Opiniões de críticos e intelectuais sobre o texto O SANTO E A PORCA

"...Há na peça um riso bom e ruidoso, um sopro de vida simples e chela de paixões diretas, um cauterizar feridas que alegra até ao cauterizado, um girar contínuo de graça e astúcia cabocla, sob o fundo de universal humanidade". — De Carlos Drummond de Andrade.

"Não importa que a peça tenha como ancestral Plauto ou que Euricão seja parente do avaro de Molière; o que na realidade assistimos é Suassuna levar para o interior brasileiro assuntos universais. E com que pureza apresenta seus tipos! — Da escritora e jornalista Eneida.

"Um povo em crescimento tem de ter um teatro para seu divertimento e reflexão. Suassuna colhe a experiência dos séculos passados e entrega a esse povo o teatro à sua imagem e que melhor se lhe ajusta..." — De um crítico português — A. F. "Diário Popular" de Lisboa.

BIBLIOGRAFIA

- 1) GALANTE DE SOUSA, J. "O Teatro no Brasil", Edições de Ouro, Coleção Bras. de ouro, Rio de Janeiro, 1968.
- 2) MAGALDI, SÁBATO "Panorama do Teatro Brasileiro", Difusão Européia do Livro, S. Paulo, 1962.
- 3) REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, Caderno Especial 2, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, julho de 1968. Artigos:
 - a) DIAS GOMES "O Engajamento: Uma Prática da Liberdade"
 - b) BORBA FILHO, HERMILO "Por uma Arte Popular Total"
 - c) MENDONÇA, LUIZ (depoimento) "Teatro é Festa para o Povo".
- 4) ALMEIDA PRADO, DÉCIO DE "A Evolução da Literatura Dramática", in "A Literatura no Brasil", vol. II, Rio de Janeiro, 1955.
- 5) AYALA, WALMIR "Brasil: Teatro de Hoje", in Cadernos de Teatro n.º 19, Publicação trimestral de O Tablado, IBECC, Rio de Janeiro, setembro de 1962.
- 6) OLIVEIRA, VALDEMAR DE "O Teatro Brasileiro", Livraria Progresso Editora, 1957.
- 7) SUASSUNA, ARIANO "O Santo e a Porca", Imprensa Universitária, Recife, 1964.
- 8) SUASSUNA, ARIANO "Prefácio do Autor", in "Uma mulher vestida de Sol", Imprensa Universitária, Recife, 1964.
- 9) RODRIGUES CRUZ, OSMAR "Origem da Renovação no Teatro Brasileiro", in Rev. Brasiliense, São Paulo, n.º 8, novembro-dezembro, 1956.
- 10) BORBA FILHO, HERMILO "História do Teatro", Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro, 1950.

Autor do artigo: TIMOCHENCO WEHBI

Dramaturgo, autor de A VINDA DO MESSIAS e PALHAÇOS. Professor de Sociologia no Curso de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e professor de Ciências da Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo. Professor de História do Teatro na Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

CARLOS EDUARDO LINS DA SILVA ^N
(coordenador)

Colaboradores: Alberto Dines, Albinó Rubim, Alfredo Joaquin Paiva, Anamaria Fadul, Antonio Sérgio Mendonça, Armand Mattelart, Carlos Eduardo Lins da Silva, Ciro J. R. Marcondes Filho, Dilma de Mello, Gabriel Priolli Neto, Javier Esteinou Madrid, Jean-Claude Bernardet, Jerusa Pires Ferreira, Laurindo Leal Filho, Luiz Fernando Santoro, Niuvenius J. Paoli, Rafael Roncagliolo, Regina Festa, Thomaz Farkas, Timochenko Wehbi, Tullo Vigevani, Victor Flusser

**COMUNICAÇÃO, HEGEMONIA E
CONTRA-INFORMAÇÃO**

**CORTEZ
EDITORA**

INTERCOM

II. Reflexões sobre práticas

10. A tv para o bem do Brasil	107
Gabriel Priolli Neto	
11. A ação possível na indústria jornalística	117
Laurindo Leal Filho	
12. Algumas reflexões sobre a imprensa dos trabalhadores no Peru	121
Alfredo Joaquín Paiva	
13. Alguns fracassos e sucessos: pequena contribuição para levar o filme documentário a seu público	131
Thomaz Farkas	
14. Teatro operário e contra-informação	135
Timochenko Wehbi e Dilma de Mello	
15. "Media-criticism": um espaço mal-dito	147
Alberto Dines	
16. Crítica cinematográfica como contra-informação	155
Jean-Claude Bernardet	
17. A contra-informação como ato cultural	159
Victor Flusser	
18. Tradição e vida: literatura popular em verso	165
Jerusa Pires Ferreira	
19. Comunidades Eclesiais de Base e comunicação	173
Regina Festa	
20. A NOMIC: contra-informação e democracia a partir do terceiro mundo	191
Rafael Roncagliolo	
21. Algumas considerações a respeito da Nova Ordem Internacional da Informação	205
Tullo Vigevani	

III. Anexos

Participantes do IV Ciclo de Estudos Interdisciplinares da Comunicação	217
Programa do IV Ciclo de Estudos Interdisciplinares da Comunicação	225
Nota sobre a INTERCOM	227

TEATRO OPERÁRIO E CONTRA-INFORMAÇÃO

Timochenco Wehbi e Dilma de Mello

I - INTRODUÇÃO

Estamos nos referindo a um teatro produzido e apresentado na Grande São Paulo em 1980, realizado por intelectuais, artistas e eventualmente algum operário, para um público constituído na maioria por elementos das classes trabalhadoras. Esta amostragem utilizada — mais significativa do que representativa — foi esboçada sobre informações oriundas de elementos participantes destas atividades, de documentos e reportagens jornalísticas dos e sobre os grupos que estiveram vinculados, em 1980, a duas situações específicas:

- a) I MOSTRA DO TEATRO DO TRABALHADOR;
- b) FEANTA (Federação Andreense de Teatro Amador).

Tais situações possibilitaram a reunião desses grupos que procuravam colocar o teatro a serviço das reivindicações das classes operárias. Há dezenas de outros grupos similares agindo por toda a Grande S. Paulo; contudo, destes obtivemos apenas vagas referências e pistas que apontaremos adiante, pistas interessantes para aqueles que desejarem conhecer em profundidade esta realidade tão rica e ainda embrionária.

Um duplo problema se coloca àqueles que querem pesquisar este tipo de atividade teatral, com relação à obtenção de informações sobre a mesma; 1) De um lado a imprensa cotidiana ignora em suas colunas e critica as realizações do teatro operário; 2) De outro, tais grupos, com outras formas de produção, outros meios de circulação e novos públicos, preferem permanecer no anonimato dos meios hegemônicos de informação.

Há um teatro produzido por e para a classe dominante, que detém os meios de realização (o capital, as casas de espetáculo, etc.),

reunidos sob a tutela da APETESP (Associação de Empresários Teatrais de S. Paulo), vinculados a organizações oficiais (Instituto Nacional de Artes Cênicas, Comissão Estadual de Teatro, Secretaria Municipal de Cultura) que subvencionam e fornecem casas de espetáculos e divulgação. "Este teatro profissional, comercial ou participante, há muitos anos manipula a cultura do país, definindo coordenadas e servindo de modelo, consciente e inconsciente, para as demais regiões", no dizer de Fernando Peixoto.¹

Há um teatro não-profissional, amador, que, voltado para outros tipos de público, utiliza em grande parte o modelo do teatro empresarial, mesmo sem fins lucrativos.² Desse modo, segundo Peixoto, o amadorismo acaba sendo "um celeiro para o profissionalismo",³ subvencionado pelas Secretarias, Institutos e Comissões já apontados.

Os grupos por nós analisados não se situam nem dentro da esfera do profissionalismo, nem na esfera deste tipo de amadorismo. Aproximam-se mais do segundo tipo de teatro na medida em que não visam a fins lucrativos, procurando outra forma de produção e outro "modelo estético". Tais grupos permanecem à margem do teatro "oficial", na medida em que alteram substancialmente seus modos de produção, circulação e recepção de seus espetáculos,⁴ criando um campo de ação cultural específico, denominado "alternativo e/ou independente", propondo um veículo de "contra-informação para circular informações sobre situações de classe",⁵ em relação não só à hegemonia dos demais grupos teatrais, como também em relação aos meios de comunicação de massa e, principalmente, à hegemonia das instituições oficiais e das classes dominantes que detêm meios de comunicação ou/e subvencionam tais tipos de teatro. Preferimos chamar estes grupos de "independentes" (muitos deles assim se designam), diferenciando-os do "Teatrão" (o profissional e o tipo de amador apontado), de acordo com o quadro apresentado por Kühner:

"Teatrão"

"Teatro Independente"

— detentores dos meios de produção	— não detentores
— produção visando ao consumo	— visando ao crescimento

1. Fernando Peixoto. "Contradições e perspectivas do teatro não-profissional no Brasil". *Contexto*. Rev. quadrimestral, n.º 2, São Paulo, Hucitec, 1977, p. 105.

2. Timochenco Wehbi e Dilma de Mello. "O Teatro amador no Estado de S. Paulo". *Revista Palco e Platéia*, n.º 5, São Paulo, 1970.

3. F. Peixoto. *Op. cit.*, p. 113.

4. Nestor Garcia Canclini. *A Socialização da arte*. São Paulo, Cultrix, 1979.

5. *Boletim INTERCOM* n.º 29, São Paulo, 1981, p. 70.

- assistencialismo e paternalismo
- preservação de bens e *status quo*
- espectador passivo
- participação ou contribuição
- criação e ampliação
- espectador ativo⁶

Este Teatro Independente procura realizar um teatro destinado ao operário, colocando-se dentro da perspectiva da classe trabalhadora, tentando, no devir, constituir-se quase que exclusivamente de operários no âmbito da criação.⁷ Isto tem sido concretizado por Tim Urbinatti junto ao Sindicato de Metalúrgicos de S. Bernardo do Campo com seu grupo de Teatro, o "Forja", que encenou em 1980 a criação coletiva *Pensão Liberdade*.⁸ Teatro onde o público consumidor se torna produtor do próprio espetáculo, e onde, segundo Helder Costa,

"os trabalhadores de teatro, como qualquer trabalhador da agricultura e indústria, têm de ser bons executantes da sua profissão. Para isso têm de 'estudar e experimentar'. Não podem ter peias, nem complexos. E, fundamentalmente, têm de aprender o que Brecht dizia em relação aos atores: 'Se o ator não quer ser nem um papagaio nem um macaco de imitação, precisa assimilar os conhecimentos da sua época sobre a vida social, participando na luta de classes'.⁹

Muitas dessas proposições são praticadas pelos grupos em estudo.

II. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Com a emigração italiana, foram criadas em São Paulo várias sociedades beneficentes, políticas e culturais, onde surgiu o movimento teatral formado por amadores que aqui representavam em italiano, denominados "filodramáticos". Segundo Miroel Silveira, o "filodramático era um homem simples — operário, artesão, pequeno escriturário"¹⁰ — realizando espetáculos de culto à "italianità", onde predo-

6. Maria Helena Kuhner. Um Teatro para o homem fluminense. *Anuário Carioca de Críticos Teatrais*. Rio de Janeiro, 1976, p. 29.

7. Augusto Boal. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. São Paulo, Hucitec, 1979.

8. Não obtivemos maiores dados sobre a não participação do Grupo Forja nos grupos da amostragem. Segundo recentes informações no jornal *Movimento*, no texto de José Tadeu Arantes "A Vida e a luta operária" de 05 a 11/10/81, p. 16, a peça "Pensão Liberdade" estreou no dia 9 de março de 1980. Continuou a ser apresentada até a intervenção no Sindicato dos Metalúrgicos. Agora, retorna em forma de livro.

9. Helder Costa. *Teatro operário*. Coimbra, Ed. Teatro/Centelha, 1980, p. 17.

10. Miroel Silveira. *A Contribuição italiana ao teatro brasileiro*. São Paulo, Ed. Quiron-MBC, 1976, p. 23.

minava o tema pátria livre, do homem livre, unido pela fraternidade e pelo trabalho. Um teatro de tendências libertárias que, iniciado, segundo Silveira, em 1896, foi aos poucos nacionalizando seus participantes e textos dramáticos. Para Lima e Vargas, foi exatamente em 1902 que estreou no Brasil um teatro de expressão operária com preocupações políticas, realizado em italiano. Trata-se da peça de Piero Gori, *Primo di Maggio*.¹¹ Este teatro atuaria por algumas décadas, sendo interrompido nos anos 30 pela ação da força repressiva do Estado Novo.

Desta data até princípios dos anos 60 não conseguimos encontrar informações sobre as quais pudéssemos verificar a continuidade deste tipo de teatro em São Paulo.

Em 1961 cria-se o Centro Popular de Cultura (CPC), que, apoiado pela UNE (União Nacional dos Estudantes),

"tinha por objetivo atuar politicamente com sindicatos, favelas e operários, incorporando à sua frente de ação estudantes, artistas e intelectuais empenhados em arrebanhar os padrões de uma arte e cultura elitistas e tradicionais consumidas por uma minoria".¹²

Bases teóricas de um teatro dirigido às classes trabalhadoras foram lançadas, aliadas a uma prática teatral que perdurou até o golpe de 1964. A experiência do CPC marcaria decisivamente os grupos de nossa amostragem.

Em 1968 funda-se o Grupo Teatro da Cidade de Santo André na expectativa de aplicar o modelo teatral francês de Roger Planchon, que visava popularizar e descentralizar o teatro em busca de um público estudantil e operário. O "fechamento cultural" em fins de 68 impossibilitou a realização destes objetivos, obrigando o grupo a cristalizar um modelo empresarial assistencializado por subvenções estatais, acomodando-se em atingir apenas o público estudantil, com um repertório preso ao esquema do "teatrão", pois a ação repressiva da Censura impediu a concretização de um teatro mais engajado na transformação da realidade.

Em 1969, surge o grupo Teatro União e Olho Vivo, que, tendo à frente o advogado e dramaturgo César Vieira, procurou realizar um teatro de raízes populares, veiculadas de uma perspectiva crítica. Grupo que se assentava sobre a seguinte afirmação: "para nós o teatro é meio e não fim. O meio de se dizer presente. O meio de se lutar pela transformação da sociedade. A forma de integrarmo-nos no

11. Maria Teresa Vargas e Mariângela Alves de Lima. *O Teatro operário*. São Paulo, IDART, 1977.

12. Timochenco Wehbi. *O Drama social do teatro no Brasil*, tese de doutorado, apresentada no Depto. de C. Sociais da FFCHL-USP, 1980, ed. mimeografada, p. 30.

processo de emancipação do homem".¹³ Foi o único grupo que perdurou, resistindo e persistindo, até a década de 80, fiel aos seus objetivos iniciais, apresentando-se na I MOSTRA DO TEATRO DO TRABALHADOR DE 80.

Vários outros grupos teatrais surgem no princípio da década de 70 com características similares, buscando sempre a realização de um teatro popular. Segundo Lima,

"observando as declarações programáticas de muitos grupos dos últimos 10 anos, é fácil encontrar muitos pontos comuns. O desejo de ser coletivo, de produzir uma arte que não seja apenas expressão individual, que nasce de uma oposição explícita da história do país a esse modo de convivência e trabalho. Antes de corresponder a um ideal artístico, o grupo responde a uma desarticulação real da sociedade, prevista inclusive no modo de produção predominante nessa sociedade. Se os homens de teatro se agrupam, é porque há um inimigo externo que o obriga à invenção de estratégias de associação... O modo de produção de um grupo de teatro é uma alternativa real, um microcosmo, do modo de produção capitalista. A obra é de autoria coletiva; quem faz o texto, quem organiza a produção ou quem sobe ao palco é aquele que interpreta o mundo através da arte. A história manifesta do grupo de teatro não é muito diferente da história de outros setores da atividade cultural do país a partir de 1968... no momento em que um grupo de duas pessoas é conspiração e o de três é sedição, há um esfacelamento dos canais de informação mais informais como o mero convívio social. Formar grupos culturais significa reunir fiapos de informação dispersos, criar espaço expressivo para sedimentar a amargura, levantar a dúvida e ensaiar a resistência".¹⁴

Dentro deste panorama geral, ressaltamos que, antes mesmo de se produzir uma peça teatral, vários grupos se uniam para discutir entre si estratégias de resistência, pois, impossibilitados pela Censura de realizarem um teatro de contestação à ordem vigente, tais grupos tornaram-se centros de pesquisas, de estudos, de amadurecimento de teorias e idéias, de revisão de práticas teatrais anteriores, como do CPC e do Teatro de Arena.

Os espetáculos apresentados, mesmo que sob a ação ditadora da Censura, deram, de alguma forma, continuidade a um tipo de teatro voltado às classes trabalhadoras. Alguns grupos conseguiram, estrategicamente, driblar a censura; outros, "pensaram" estar realizando um teatro popular; muitos surgiram e depois desapareceram, impossibilitados pela mesma Censura de se expressarem como queriam.

13. César Vieira, *Em Busca de um teatro popular*. Ed. Unesco, 1977, p. 8.

14. Mariângela Alves de Lima, *Anos 70. 3-Teatro*. Rio de Janeiro, Ed. Europa, 1979-1980, p. 45.

Para a maioria destes grupos o objetivo principal visava alcançar públicos novos constituídos pelas classes trabalhadoras. Tinham a preocupação de se apresentarem na periferia, tentando apoiar-se não mais nos espaços teatrais convencionais (como as casas de espetáculos e auditórios) mas utilizaram-se de pavilhões circenses, caminhões, centros paroquiais, altares de igrejas, praças e ruas para veicularem seus espetáculos. Com a exceção do Grupo Teatro União e Olho Vivo, os pavilhões circenses de profissionais como Ana Maria Dias e Azis Bajur, Natalia Thimberg e Sylvan Paezzo, assim como Fernando Muralha com sua Carroça de Ouro, realizaram um teatro para as massas, mas de uma perspectiva ainda da elite teatral.

Entretanto, outros grupos se criaram, apresentando-se no próprio local onde residia o público operário, apoiando-se nas práticas do CPC, nas teorias de Boal, Buenaventura e principalmente nas teorias de Bertolt Brecht. Dois grupos se destacam, ambos tendo a palavra "Núcleo" à sua frente: o Núcleo Expressão de Osasco e o Núcleo Independente da Zona Leste. O primeiro conseguiu atingir um grande público por volta de 1973, porém dele não encontramos maiores informações. O segundo, fundado entre outros por Celso Frateschi e Denise Del Vecchi, iniciou suas experiências dentro do Teatro de Arena, orientado por Augusto Boal e Heleny Guariba (fundadora do Grupo Teatro da Cidade de Santo André); após terem participado de encenações profissionais, abandonam o "Teatrão", instalando-se na periferia, criando aí centros de estudos, para encenar espetáculos apoiados na realidade da classe operária, pesquisada por elementos do grupo.

De acordo com Lima,

"grupos como o Núcleo (Independente) ou o União e Olho Vivo resistiram mais tempo porque se desgastaram menos como artistas. Para esses grupos o público a ser atingido constituía também um elemento diferencial da reação. O espectador é o trabalhador ou o marginal que mora na periferia dos grandes centros urbanos. Mesmo sem poder dizer coisas fundamentais para esse tipo de público, esses grupos de periferia puderam alimentar seu trabalho estudando uma realidade que era muito diferente de sua própria. Cada produção era subsidiada pela consciência da opressão, do forçado imobilismo social e pela ginástica necessária para entrar em contato com um espectador que era atingido por essa opressão e reagia a ela de uma maneira totalmente descontraída".¹⁵

De um mesmo lado, os anos 70 assistem a uma penetração abrangente da televisão dentro das classes trabalhadoras, levando-as a verem tais meios como os que melhor informam, melhor sabem, melhor conduzem suas atitudes e opiniões. Anatol Rosenfeld alerta que

15. Mariângela Alves de Lima. *Ibidem*, p. 72.

"as indústrias culturais, sobretudo a TV e o cinema, naturalmente são uma concorrência poderosa (ao teatro), favorecida pelo fato de no Brasil, antes da expansão desses meios e artes, não se ter constituído um amplo público habituado a freqüentar teatro e por isso mesmo capaz de transmitir esse hábito em larga medida às próximas gerações".¹⁶

Portanto, os grupos teatrais independentes surgidos em grande parte após 1978 vão se constituir em núcleos de "contra-informação", não somente ao "Teatrão" (deste sempre foram alijadas as classes trabalhadoras), mas principalmente aos meios de comunicação de massa, especialmente à televisão, que detém quase a totalidade das formas de expressão dramática veiculadas eletronicamente.

Contudo, a "contra-informação" dos grupos independentes se expande a partir de 1978, quando surgem os movimentos das classes trabalhadoras após o término da falácia do "milagre econômico brasileiro" perseguido desde o golpe de 64. Nos últimos dois anos da década de 70, calcula-se que perto de 2 milhões de trabalhadores foram atingidos pelas greves. O que Luiz Inácio da Silva chamou ironicamente de 'a epidemia do ABC' alastrou-se pelo setor metalúrgico de Osasco, São Paulo e Guarulhos, e 'contaminou' químicos, professores, vidraceiros, jornalistas, pedreiros, frentistas, carreteiros e ceramistas. Apoiando essas categorias estão os grupos de teatro independente, caracterizados por trabalhar nas periferias das grandes cidades a preços acessíveis, muitos com o propósito explícito de esclarecer os despossuídos da sociedade brasileira".¹⁷

Mudanças e transformações ocorrem na esfera cultural: a Censura sofre um "relaxamento". O teatro operário encontra condições favoráveis para atuar, filiado aos movimentos das classes trabalhadoras, e é no seio das mesmas que indivíduos se reúnem criando novos projetos de ação teatral, formando grupos com objetivos bastante definidos em termos de atuação política. Tais grupos não limitam suas atividades à esfera teatral, fazendo do teatro um centro de discussões e de propulsão de diversas atividades culturais como música, poesia, etc. Muitos destes grupos solidificam seu ideário, suas formas de produção e atuação exatamente em 1980, quando da reestruturação da FEANTA e realização da I Mostra do Teatro do Trabalhador, quando grupos trocam experiências, discutem estratégias de ação cultural, visando criar um projeto de ação comum de atividade teatral.

16. Anátol Rosenfeld. "Teatro em crise". *Debate e Crítica*, rev. semestral de Ciências Sociais, n.º 1, São Paulo, Hucitec, 1973, p. 124.

17. Madra Nogueira. *Iniciando a caminhada*. Documento do Teatro Debate do Grande ABC, São Paulo, ed. mimeografada, p. 4.

III. O TEATRO DO TRABALHADOR EM 1980

1) I Mostra do Teatro do Trabalhador

Em 10 de setembro de 1980, o Departamento do Sindicato dos Empregados Bancários de São Paulo convidava diversos grupos teatrais independentes, entidades de bairro, sindicatos, centros de cultura e "todas as pessoas interessadas na questão do Teatro Popular"¹⁸ para participar da I Mostra do Teatro do Trabalhador.

Segundo informações de Pesa Blima Lanel Mion,¹⁹ vários grupos que realizavam teatro na periferia se reuniram a fim de trocarem experiências. Oito destes grupos apresentavam pontos em comum, identificando-se com a Carta de Princípios do Grupo de Teatro Debate do ABC.²⁰ Os grupos participantes apresentaram os seguintes espetáculos:

a) Grupo Espaço Novo — espetáculo *Fábrica* — tema: greve de ceramistas de Itu.

b) Grupo Debate do ABC — espetáculo *A Gaiola* — tema: cotidiano de mulheres trabalhando numa fábrica de produtos farmacêuticos.

c) Grupo Galo de Briga — espetáculo *Vazante de um coração retirante* — tema: problemas dos migrantes que saem de suas terras.

d) Grupo Malungo e Mamulengo — espetáculo *A Grande idéia* — tema: um trabalho com bonecos visando a busca de uma estética popular.

e) Grupo Tens a Manha — espetáculo *Desatreia peão* — tema: vida de dois operários e sua participação no movimento do trabalhador.

f) Grupo Treta — espetáculo *Era uma vez um rei* — tema: autoritarismo e poder.

g) Grupo Truques, Traquejos e Teatro (TTT) — espetáculo *Balada de um flautista* — temática circense apoiada nas teorias de Brecht.

18. Documento-convite.

19. Elemento integrante do Teatro Debate do Grande ABC e pós-graduanda no Depto. Teatro Escola de Comunicação e Artes de São Paulo.

20. Carta contida no documento *Iniciando a Caminhada*, op. cit., p. 24, 25 e 26, resultante de alguns seminários realizados pelo Teatro do Grande ABC em agosto de 1980, onde foram sistematizados princípios norteadores de ação teatral a serem seguidos a partir de então. Neste documento, evidencia-se com maior clareza a preocupação em se colocar o teatro a serviço da luta de classes.

h) Grupo União e Olho Vivo — espetáculo *Bumba meu boi queixada* — tema: greve de Perus, ABC.

Após a mostra, tais grupos se reúnem a fim de traçarem objetivos comuns, estudarem estratégia de atuação, etc. Esta união é chamada pelos participantes de O Bloco. Em 11 de novembro de 1980, O Bloco se reúne com Paulo Freire discutindo a utilização do teatro como instrumento de educação popular. Constatam que a maioria de suas práticas teatrais necessitam de uma sistematização e melhor organização de suas atividades. Discutem as experiências de grupos anteriores como o CPC no sentido de criarem uma memória comum, base propulsora de suas ações presentes e futuras. A necessidade de um estudo crítico do passado dá-lhes um mapeamento mais sólido de atuação na medida em que a maioria deles é muito recente, criado a partir de 1978.

Os pontos comuns entre tais grupos: 1) levam seu teatro à periferia, criando um teatro itinerante por não possuírem espaço próprio (o Malungo e Mamulengo estende sua ação aos pescadores de Cananéia); 2) consideram seu trabalho de utilidade imediata, colocando-o junto aos movimentos de lutas dos trabalhadores; 3) definem-se como agentes da educação popular; 4) propõem-se como núcleos geradores de outros grupos teatrais similares; 5) assumem-se como trabalhadores da cultura e não como artistas; 6) pretendem transformar aos poucos o público trabalhador em produtor de espetáculos.

Desta mostra participaram o grupo de César Vieira e remanescentes do Núcleo Independente da Zona Leste, colocando-se como portadores de uma experiência mais vasta, levando sua contribuição a grupos mais recentes.

2) FEANTA

A segunda situação que reuniu grupos de teatro voltados para a causa operária ocorreu dentro de um órgão do teatro amador — a FEANTA — estruturado até 1980 em modelos de atuação oriundos do profissionalismo.

Segundo Ulysses Cruz,

"hoje, o que se pode notar é uma sensível modificação, onde a busca de novos modos de produção é aliada à experimentação de novas técnicas, na procura cada vez mais conseqüente da maneira de se fazer um teatro de cunho eminentemente popular"

e acrescenta que vários grupos, em princípios de 80, se reuniram, e após uma série de discussões depois da posse da nova diretoria da FEANTA, dispostos "a desenvolver um teatro que se preocupe com a questão de uma linguagem e uma temática voltadas para os inte-

resses do movimento operário-popular", visando "buscar um público novo, para daí surgir um teatro novo".²¹

Ressalva Ulysses Cruz que muitos grupos levaram avante essas propostas, passando a representar seus espetáculos, durante 1980, em algumas Sociedades de Bairro, criando um sistema de rodízio entre eles.

Tal como os grupos do Bloco, os elementos da FEANTA se aglutinam, criando um núcleo, o qual denominam "Teatro Independente do ABC". Os grupos que efetivaram as propostas iniciais foram:

a) O Grupo Brancalione de São Caetano do Sul, que apresentou o trabalho *Cena Aberta I*, baseado num trecho da peça de Sean O'Casey, *Juno e o Pavão*, cujo tema central é a greve. O espetáculo foi concebido de forma que o público participasse, modificando constantemente a ação dramática.

b) O Grupo Taca (Teatro de Arte do Colégio Anchieta), que apresentou a criação coletiva *Artigo XVII — Direitos Humanos*, abordando o problema do homem favelado.

c) O Grupo ABCD realizou o espetáculo *Soldados*, adaptado de uma criação coletiva do Teatro Experimental de Cali (Colômbia) para a realidade do ABCD, tendo por tema o massacre de operários pelo Exército.

d) O Grupo Pau-de-Sebo, de Santo André, com o trabalho *Pedaços de Luta*, cuja temática é semelhante à dos grupos anteriores.

Com os grupos da I Mostra, estes da FEANTA apresentam muitos pontos em comum, baseando-se em experiências do CPC e teorias de Brecht, buscando um público formado pelas classes trabalhadoras, alterando suas formas de produção.

A FEANTA, em julho de 1980, visando a uma sistematização maior de suas propostas, cria uma oficina de trabalho para integrar melhor as vivências e experiências de seus filiados. Segundo Ulysses Cruz, a oficina tem buscado ser um pólo onde se discutem todos os problemas dos seus componentes, tendo, até fins de 1980, encontrado excelentes resultados no sentido de vincular o teatro da região à realidade social, cultural e política brasileira, sem descuidar-se da qualidade estética necessária à própria prática teatral.

III. CONCLUSÕES

Os grupos teatrais por nós referidos se ligam a um processo que visa "garantir a circulação de informações sobre situações de classe,

21. Ulysses Cruz. "O Movimento do teatro independente na região". *Diário do Grande ABC*. 14/12/80, p. 6.

à margem dos canais controlados pelo poder constituído".²² Para tanto, alteraram seus modos de produção e distribuição, buscando novos públicos, até então alijados de qualquer tipo de teatro. Procuram oferecer uma imagem da realidade social fora da hegemonia da cultura dominante, cultura essa que, através do chamado "teatrão", veicula uma "imagem falsa e substitutiva das relações sociais", omitindo as contradições ao deslocar temas e formas de linguagem que possam mostrar o mundo tal qual ele é.

Os grupos independentes buscam produzir situações nas quais, através do teatro, se possa oferecer, como afirma Bertolt Brecht, "uma imagem praticável do mundo", reveladora das contradições existentes na realidade social.

22. Cit. in: *Boletim da INTERCOM*, op. cit., p. 70.

REVISTA COMUNICAÇÕES 10 E ARTES

PUBLICAÇÃO DA
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

SUMÁRIO

— EDITORIAL	
Sarah Chucid Da Viá	9
— APRESENTAÇÃO	
Ana Mae Barbosa	
José Teixeira Coelho Netto	11
— ARTE E UNIVERSIDADE	
Arnaldo Daraya Contier	
Jean Claude Bernardet	
José Resende	
Leon Ferrari	
Renina Katz	
Silvana Garcia	13
— COMPARATIVISMO E INTEGRAÇÃO DAS ARTES NA UNIVERSIDADE	
Claus Clöver	45
— A APRENDIZAGEM FUNDADA NO PRAZER — REFLEXÕES SOBRE UMA EXPERIÊNCIA DE TEATRO E EDUCAÇÃO	
Silvana Garcia	59
— A ESQUIZOFRENIA DO ENSINO DE ARTE	
Ana Mae Barbosa	65
— NOTAS SOBRE O TREINAMENTO PROFISSIONAL DE ARTISTAS E ATLETAS	
Harold Taylor	73
— OS ANJOS EXTERMINADORES DA UNIVERSIDADE	
José Teixeira Coelho Netto	77
— TEATRO E UNIVERSIDADE	
Timochemo Whebi	81
— A ARTE LITERÁRIA NA UNIVERSIDADE	
Ligia Chiappini Moraes Leite	89
— ARTE E TECNOLOGIA NA UNIVERSIDADE	
Décio Pignatari	99
— UM ENSINO PROBLEMÁTICO: A HISTÓRIA DA ARTE NA UNIVERSIDADE	
Annateresa Fabris	103
— DEPOIMENTOS: TESES DE ARTES NA UNIVERSIDADE	
Regina Silveira	111
Miroel Silveira	121
Marcello Giovanni Tassara	123

TEATRO E UNIVERSIDADE

Timochenco Whebi

1 – INTRODUÇÃO

Empiricamente podemos afirmar que o teatro na Universidade se manifesta em três áreas de ação prática e/ou teórica:

- 1) O teatro realizado pelo estudante universitário
- 2) A formação sistemática em teatro
- 3) O "Teatro aplicado à Educação"

Três áreas nem sempre interligadas que buscam antes de tudo sua especificidade, sua definição e quanto possível sua aproximação consigo mesmas, com diversas outras áreas de ensino e ação culturais, com outros setores gerais que ultrapassam as fronteiras da Universidade.

Hoje, quando se questiona a situação da arte na Universidade, é necessário delinear a esfera da ação teatral como o elemento básico desta situação para verificar o seu papel ativo no processo de transformação pelo qual passa a própria Universidade.

1) O TEATRO REALIZADO PELO ESTUDANTE UNIVERSITÁRIO

Para Fernando Peixoto, "o teatro estudantil ou universitário é quase sempre o reflexo perceptível das preocupações e inquietações do movimento estudantil. Revela seus caminhos, suas contradições, ações ou propostas, recusas ou negações. Nasce de um grupo de pessoas que além de prioritariamente estudar, sente a necessidade de expressar-se através da linguagem teatral e exprime sua perplexidade, sua combatividade ou sua procura de debate, dirigindo-se diretamente a colegas de estudo". (1) Wiebel, ao indicar algumas teses sobre o teatro universitário, afirma que o mesmo deve ser realizado por um grupo comunitário, dentro do qual o indivíduo possa expressar seu desacordo com o mundo. Esse grupo seria formado não necessariamente por atores, mas sim por estudantes que elaborariam espontaneamente seu universo simbólico específico, de maneira diferente do teatro profissional; sem imitar este último, a fim de evitar, no seu interior e objetivos, deformações decorrentes de uma excessiva divisão do trabalho onde autoritarismos e competição acirrada geram "estrelismos" que acabam

desviando a criatividade intrínseca do teatro e cujos fins são mais lucrativos do que artísticos. Portanto, para Wiebel, o grupo universitário deve buscar sua identidade própria, consciente de seu papel histórico nos movimentos reivindicatórios tanto da camada estudantil, como das camadas mais amplas da sociedade em geral. Desse modo, num primeiro momento, o grupo universitário deve se constituir num centro polarizador daqueles que realmente têm vontade de fazer teatro. Centro este, que antes mesmo da escolha de seu repertório, propicia debates, discussões geradoras das metas a serem atingidas — “campus” de experiência contínua de estéticas e idéias — onde “atores” e toda a comunidade universitária possam opinar antes e depois da encenação proposta e “em carreira”. Isso é passível de ser efetuado, a medida que este tipo de teatro não depende de renda de bilheteria e do mesmo modo, está voltado para preocupações de ordem geral que constituem a sua própria razão de existir e agir. Finalizando, Wiebel aponta o cuidado que se deve tomar no sentido de evitar que o grupo transforme numa técnica terapêutica para seus componentes, frisando a importância de que suas encenações alcancem públicos além da Universidade e que estas criem condições para que se chegue “ao descobrimento das condições sociais da representação teatral” (2).

De uma certa forma, o tipo de trabalho teatral apontado por Peixoto e Wiebel foi desenvolvido na Universidade de São Paulo, de uma forma significativa na década de 60. A partir de 1968, o teatro feito por universitários da USP foi perdendo sua expressividade. Neste mesmo ano, o TUSP (Teatro do Universitário da USP) após a encenação de “OS FUZIS DE DONA TEREZA” de Brecht, por Flávio Império (que alcançara grande repercussão de público e crítica, dentro e fora da Universidade), viu-se obrigado a encerrar suas atividades. Inaugurava-se um longo tempo nebuloso que impediu a manifestação de atividades estudantis culturais e teatrais, naquilo em que ela embasava sua razão de ser — um centro de participação consciente na luta pelas transformações gerais da Universidade e da Sociedade. Alguns grupos, isoladamente tentaram resistir/persistir; contudo em outras condições que não lhes permitiam se expressar como desejavam até então. Surge o Teatro Novo da USP realizando em 68 e 69 algumas experiências em Teatro do Absurdo. Muitos outros grupos vinculados às faculdades de Medicina e Politécnica na capital e as Faculdades de Medicina de Ribeirão Preto e de Agronomia em Piracicaba, apresentaram encenações aleatórias em 1970. Neste mesmo ano, um dos grupos universitários mais ativos — O “11 de AGOSTO” da Faculdade de Direito São Francisco, liderado por Cesar Vieira, alcança notoriedade nacional e internacional com o espetáculo O EVANGELHO SEGUNDO ZEBEDEU, acabando por se profissionalizar. (3)

Mariângela Alves de Lima, ao traçar uma análise lúcida do teatro brasileiro nos anos 70, revela importantes subsídios para a compreensão do teatro feito pelo universitário no período. Afirmar a autora, que após a instauração do AI-5, morrem os projetos de ação cultural do teatro não profissional no país; período em que a Universidade se vê alijada de grande parte de sua massa crítica, ocasionando um enfraquecimento crônico de suas atividades culturais, pois a imposição dos órgãos repressores é a de “circular e disper-

sar". É o tempo em que as pessoas, atomizadas, sem possibilidade de um diálogo vivo, permanecem no "cada um na sua". Desse modo, os grupos de teatro universitário se fragmentam, se diluem. Os que resistem, perdem grande parte de sua força: resistem porque persistem. "No momento em que um grupo de duas pessoas é conspiração e o de três é sedição, há um esfacelamento dos canais de informação mais informais, como o mero convívio social. Formar grupos culturais significa reunir flaps de informação dispersos, criar um espaço expressivo para sedimentar a amargura, levantar a dúvida e ensaiar a resistência. Independentemente do espetáculo que venha a produzir, a formação de um grupo é uma ação social, é uma ação cultural" (4).

Apesar de todas condições adversas, muitos grupos universitários, mesmo que isoladamente e sem uma continuidade de trabalho, realizaram importantes espetáculos vinculados às suas faculdades e a públicos menores. Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), nas Ciências Sociais, História, Letras, houve encenações expressivas, entre as quais, destacamos as peças proibidas na época: A INVASÃO DE BÁRBAROS de Consuelo de Castro e PAPA HIGHIRTE de Oduvaldo Vianna Filho, nos anos 70.

Neste mesmo período, o TUCA (Teatro da Pontifícia Universidade Católica), continua suas atividades procurando novas formas de expressão, até desaparecer. Outros grupos da capital e do interior do estado, desenvolveram suas atividades, ora vinculados a grupos amadores, ora promovendo cursos de teatro (como o GEMA da Faculdade de Engenharia de Mauá, em 70 e 71), ora transformando suas atividades teatrais em outros tipos de manifestação culturais como: festivais universitários de música, concursos literários. Neste mesmo tempo, o Serviço Nacional de Teatro, criou um concurso de dramaturgia do estudante universitário.

Estando mais preocupados neste momento em esclarecer alguns dados do teatro universitário feito na USP (o que não significa separá-lo dos demais grupos de outras universidades), acreditamos que deva ser estabelecido um projeto de ação cultural através do teatro, por indivíduos que reabilitem o convívio social a fim de que se constitua enquanto centro de discussões, colocando suas encenações à serviço da Universidade e da sociedade em geral. Projeto que conglomerar o maior número de grupos que já estão atuando isoladamente dentro da Universidade e indivíduos que desejam se manifestar através do teatro pela primeira vez. E que um dos temas iniciais de discussão, que sugerimos neste projeto, seja o levantamento da própria memória do Teatro do Estudante iniciado no Brasil em 1937 por Paschoal Carlos Magno. E de como esse teatro surgiu dentro da Universidade de São Paulo; como tem atuado nos últimos tempos dentro e fora da Universidade (5). Neste sentido, o grupo universitário pode contar com a colaboração de "especialistas" em teatro: professores, profissionais, pesquisadores, etc. sem que seja necessário seguir as suas regras e determinações. A experiência passada vista criticamente, à luz das possibilidades presentes de concretização do próprio projeto eis o ponto de partida para a criação de um grupo de teatro universitário espontâneo, atuante, vivo e que represente efetivamente os problemas das diversas camadas estudantis.

2) A FORMAÇÃO SISTEMÁTICA EM TEATRO

Um outro lado da questão teatro e Universidade concerne ao ensino teórico e prático oferecido em nível de graduação e pós-graduação pelo Departamento de Teatro da ECA. A graduação tem propiciado a licenciatura em Artes Cênicas e o bacharelado em Cenografia, Direção Teatral e Teoria do Teatro. A formação de ator é efetuada pela Escola de Arte Dramática, instituto anexo à USP. A pós-graduação, bastante diversificada, tem proporcionado o aparecimento de mais de uma dezena de dissertações de mestrado realizadas pelos alunos. A primeira delas, que foi recentemente publicada pela Ed. Perspectiva, intitula-se *O OFICINA: DO TEATRO AO TE-ATO*, de Armando Sérgio da Silva. Professores orientam no momento não só mestrandos, como doutorandos, cujas dissertações e teses estão criando um rico acervo (artístico e científico) sobre teatro.

Professores que até então têm apresentado suas dissertações e teses em outras unidades da USP, já começam a apresentá-las na ECA, como a tese de Livre Docência em Dramaturgia realizada por Miroel Silveira em 1979 — *O SEGREDO DE SÃO COSME QUEM SABE É SÃO DAMIÃO*.

Outros departamentos de outras faculdades da Universidade têm, mais isoladamente, oferecido algumas disciplinas de teatro, assim como desenvolvido pesquisas neste campo. É o caso da Filosofia, História, Letras, entre outras. Contudo, é o Departamento de Teatro da ECA que tem concentrado o ensino específico da matéria, formando seus alunos para atuarem como profissionais fora dos muros da Universidade.

Segundo depoimentos pessoais dos professores Beto Silveira da EAD e Miroel Silveira e Clovis Garcia do Departamento de Teatro da ECA, podemos vislumbrar alguns problemas gerais sobre a atuação deste tipo de ensino e pesquisa, assim como suas relações com a estrutura da Universidade e de uma certa forma, com o teatro feito pelo universitário.

Como trabalhos práticos dos alunos, são realizadas periodicamente encenações, onde em princípio, alunos da EAD deveriam ser dirigidos por graduandos em direção teatral do Departamento. Mas até o momento, os primeiros preferem ser dirigidos por profissionais e os segundos acabam dirigindo estudantes, não especificamente atores da ECA. Contudo, um dos maiores problemas está justamente no fato de não existir na própria ECA um espaço para que se efetive, com eficácia teatral necessária aos alunos, um laboratório de experiências para EAD e para o Departamento. "É como a Faculdade de Medicina sem o Hospital das Clínicas", afirma Beto Silveira. Desse modo o TECA (Teatro da ECA), tem se apresentado aleatoriamente em espaços improvisados ou em teatros fora da Universidade, como foi o caso do espetáculo realizado por Miroel Silveira em 1980, *CASA GRANDE E SENZALA*; apresentado inicialmente no Teatro São Pedro, em convênio com a Secretaria de Estado da Cultura e depois num pavilhão de circo do Serviço Nacional de Teatro, dentro da cidade universitária de São Paulo. Segundo Clovis Garcia, havia sido prometido ao Departamento uma "bolota" no Parque Ibirapuera, onde se pudessem desenvolver as atividades teatrais, porém esta acabou sendo demolida para dar lugar a um "verde gramado".

Apesar destas dificuldades, a EAD e especialmente o Departamento de Teatro têm conseguido realizar importantes trabalhos práticos, como encenações de textos de Guarnieri, Tennessee Williams, Strindberg, Peter Weis e têm orientado pesquisas em pós-graduação em grande escala como as de Ingrid Dormien Koudela sobre Teatro e Educação e de Maria Lucia Godoy sobre Teatro Infantil, em andamento.

Para Miroel Silveira, o Teatro na Universidade deve ser compreendido em três níveis: 1) a nível do ensino específico de teatro, onde aos poucos, vai adquirindo maior "respeito e credibilidade" pela comunidade em geral; 2) a nível da luta pela independência do próprio Departamento de Teatro que ainda está vinculado, na ECA, aos Departamentos de Rádio-Televisão e Cinema. Essa situação leva à uma luta mais ampla "que é a de encontrar a especificidade da própria área de artes dentro de uma Escola que coloca Artes e Comunicações num mesmo plano"; 3) a nível de criação de um "Teatro Laboratório" que integre alunos da EAD, da ECA e alunos de outras unidades da USP que realizam teatro. Esse espaço seria vital para a concentração de forças da atividade teatral, ao mesmo tempo um centro "subsidiador de técnicas, estilos, idéias e estética teatrais à serviço da Universidade". Ressalta Miroel, que a união dos estudantes de teatro da ECA com os grupos universitários em ação, deve criar "uma rica troca de experiências, onde a ECA seja a assessora do trabalho teatral, apoiada por elementos oriundos do teatro profissional". Tal projeto de ação teatral tende a ser efetivado a curto prazo, visto que Miroel Silveira acaba de ser convidado pela Reitoria da USP para dirigir sua casa de espetáculo — o TUSP — situada num bairro de São Paulo.

3) "O TEATRO APLICADO À EDUCAÇÃO"

As aspas colocadas no título desta terceira área são para evitar a confusão com a disciplina específica à qual ela se refere. Quanto a esta — pertinente ao Departamento de Teatro da ECA — tem sido satisfatoriamente desenvolvida dentro e fora da Universidade, encontrando em 1980 um importante espaço na Semana de Arte e Ensino realizada pelo Departamento de Artes Plásticas da ECA, sob a coordenação geral de Anna Mae Barbosa. Nesta Semana foram apresentados inúmeros trabalhos teóricos e práticos de "Teatro aplicado à Educação", visando sua aproximação com as demais artes, constituintes da disciplina "Educação Artística".

Há uma esfera mais ampla dentro da Universidade, onde a prática teatral é efetuada por alunos e/ou professores, onde encenações, improvisações, jogos dramáticos, psicodrama, aparecem como recursos técnicos, pedagógicos, didáticos, com a função de melhor ilustrarem as aulas. Tais recursos são criados espontaneamente e utilizados circunstancialmente com a preocupação exclusiva de reforçar a compreensão de conteúdo programático de uma disciplina a nível de seminários, ou como técnica integrante de disciplinas em psicologia, educação, etc. É uma esfera geralmente de ação teatral independente. Contudo nela pode-se encontrar um potencial humano

indispensável à efetivação de um teatro feito pelo universitário; (6) área esta onde o teatro aparece como importante elemento "socializante" e "socializador" no sentido empregado por Canclini (7).

II - CONCLUSÃO

Podemos afirmar que em primeiro lugar, é necessário que se debruce sobre a realidade teatral dentro da Universidade de uma maneira mais sistematizada, a fim de aprender com maior fidedignidade os reais problemas das práticas teatrais nela encontradas. Uma pesquisa vem sendo realizada neste sentido, pelo Setor de Sociologia do Teatro do CESA (Centro de Estudos de Sociologia da Arte) (8).

Contudo acreditamos, através de um mirada inicial e geral que os interessados nestas pesquisas e práticas, devam observar uma contradição básica inicial, provavelmente inconciliável: é possível a criação de um projeto de ação teatral pelo grupo universitário de teatro sob o manto "hegemônico" do Estado (TUSP)? Em outras palavras: é viável a concretização de um projeto que unifique estudantes que se formam em teatro visando a atuarem no profissionalismo, com estudantes que encontram no teatro um meio de expressarem criticamente a vida universitária no período em que dela participam?

NOTAS

(1) PEIXOTO, Fernando "Contradições e Perspectivas do Teatro Profissional e Não Profissional no Brasil", in *Contexto*, revista quadrimestral, nº 2, Hucitec, S. Paulo, 1977, p.108.

(2) WIEBEL, Martín "Diez Tesis sobre el Teatro Universitario" in *"Teatro y Política"*, vários autores, Argentina, Ediciones de la Flor, 1968, p.178.

(3) WEHBI, Timochenko "O Teatro Universitário", survey realizado para a Comissão Estadual de Teatro de S. Paulo, ed. mimeografada, 1971.

(4) LIMA, Mariângela Alves de, QUEM FAZ O TEATRO in "Anos 70, 3, Teatro", R. Janeiro, Europa Empresa Graf. Ed. Ltda, 1979-1980, p.47.

(5) Importante ressaltar o projeto cultural do CPC (Centro Popular de Cultura) que visava popularizar, politizar a arte e a cultura e cuja participação universitária, através da UNE, pretendia uma intensa mobilização cultural por todo o país, destinada à conscientização das massas. "O Teatro da UNE, vinculado ao

CPE, inaugurado em 30/3/1964, era destruído no dia seguinte, sem nunca ter estreado qualquer espetáculo", cit. por WEHBI, Timochenko in O DRAMA SOCIAL DO TEATRO NO BRASIL, tese de doutorado em Sociologia do Teatro, USP, Ciências Sociais, ed. mimeografada, 1979, p.31.

(6) Como exemplo: alunos de História da Comunicação e Cultura, ministrada pelo Prof. Virgílio Noya Pinto do Depto. Básico (CCA) da ECA, teatralizaram em 1980, trechos do romance A PELE de Curzio Malaparte, a fim de ilustrar um seminário. Em 1981, está em andamento um projeto de pesquisa prático e teórico, elaborado pelos professores da CCA, Celso José Loge, T. Wehbi e Dilma de Melo, vinculado à disciplina de pós-graduação: "Teatro: uma abordagem sociológica" oferecida pelo CCA, onde será analisado o processo de encenação da adaptação teatral de texto de Ray Bradbury, "O Pedreiro" visando: a) aproximação das disciplinas de Artes e Comunicações a nível de graduação e pós-graduação; b) aproximação do CCA com demais Deptos. da ECA, em função da encenação; c) a apresentação dos resultados de aplicação destes projetos fora da Universidade.

de (congressos, cursos de extensão cultural, etc.)

- (7) CANCLINI, Néstor García "A Socialização da Arte-Teoria e Prática na América Latina", S. Paulo — Ed. Cultrix, 1980. O autor emprega tais termos, dando-lhes a substância de uma ação social de transformação, através da prática artística, onde a produção e a recepção — no caso teatrais — devem ser formadas e engajadas a nível de uma situação cultural questionadora.

BIBLIOGRAFIA GERAL PARA ASSUNTAR O TEMA

- 1.) BOURDIEU, Pierre "A Economia das Trocas Simbólicas", S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.
2.) BRECHT, Bertholt "Teatro Dialético", R. Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1967.
3.) CHAUÍ, Marilena "O que é ideologia", S. Paulo, Ed. Brasiliense, 39 ed., 1981.
4.) DORT, Bernard "O Teatro e sua Realidade", S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1977.

(8) O CESA, fundado em 1981, sob a presidência de Ruy G. A. Coelho constituído por professores da ECA e Ciências Sociais, USP, tem por objetivos conglomerar estudiosos universitários de arte, a fim de preencher a ausência de estudos sistemáticos sobre arte no país, assim como desenvolver pesquisas, promover cursos, estimular o intercâmbio entre os mais variados setores interessados na teoria e prática artística no Brasil e no exterior.

- 5.) GRAMSCI, Antonio "Os Intelectuais e a Organização da Cultura", R. Janeiro, Ed. Civ. Brasileira, 1968.
6.) KUHNER, Maria Helena "Teatro Popular, uma experiência", R. Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1975.
7.) LERDY, Dominique "Economie des Arts du Spectacle Vivant", Ed. Paris, Ed. Economica, 1980.
8.) SEMIOLOGIA DO TEATRO, org. por J. Guinburg, J. Teixeira Coelho Neto e Reni Chaves Cardoso, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.

SOBRE O AUTOR

Timochenco Wehbi, nasceu a 14 de março de 1943, em Presidente Prudente, Estado de São Paulo. Formado em Ciências Sociais e pós-graduado em Sociologia do Teatro pela Universidade de São Paulo, onde defendeu duas teses: a de mestrado, *Brecht num Outro Tempo, num Outro Espaço*, em 1972, e a de doutorado, *O Drama Social do Teatro no Brasil*, em 1980. Iniciou suas atividades teatrais em 1967, como assistente de direção de Dilma de Melo na encenação de *Os Fuzis da Sra. Carrar*, na Escola de Arte Dramática de São Paulo. Em 1968, torna-se um dos sócios-fundadores do Grupo Teatro da Cidade de Santo André. De 1969 a 1972, leciona História Geral do Teatro na Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, onde dirige, com alunos, textos de Cervantes, Pirandello, Strindberg, Ionesco, Tchekov. Em 1970, estréia sua primeira peça *A Vinda do Messias*, com a qual recebe o prêmio "Revelação de Autor" dos críticos teatrais de São Paulo. A partir de então escreve *Palhaços*, *A Dama de Copas* e *o Rei de Cuba*, *A Perseguição*, *Bye, Bye Pororoca* em parceria com Mah Luly, *Curto-Circuito* e *As Vozes da Agonia ou Santa Joaquina e sua Cruel Peleja contra os Homens de Guerra*, *Contra os Homens d'Igreja* com a qual recebeu Menção Honrosa do Prêmio Anchieta 77, da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo. Foi membro da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo; membro de júris de festivais de Teatro nos Estados de São Paulo e Goiás; foi crítico de cinema do jornal paulista *A Folha da Tarde*. Atualmente, é professor de Sociologia da Arte, Cultura Brasileira e Sociologia do Teatro (na pós-graduação) da Escola de Comunicações e Artes da USP e professor de Teatro na Faculdade de Artes Plásticas da FAAP de São Paulo. Obra Publicada: "O Teatro de T. Wehbi", Ed. Polis, 1980.

FOLHETO

O PEDESTRE

de RAY BRADBURY

Coordenação Geral do Projeto:
— Tinoco Neto Webb
— Dilma de Melo
— Celso José Lage

Agradecimentos

ao Sr. Diretor da Escola de Comunicações e Artes

Prof.Dr. Eduardo D'Oliveira França

a Edival Júlio de Almeida Pessoa

a Marina Cláudia Rector de Genekian

José Coelho Sobrinho

Cassia Correia de Camargo

Claudette Pedrosa

Vaní de Melo Brito

aos professores do CCA que colaboraram diretamente com a coordenação:

Jerry de Carvalho Pinto

Carlos Marcos Avigli

a todos alunos do curso de Pós-Graduação: TEATRO: UMA ABORDAGEM SOCIO
LÓGICA

ao aluno Raul Vieira Orfão Filho

e demais alunos e professores de toda a ECA que de alguma forma possi-
bilitaram a realização deste projeto.

PARA OS ATORES

BERTOLT BRECHT

Podamos agora a você, ator do nosso tempo,
do tempo das revoluções, e da domesticação da natureza humana,
que nos mostre o mundo tal qual é:
obra dos homens e que por eles pode ser transformado.

Sua aprendizagem deve começar entre os homens,
que sua primeira escola seja a escola,
o lugar de trabalho,
a casa,
o quarteirão,
as ruas,
as lojas.
Observe cada um.

O estranho como se fosse conhecido,
O homem conhecido como se fosse estranho.

Seu papel, ator, é estudar e ensinar a arte de agir
sobre os homens.
Descobrir sua natureza e mostrando-a, ensinará,
deste modo, a grande arte da vida social.

Poderá então, aprendendo e ensinando,
por seu trabalho criador,
intervir em todas as lutas dos homens de nosso tempo.
E, pela seriedade de seu estudo,
pela serenidade de seu saber,
ajudar a fazer da experiência da luta do bem de todos,
e da justiça,
uma paixão.

PARTICIPAÇÃO DE ALUNOS

Trabalhos realizados até o momento

1. Para a disciplina TEORIA DA COMUNICAÇÃO, 4º semestre

Realização de um roteiro cinematográfico do texto O PEDESTRE alunos: Fábio Golombek, Ana Maria Neres, Regina Martins, Ricardo Pinto da Silva, Jane Friedman, Cláudia Azoubel, Michael M.Nemar, Eliana Fonseca, Milton Guimas, Alberto Birger.

2. Trabalho extra-curricular-Jornal IMPROVISADO - dentro do programa semanal CIRCUITO FECHADO, nos vídeos da ECA, alunos do 4º semestre de Jornalismo: Monica Pegurer, Susana I.de Souza, Antonio da S.Netto, Carlos A.Vezze, Lucia Goulart, Nadia T.de Castro, Ana S.M.Maciél, Patricia R.de Freitas,

3. Para a disciplina CULTURA BRASILEIRA, 2º semestre, seminário TEATRO E UNIVERSIDADE, alunos: Luiz Carlos Lopes, Eleonora Cassali, Rita de Cássia M.Lo Schiavo, Renato Russo Martins, Nairmar Marary Gonçalves, Marcio Alexandre F.Santos, Andrêa Paes Alberico, Maria Cristina Iori, Cláudia Spaschi, Cláudia Ventura, Ana Iosif, Fábio V.Albuquerque, Lilian Carmona

4. Para a disciplina "SOCIOLOGIA DA COMUNICAÇÃO", trabalho final sobre o conteúdo e a encenação da peça, alunos: José Candido Fernandes Jr, Luiz A.Vergueiro, Artur R.Netto, Rosa M.Mangueira, Sanenari Oshiro, Luiz C. Peres, Mario J.R.Nery, Natanael E.dos Santos

5. Para a disciplina "TEATRO: UMA ABORDAGEM SOCIOLÓGICA", o trabalho final sobre Teatro, Educação e Vida Social. (Pós-Graduação), alunos: Roy nuncio de Lima, Uryguiza Maria Borges, Marco A.Guerra, Sonia M.Guerra, Laura Prates, Antonio Lácio Santos Galvão, Admilton Andreucci Torres, Jenny de Carvalho Pinto, Dilma de Mello, Paulo Roberto Moreira, Maria do Carmo Buer, Maria José Tavares e Celso J.Loge

6. Para a disciplina "SOCIOLOGIA DA ARTE", trabalho final para todos os alunos.

O PEDESTRE CAMINHA...

Prof. Tizochenco Wehbi
de "Cultura Brasileira" do Básico (CCA)
e "Teatro: uma abordagem sociológica"
(Pós-Graduação)

A encenação da peça teatral "O PEDESTRE" adaptada pelo próprio autor ,
Ray Bradbury, de um conto de sua autoria, foi realizada com o objetivo

principal de promover dentro da Escola de Comunicações e Artes a abertura de alguns canais de aproximação entre alunos, professores e funcionários; entre os diversos departamentos e variadas disciplinas; entre os níveis de graduação e pós-graduação; entre teoria e prática; entre as áreas de Artes e as de Comunicações.

A criação e publicação deste "caderno-programa" já é um registro significativo de alguns fins perseguidos e parcialmente concretizados, onde de uma maneira incipiente, mas bastante satisfatória, pode-se observar que alguns canais já foram abertos: muitas pessoas se intercomunicaram, conheceram-se, trocaram idéias, estão caminhando juntas.

Os passos percorridos até então obedeceram a seguinte trajetória:

- 1 - No segundo semestre de 1980, a professora Dilma de Melo e Silva e eu, assistindo a "I SEMANA DE ARTE E ENSINO DA ECA", percebemos uma possibilidade de dinamização da disciplina TEATRO: UMA NOÇÃO - GEM SOCIOLÓGICA, anexando às aulas teóricas, a serem por mim ministradas em 1981, uma prática teatral. Dilma se propôs a encenar a peça. Elaboramos um ante-projeto de trabalho, logo encampado pelo Professor Celso José Loge, que sugeriu ampliá-lo para todo o curso de graduação da mesma Escola.
- 2 - No início das aulas do primeiro semestre de 1981, Dilma, Celso e eu transformamos o ante-projeto num projeto de trabalho, estendendo-o à participação dos demais departamentos da ECA. Colhamos várias colaborações, tanto de alunos como de professores, assumindo, os três, a coordenação geral do mesmo.
- 3 - No segundo semestre de 1981, comecei a ministrar a disciplina de pós-graduação, com a colaboração de Celso e Dilma. Esta iniciou a encenação da peça e o projeto foi apresentado aos alunos, os quais assistiram às leituras dramáticas, discutiram o conto e sua adaptação teatral e realizaram trabalhos sociológicos sobre a prática em andamento. Outros professores foram adequando, na medida do possível,

suas aulas e aproveitamento dos alunos à encenação. Esta etapa de criação e produção do espetáculo pôde ser visibilizada pelo apoio e interesse de muitos professores, alunos, funcionários e pelo Diretor da ECA.

Este "caderno-programa" reflete o trabalho da fase inicial que culmina com a apresentação e debates do espetáculo.7.

Pretendemos continuar a caminhada da seguinte maneira:

4 - No início das aulas do primeiro semestre de 1982, o espetáculo será apresentado novamente na ECA e em outras unidades da Universidade de São Paulo. Nesta fase da comunicação do espetáculo, alguns professores orientarão seus alunos para a realização de pesquisas sistemáticas sobre o conteúdo, recepção e efeitos do espetáculo.

No fim desse semestre intencionamos publicar um segundo "caderno-programa" contendo os resultados das análises efetuadas.

5 - No segundo semestre de 1982, a coordenação e demais elementos interessados avaliarão, de uma perspectiva sociológica, todos os passos desenvolvidos, tentando criar um instrumento teórico-prático de ação sócio-educacional passível de ser aplicado em situações similares.

No instante de encerrar esta explanação geral de nosso trabalho, fui notificado pela Profa. Sara Chucid da Viã da recente criação da Associação Brasileira do Pedestre (ABRASPE) da qual faz parte outro professor da ECA, Cândido Techaldo de Souza Andrade. O objetivo-síntese da ABRASPE, conforme seus estatutos, "é o de conseguir que existam condições dignas à circulação de pedestres em nosso país".

Este é o objetivo de nossa encenação e, metaforicamente, de nosso plano geral de trabalho. Iniciamos imediatos contatos com esta Entidade, vislumbrando uma aproximação mais ampla com outras instituições da comunidade em geral.

Há um longo caminho pela frente, mas os pés, tenho certeza, aguentam.

FICHA TÉCNICA

Robert Stockwell - Maurício Paroni de Castro
 Leonard Mead - Paulo de Almeida
 Polícia - Ricardo Pinto e Silva
 Coordenação da
 encenação - Dilma de Melo
 Efeitos de VT - Angela Marsiaj e André Rosatelli
 Sonoplastia - Ana Maria Guariglia
 Visual Geral
 (Luz, música, etc) - equipe
 Técnica vocal - Maria do Carmo Bauer
 Expressão Corporal - Renato Paroni de Castro

PROPOSTA DE ENCENAÇÃO

Maurício Paroni de Castro-ator - aluno
 Paulo de Almeida - ator - aluno
 Ricardo Pinto e Silva - ator - aluno
 Dilma de Melo - diretora - professora

A nossa participação se insere num momento chave do processo de efetivação do Projeto, por se tratar da encenação do texto, o que, em princípio, seria o objetivo central dos trabalhos. Contudo, acreditamos que nossa tarefa não se limita a encenar mais uma montagem da ECA. Mas, sim, produzir uma situação na qual, com a participação ativa de todos, consigamos transformar algo da realidade de nossa Escola.

Não nos sentimos integrantes num processo dinâmico de trabalho, onde nossa atuação se torna uma ação social/comunicacional capaz de dinamizar interações sociais num sentido catalizador. O texto é pretexto para: "Pensar e agir.

E sobre o agir de novo pensar,

e agir novamente
e assim caninhar"

(Galileu Galilei - B.Brecht)

Desse modo procuramos descobrir o maravilhoso no real, transformando um texto teatral numa linguagem cênica onde o teatro é a comunicação perfeita: seres humanos representando para seres humanos. E o homem comunicando a outros homens, idéias significativas, humanas.

Nesse processo de elaboração usamos todo nosso ser como meio expressivo: mente/emoção/imaginação/voz/corpo. Os componentes do "texto" cênico a serem apreendidos pelo público são diversos:

fala, gesto, luz, música, efeitos sonoros, ruídos silenciosos. A direção optou, conscientemente, em se limitar a organizar o trabalho de passagem da linguagem dramática escrita para a do palco. Procuramos utilizar as técnicas de "criação" de personagens de Stanislawski, com indicações do livro de Eugenio Kuznet "O método da ação inconsciente". As diversas experiências de cada um dos atores e da direção em montagens anteriores foram aproveitadas. Os atores foram sempre estimulados para contribuir na "concepção" da montagem, elaborando uma visão "nossa" e não "minha" ou "dele" ou "dela". O trabalho com o sensível e o imaginário, que levamos a efeito, visava sempre alcançar o prazer da criação, sem que diversão e seriedade fossem opostos. Iniciamos com uma "análise ativa" da peça (passando por pequenos exercícios de "visualização" mental dos personagens, através da elaboração da "história da vida" dos mesmos. Depois, com a formulação do subtexto e dos monólogos interiores. Simultaneamente, com a descoberta das circunstâncias propostas pela peça, raciocinando sobre as origens e as causas da ação cênica, cada um dos atores procurava "agir" no lugar dos personagens, emprestando elementos seus na construção da figura escrita pelo dramaturgo. Seria difícil precisar exatamente os diferentes momentos e elementos usados por cada um de nós nessa fase do trabalho. Inú-

meras leituras, exercícios de improvisação, alguns laboratórios para apoio, e, depois a ida para o palco. Foi sugerido pelo Ricardo o nomenclato do mesmo, com as marcações todas elaboradas no papel, como "um estudo de planos cinematográficos, estudando-se os efeitos desejados através da disposição da composição das cenas no espaço.

Os efeitos sonoros foram colocados, buscando músicas, ruídos e silêncios que exprimissem os sentimentos de cada cena estudada. Com isso, também surgiu numa continuidade a utilização da luz, com "black-out" e "luz em resistência", numa sequência quase que natural dos efeitos perseguidos.

A partir daí, pensou-se mais na movimentação propriamente dita, na expressão corporal, tensão-relaxamento, na concentração-distensão de gestos e expressões. Tivemos a colaboração de Maria do Carmo Bauer no preparo vocal, no estudo das intenções e nuances utilizando técnicas vocais. A seguir, intercalamos ensaios corridos e ensaios de cenas (a peça fora dividida em 12 cenas), depois dos quais discutíamos longamente. Muitas vezes, as opiniões defendidas com ardor e violência, descobrindo a cada momento que estávamos ali brigando para "ver claro em nós mesmos", para buscarmos como fazer, como mostrar para o outro aquilo que estava dentro de nós. Se conseguimos ou não um resultado positivo, satisfatório, não sabemos. De todo modo, aprendemos sobre nós, tornamo-nos grandes amigos, descobrimos uma paixão comum pelo teatro, que nos possibilitou sair da "crueldade de um existência doméstica" para a criação de um universo novo, coletivo de experiências múltiplas de sensações nunca antes vivenciadas. A cada ensaio tínhamos o estímulo do novo, do "vir a ser" antes desconhecido, um desafio fascinante. E a ele nos entregamos e nele mergulhamos.

Esperamos que, de nosso aprendizado conjunto, saíamos enriquecidos e possamos "ver e ouvir" com nossos próprios olhos, descobrindo o encanto do orvalho nas flores sob o céu estrelado de nosso planeta. E, que caminhar, olhar a lua, ter ao lado um companheiro, seja a regra e não uma infração.

INTERDISCIPLINARIDADE É TRABALHO DE VÁRIAS CRIEÇAS.

Profa. Ana Mae Barbosa Tavares
de "Prática de Ensino em Educação
Artística" (CMU)

O próprio termo interdisciplinaridade sugere, como diz Gombrich, a existência de disciplinas em separado, autônomas que se pretende interrelacionar, estendendo fronteiras, sobrepondo contextos, explorando faixas intermediárias.

Historicamente podemos apontar como fundamento da interdisciplinaridade a idéia de totalidade, paulatinamente substituída pela idéia da integração do conhecimento.

Interrelacionar as diversas disciplinas para atingir a compreensão orgânica do conhecimento ou abarcar a globalidade do conhecimento foi uma

intenção educacional defendida primeiramente pelas teorias humanísticas da educação. Para algumas destas teorias, sendo o homem um ser total, global deveria ser conduzido à busca do conhecimento total, global, do universo. Posteriormente também alguns behavioristas defenderam esta ideia de procura e transmissão globalizada do conhecimento porque esta globalização corresponderia à simplificação do meio ambiente reconhecível para sua mais fácil manipulação, no sentido de conduzir o comportamento humano.

Modernamente, o conceito de Interdisciplinaridade vem se identificando cada vez mais com a ideia de integração, abandonando a ambiciosa pretensão da aquisição do conhecimento totalizante, global. Esta ideia de integração no campo da Educação vai muito além da proposta de relacionamento entre disciplinas. Pala-se constantemente nos textos de Educação em integração, razão e emoção; teoria e prática; indivíduo e sociedade; conhecimento factual e experiência; e até em integração interinstitucional.

A Interdisciplinaridade, portanto, tem como função integrar a colcha de retalhos de competências altamente desenvolvidas e de interesse diversificados e muitas vezes antagônicos.

Esta integração é uma organização que tem lugar na mente do aluno, provocada pela forma como o conhecimento lhe é apresentado. O veículo mais adequado seria uma espécie de tessitura dos diferentes campos disciplinares através da busca da síntese.

Podemos afirmar que a função da Interdisciplinaridade não é comunicar ao indivíduo uma visão integrada de todo o conhecimento, mas desenvolver nele um processo de pensamento que o torne capaz de, frente a novos objetos de conhecimento, buscar uma nova síntese.

O que se propõe hoje é integração como processo centrado na intercomunicação dos sujeitos cognoscentes em vez da busca de um objeto integrado ou síntese do conhecimento.

Esta síntese em larga escala é impossível, quer seja dentro do indivíduo, quer seja entre os vários campos de aprendizagem. Em compensação é cada vez maior a evidência de que a porção de conhecimento que cada um pode abraçar é insignificante diante da realidade a ser conhecida. É imprescindível a aproximação de um pesquisador com a pesquisa dos outros para se restabelecer uma espécie de "comunidade de aprendizagem" que leve ao "conhecimento ecumênico do mundo".

Dos fatores epistemológicos da Interdisciplinaridade mais importante é a necessidade de que cada participante tenha um conhecimento interpretativo de todas as disciplinas comprometidas num estudo. Isto significa, portanto, que cada participante da aventura interdisciplinar deverá ter o conhecimento tácito de todas as áreas de estudos envolvidos no projeto, além do conhecimento focal da disciplina de sua específica competência.

"A interdisciplinaridade se caracteriza pela intensidade das trocas entre especialistas e pelo grau de integração real das disciplinas no interior de um projeto específico da pesquisa" (Rilton Japiassu) ou da busca da resolução de um problema significativo.

Milton Yinger compara o desenvolvimento dos projetos interdisciplinares à aprendizagem de uma língua estrangeira.

Diz ele: Para muitos Scholars, há pouco tempo atrás, o trabalho de outras disciplinas era "não linguagem". Outros Scholars reconheceram a existência de disciplinas afins mesmo sem as entender e sem as julgar particularmente interessantes. Eram "grego" para eles, mas eram uma linguagem. Recentemente cresceu o número dos que podem falar e ler uma ou mais línguas estrangeiras, embora com forte sotaque e com a tendência de traduzir as palavras em sua própria língua para compreensão.

Somente agora estamos começando a encontrar pessoas que podem realmente pensar em termos interdisciplinares, portanto - sem necessidade de tradução.

O PROJETO - "O PEDESTRE"

Profa. Maria Heloisa C. Toledo Ferraz
de "Estética e História da Arte (CCA)"

O Projeto Pedestre vem de encontro a propostas e preocupações básicas , que envolvem a todos aqueles que estão ligados ao processo do Ensino da Arte.

Desde a implantação dos cursos de Educação Artística no Brasil, em 1971, quando as disciplinas Artes Plásticas, Teatro e Música estavam pouco organizadas e sendo ministradas em apenas algumas escolas de nível médio, por exemplo as escolas vocacionais do Estado e mesmo com pouquíssimos cursos de graduação, até o presente momento encontramos as mais variadas e desconhecidas posturas frente ao que seja a ação do arte-educador.

Se partirmos da formação desses profissionais ou de todos aqueles em que a arte é o elemento comum de sua profissionalização, observaremos o quão distante estão os processos curriculares dos pressupostos a que se dirigem. Poucos têm em mente como é fundamental na formação do arte-educador, a possibilidade de integração artístico formal aliada a um embasamento teórico, sem perder de vista o acerto histórico, social e cultural, ou seja, uma postura crítica.

Elementos de ordem visual, cênica, sonora, verbal, reunidos através de projetos desta natureza - que interpõe à sua ação uma integração interdisciplinar - e que através de sua formulação permite uma reflexão da verdadeira dimensão artística (profissional), poderá predispor o estudante a uma visão mais ampla do processo arte-educação. Considerando essa reunião de linguagens específicas, poderemos aprimorar as características formais inerentes a cada área, ao mesmo tempo que se dá a ação educativa a sua verdadeira dimensão.

O PROJETO PEDESTRE

Nadia Teixeira de Castro
Aluna do 4º semestre

Para quem sentiu na pele o problema da falta de integração entre os cursos profissionalizantes e o básico da ECA, o projeto lançado este ano por Tisochenco Nêhi e Dilma de Melo Silva brilha como esperança. Trata-se de teatro aplicado à educação. A escolha da peça "O Pedestre", de Ray Bradbury, foi particularmente feliz, por abordar um tema da comunicação, num estilo de ficção que se presta ao uso teórico, com grande liberdade.

Encenar a peça é viver o problema. A reflexão por este meio adquire vida, começa a fazer sentido. Psicologia, antropologia, sociologia, semiologia, pesquisa bibliográfica, o tema pode ser abordado sob tantos ângulos quantos foram os mestres capazes de instigar os alunos. E vice-versa.

À primeira vista pode parecer restrito: peça em um ato, com dois personagens, vai dar pouca participação. Ao contrário. A peça é apenas o ponto de partida para o trabalho criativo. Tisó e Dilma têm as qualidades necessárias para promover a participação: são abertos, sensíveis e acolhedores. Qualquer proposta que enriqueça o programa é estimulada.

Já foi feito um programa de TV circuito interno, onde alunos do 4º semestre fizeram a cobertura do projeto, ocupando o espaço de seu jornal semanal, o Improviso.

Outro grupo de alunos engajados no projeto está realizando um filme: "O Pedestre".

Através da participação ativa e criativa, o projeto vai tomando corpo. Se for suficientemente trabalhado, temos a certeza de que será um excelente modelo de como superar o impasse didático do básico.

De qualquer modo, teremos o saldo positivo de uma experiência realizada, teremos na lembrança a contagiante atitude construtiva de seus promotores.

"I CONVENÇÃO BRASILEIRA DE FICÇÃO CIENTÍFICA"

Profa. Maria Helena Fíres Martins
de "Comunicação Não Verbal" (CCA)

Ano: 1964. Local: o restaurante Don Ciccilo, nas suas velhas instalações da rua Frederico Steidel, em São Paulo. Consenso: um grupo de autores, editores e mais alguns interessados em Ficção Científica, que aí se reuniam mensalmente, em memoráveis jantares, para discutir a página dupla da edição dominical do jornal "A Nação", dedicada à Ficção Científica, então sob a responsabilidade de Clovis Garcia. O jornal teve vida breve, menos de um ano, mas o entusiasmo do grupo garantiu a colaboração de diversos autores como Jerônimo Monteiro, André Carneiro, Antonio Olinto, Zora Seltjan, Rubens Teixeira Soavere, Nilson Martello, Walter Martins e do próprio Clovis Garcia. E a idéia de uma convenção brasileira surgiu e foi aventada, nesses jantares, por Ney Moraes, inveterado cultuador de FC, que voltava ao Brasil depois de ter passado dois anos nos Estados Unidos e de ter assistido a uma Convenção de FC norte-americana, a BayCon, realizada em San Francisco.

Idéia lançada, imediatamente ficou claro para todos que não poderia ser usado o modelo americano, uma vez que, lá, as convenções são organizadas

montadas e financiadas pelos fãs do gênero, valendo por uma festa na qual se tem oportunidade de conhecer de perto os monstros sagrados da FC e são distribuídos os prêmios Hugo para melhor romance, melhor novela e melhor conto. Aqui, ao contrário, a organização do evento caberia aos próprios autores, editores e divulgadores de FC que tinham por objetivo mostrar, para o público em geral, o que vinha a ser FC, isto é, um gênero literário e não sub-literatura cuja temática se limitava a monstrosinhos verdes com antenas na cabeça em seus foguetes interplanetários. Após muita discussão, pois cada um tinha a sua própria opinião a respeito de como deveria ser a "nossa" convenção, as tarefas foram divididas e os créditos ficaram assim distribuídos:

Conferencistas: André Carneiro e Clovis Garcia

Planejamento geral: Ney Moraes, Nilson Martello e Walter Martins

Divulgação: Jerônimo Monteiro, Ladislau Destach, 4 Artes Editora

Apoio Editorial: Edart e 4 Artes Editora

Tradução da peça "O Pedestre": Elizabeth Moraes

Direção da peça: Ivo Rodrigues

Execução e montagem: Nilson Martello e Walter Martins

Assim contado, tudo parece ter sido rápido e fácil. No entanto, a preparação da convenção levou vários meses pois que englobava atividades variadas: um ciclo de conferências; debate organizado pelo Prof. Plávio Pereira e apresentação de um espetáculo teatral (a peça "O Pedestre" de Ray Bradbury), o lançamento de dois livros: "Além do tempo e do Espaço", antologia dos autores nacionais (Edart), e "Imaginação Ilimitada", antologia de escritores americanos (4 Artes), sessão especial no planetário; sessões de cinema, exposição de livros e exposição de artes. Além disso, a Cinzano ofereceu um coquetel e as empresas Folhas de São Paulo e A Gazeta cedem seus auditórios. Inúmeros contatos foram feitos. Discussões sucediam umas às outras. Finalmente, entre 12 e 18 de setembro de 1965 a Convenção Brasileira de Ficção Científica aconteceu. A primeira. E única.

USA: ANOS 50

Prof. Carlos Avighi
de "História da Cultura e Comunicação I e II" (CCA)

No mesmo ano da publicação de "O Pedestre", 1951, em março, o casal Julius e Ethel Rosenberg, acusado de espionagem, era sentenciado à morte. Um mês antes, William Remington era condenado à prisão após longo e ru-
moroso processo que começou ao ser denunciado como comunista. Os Ro-
senberg foram executados em 1953 e Remington seria misteriosamente as-
sassinado em sua cela aos 37 anos de idade.

Estes e outros casos, como o de Alger Hiss, transcorriam num cipoal-
inçado de equívocos, no qual predominava o sigilo por razões de segu-
rança do Estado. As circunstâncias assemelhavam-se à que aparece em "O
Pedestre": o cidadão afrontado e perplexo até o desconhecimento dos mo-
tivos de sua detenção. Nunca se formalizou acusação contra o protestan-

te e liberal Remington e, na época, sabia-se que os modestos militantes Rosenberg não tinham competência para roubar o "segredo" da bomba atômica.

A perseguição sistemática desencadeada nos Estados Unidos a partir de 1945 criava a condição interna para o encaminhamento da guerra-fria, mediante o desencorajamento dos liberais e a marginalização dos direitos humanos, determinando-os como "perigo vermelho". Concretamente, preparava terreno para as eleições de 1952, que imprimiriam os rumos da política externa norte-americana.

Os Estados Unidos tinham de manter o crescimento econômico, a expansão dos monopólios conseguida durante a guerra, a qual, na mesma medida, lhes dera prestígio internacional e superioridade militar.

O mundo, porém, era outro. A guerra da Coreia chegava ao auge, despon-tava o processo de descolonização, estendera-se a área socialista por toda a Europa Oriental, proclamara-se a República Popular da China em 1949, ano em que a URSS explodia sua primeira bomba A.

Nos EUA agravava-se a histeria anti-comunista e corria a rãdea solta a caça às bruxas e as medidas de controle social: Junta Revisora de Lealdade, Legião Americana, Lei Taft-Hartley ...

Institucionalizava-se o terror na Comissão Parlamentar de Atividades Anti-americanas, na qual pontificavam Richard Nixon, Homer Ferguson e outros - sobretudo Joseph McCarthy, que emprestou seu nome à época e ao procedimento: macartismo.

Os modernos inquisidores usavam uma retórica vazia, distante e irres-pondível, como a do robô-polícia que prende os personagens da peça.

O diálogo pungente entre Mead e Stodowell tematiza a agonia do cida-dão ainda sensível destinado à obscuridade e ao conformismo-destina-do a esfumar sua dimensão humana e evitar "ser diferente". É o sen-tido contestatório do passeio noturno e errático de Mead, no conto. Uma das decorrências da venalidade macartista foi o anti-intelectua-

lismo que lançou ao lixo por largo tempo, ou para sempre, incontáveis representantes da cultura norte-americana. Intelectuais e artistas tornaram-se supérfluos e perigosos, apontados como esquerdistas ou "vermelhos". Ao ser detido, sem acusação formal, Mead declina sua profissão de escritor, ao que a máquina repressora replica: "sem profissão".

Outra armadilha do macartismo era identificar o "companheiro de viagem", que, na peça, Stockwell representa, entre outras coisas eximindo-se e, assim, obtendo uma saída menos aflitiva. Renegar e denunciar, aceitando o favor do tribunal em troca de tratamento mais brando, foi a atitude dos delatores como Elizabeth Bentley (caso Remington, entre muitos outros), Whittaker Chambers (caso Hiss), David Greenglass (que denunciou sua irmã Ethel e seu cunhado Julius Rosenberg).

A Tecnologia que em "O Pedestre" aparece como instrumento de repressão era comum no terrorismo macartista e já desafiava o "Freedom of Information Act". Graças a ela o FBI pode examinar a ficha datiloscópica de 269 303 candidatos ao Projeto Manhattan e Truman conseguiu que milhares de trabalhadores sindicalizados assinassem termo de que não eram comunistas.

Também na URSS o Estado todo-poderoso desprezava sem pudor a sociedade civil e o indivíduo, mas os crimes stalinistas só seriam divulgados anos depois.

Sempre houve a perseguição, a inquisição e a execução - como o caso Sacco-Vanzetti nos Estados Unidos. O que apareceu de novo nas últimas décadas é o conluio entre o Estado onipotente e a automação sofisticada. Sempre mais o cidadão inerme sucumbe, néscio ou estólido, à indiferença. O caminhar é ato de intimoratos. David Thoreau previa em 1862: "para se tornar andarilho é necessário uma dispensa do Céu (...) Ambulator nascitur non fit".

UM POETA DA NOSSA REALIDADE E DO FUTURO

Prof. Clóvis Garcia
do Departamento de Teatro

A Ficção Científica é um gênero literário que ficou um tanto marginali-
zado mas que agora retoma uma posição de interesse em vários países, gra

Ray Bradbury está entre os que elevaram a FC a um alto nível literário. Conhecido como o poeta da FC, pois toda a sua obra pode ser considerada poesia em prosa, Bradbury se interessou pelo homem, agora ou no futuro, as suas reações diante das novas descobertas científicas, a sua posição nas novas estruturas sociais. Livros como "Crônicas Marcianas", "O Homem Ilustrado", "As Máquinas da Alegria", o maravilhoso "A Cidade Fantástica" (Dandelion Wine), que se passa numa cidade americana atual mas tem um clima de fantasia poética, contos como "O Foguete", "A Cidade", "A Aldeia", mostram o grande talento de Bradbury no estudo do homem.

...
 gas, principalmente, ao cinema, desde a obra de Arthur Clark, "2001", e aos novos escritores interessados nos aspectos sociológicos. O sub-gênero conhecido como "spacial opera", apenas aventuras espaciais, contribuiu para a formação de um preconceito entre os intelectuais mas exatamente nesse enfoque, o cinema mais uma vez, com o sucesso de "Guerra nas Estrelas", vem promovendo a sua divulgação. Entretanto, desde os seus precursores - e podemos pensar em Luciano de Samosata com sua "Viagem à lua" no século II - muitos dos autores de Ficção Científica deram uma dimensão maior ao gênero, aplicando não os elementos das ciências exatas mas as ciências humanas, como a sociologia, a psicologia social, a história.

Bradbury também escreveu teatro, diretamente, e adaptou para o palco o seu conto "O Pedestre", acrescentando um personagem para maior interesse cênico. É essa adaptação que foi escolhida por Tinocoheco Wehbi para iniciar um projeto de integração dentro da ECA, conhecida pela falta de comunicação entre seus Departamentos. Começa bem o projeto, à altura da sua importância e significação.

RAY BRADBURY ENTRE O REAL E O POSSÍVEL

Prof. Celso Loge.
de "Sociologia da Comunicação" (CCA)

O TEATRO DE RAY BRADBURY

Descendente de colonizadores ingleses, Bradbury nasceu em Illinois em 1920. Seus antepassados vieram para a América em 1630.

Desde seus primeiros estudos participou e se envolveu com o teatro, com as mágicas, com o ilusionismo. "É pelo teatro que comecei e é com ele que terminarei minha vida", afirma ele, e acrescenta: "Meu primeiro sonho foi o de tornar-me mágico".

Quando criança ajudava prestidigitadores em suas representações. Blakstone era um deles. No Liceu escreve suas primeiras peças de teatro

e, com dezenove anos, participa da Companhia de Atores de Wilshire de Laraine Day. Tomando consciência da mediocridade de seus primeiros trabalhos, para de escrever peças e de ler teatro contemporâneo durante vinte anos. E assim justificava esta atitude: "Eram mal escritas e careciam de poesia".

Bradbury considerava o teatro visto ou lido durante essas duas décadas como "mediocre e desprovido de idéias".

Em 1959 adapta para o teatro o conto "A Medicine for Melancholie", retomando então o seu interesse pela representação cênica.

"Parecia-me chocante", dizia ele, "que um país fundado sob idéias às vezes políticas e tecnológicas, que influenciou o mundo inteiro por seus conceitos e suas materializações tridimensionais robotizadas, carecia tão singularmente de um teatro de idéias".

OS SANTOS PADROEIRO DO TEATRO AMERICANO

Bradbury sempre achou que Bernard Shaw e William Shakespeare mereciam ser chamados de padroeiros do teatro americano. Entretanto, em suas declarações ele afirma não encontrar traços da influência deles nos Estados Unidos, principalmente de Shaw, "que era o verdadeiro criador de idéias dramáticas concebidas para tornar o mundo melhor". Quanto a Shakespeare, não encontrou ele nenhuma influência benéfica na dramaturgia de seus compatriotas.

Bradbury, criticando os romancistas que escrevem livros por desejar encontrá-los nas bibliotecas, prefere escrever peças que gostaria de encontrá-las em cartas, de preferência sob a inspiração desses "fantasmas excepcionais, seus companheiros e amigos favoritos: Shaw e Shakespeare".

O interesse por um teatro sério Bradbury deve ao ator Charles Laughton, que, juntamente com Paul Gregory, lhe pediu uma adaptação teatral de seu romance "Fahrenheit 451". O resultado foi desastroso. Laughton aproveitou então a ocasião para anualmente lhe falar sobre o teatro de Molière, so-

bre os autores da Restauração e, sobretudo, de Shaw e de Shakespeare. Declarava-lhe, discutia sua concepção de personalidade e estilo, transformando seus encontros amistosos em produtivas trocas de experiências e informações.

A partir de então, Bradbury escreve "Savona", uma angustiante história de crianças que, numa sala de brinquedos do futuro, projetam seu ódio sobre seus pais; "Destinação: Cratera de Chicago", tratando de uma cidade destruída pela guerra atômica, onde um velho homem, que lamenta o passado, é perseguido pelas autoridades; "O maravilhoso terno cor de sorvete de côco"; cuja ação se passa no ghetto mexicano da Califórnia, e outras....

UM TEATRO DO REALISMO FANTÁSTICO ?

Ray Bradbury concebe a Science-fiction como o "avatar da magia que, após ter passado pelas mãos dos alquimistas, se torna história do futuro". E explica: "Num momento dado dessa evolução, mudamos de boné, de etiqueta e nos tornamos mais positivos, mas o resultado é o mesmo. Por explicável que seja seu mecanismo, a televisão nada perdeu de sua magia. Nunca chego a acreditar que ela funcione. E nem que os aviões voem. As leis científicas são inteiramente falsas. Nossas tecnologias modernas, conseqüentemente, correspondem às velhas fraudes da astrologia, aos logros dos alquimistas e aos pesadelos da pré-história. Precisamos dar formas metálicas aos terrores ancestrais e os impulsionar para as destinações as mais estranhas, primeiramente em nossa psique e mais rapidamente nas tres dimensões das quais eles provocam espanto e horror, e a terceira, o arrebatamento. Não construiríamos esses brinquedos gigantescos se não adorássemos remontá-los e deixá-los correr até o juízo final ou à vida eterna, a escolher". Bradbury desacredita da ciência moderna dos sociólogos, dos psicólogos amadores e profissionais e dos grandes pensadores, "que o enfastiam, per-

turbam e irritam-no..." Diz ainda ele: "Não creio e nunca acreditarei que as coisas banais sejam perigosas. Desde criança sempre adorei os "mass-media" desprezados pela *intelligentzia*". Em "Destinação: cratera de Chicago", o autor relata a banalidade do cotidiano de onde ressalta quantidade de objetos vulgares e não sua qualidade. Assim Bradbury resume sua moral: "Aproveitai a vida! Se nós extirparmos tudo o que é banal de nossa vida, nos secaremos como árvores sem seiva, nos instalaremos num cemitério intelectual, ocupados a ler uns para os outros os epitáfios de nossos túmulos".

Das algumas afirmações de Ray Bradbury que nos possibilita uma aproximação, ainda que parcial, de suas concepções estéticas do teatro e, principalmente de "O Pedestre".

Da fascinação que a magia, a prestidigitação, o ilusionismo (sobreviventes nos "mass-media"), bem como o contato permanente com grandes autores e atores de teatro e cinema, enquadrado por assim dizer na estética da negação, que é a estética da modernidade, o autor de "Fahrenheit 451" em seus textos, descobre uma maneira de tratar a problemática do homem atual, dentro da tradição da literatura fantástica ou, mais exatamente, do que se convencionou chamar de realismo mágico ou fantástico. "O Pedestre" sugere profundas observações e análises críticas de possíveis mundos futuros, criados por extrapolação lógica do atual.

Seus relatos de aventuras, ambientados em hipotéticos futuros, representam uma tomada de consciência da corrida armamentista, da manipulação das grandes concentrações urbanas, etc. E na representação desse mundo tenta recuperar a tradição do teatro da linguagem. Neste ponto diverge de alguns teóricos da modernidade, que consideram a própria linguagem como "moeda gasta".

Apesar disso, Bradbury afirma: "algo bem escrito, bem dito, cria mais imagens que todos os filmes do mundo (...); uma palavra tem tanto valor como um milhão de imagens".

O MUNDO DE FANTASIA DO CRIATIVO RAY BRADBURY

Profa. Maria Stella Orsini
de "Psicologia da Arte" (CCA)

A grande contribuição de Freud, ao procurar estabelecer uma relação dinâmica e contínua entre o inconsciente e o consciente, e a análise que realizou em seus ensaios, "Uma recordação infantil de Leonardo da Vinci" e "O Moisés de Michelangelo", abriram novas perspectivas para o estudo da arte.

O objetivo deste artigo é analisar alguns processos psicológicos no pensamento criador. Para tanto, vamos nos apoiar no depoimento dado por Ray Bradbury sobre fatos marcantes de sua vida e também sobre algumas considerações que fez sobre a elaboração de algumas peças teatrais (*).

O primeiro grande sonho de Ray Bradbury foi querer ser mágico. Quando, aos 10 anos de idade, ao subir em um palco e colaborar em números de ilu

(*) As considerações aqui feitas sobre a vida e a obra de Ray Bradbury foram baseadas na introdução feita por ele em seu livro: "Théâtre pour demain et...après". Paris, Ed.Denoël, 1973, p.9-24

nionismo, decidio que seguiria a carreira de mágico; ao fingir, imitar, representar, usar os mesmos adereços, o garoto Bradbury imaginava ser mágico. "... a criança, quando brinca, se comporta como um ficcionista, pois cria um mundo pessoal, ou, mais corretamente, reorganiza as coisas de seu mundo, dando-lhe uma forma mais agradável. Ora, o escritor faz o mesmo que a criança no brinquedo: cria um mundo de fantasia que considera muito sério, isto é, aí coloca muita afetividade, embora o separe nitidamente da realidade" (1).

Para Freud, a atividade criadora substitui o brinquedo infantil.

Enquanto a criança se exprime em jogos e fantasias, o adulto criativo o faz escrevendo, ou pintando, ou compondo músicas, etc.

Na fantasia compensatória - assim chamada por Freud - existe uma criação que tem pouca relação com a realidade. Neste caso, o herói, por ser dotado de poderes mágicos, tem possibilidade de exercer seu domínio sobre o ambiente.

Aos 12 anos e meio, depois de garantir aos amigos que em menos de quinze dias seria ouvido na rádio da cidade, Bradbury realmente apresentase na rádio de Tucson, no Arizona. Aliando uma grande audiência com uma enorme disposição em colaborar no que fosse necessário, consegue ser admitido para ler histórias em quadrinhos em um programa infantil que era levado ao ar aos domingos. Seu salário consistia em entradas gratuitas para assistir filmes como "The Mummy" e "King-Kong". E com muito espírito e excelente bom humor, confessar: "E não há sombra de dúvida: eu era super bem pago". Neste nível de fantasia, aliás bastante peculiar no período da infância e da adolescência, ocorre uma predição

(1) FREUD, S. - *On Creativity and the Unconscious*. New York, Harper, 1958, apud MOREIRA LETTE, D. - *Psicologia e Literatura*. São Paulo, Cia. Ed. Nec. e Ed. da USP, 1967, p.84

da experiência. Há, portanto, uma antecipação do futuro, uma vez que a imaginação antecipa a ação, permitindo estabelecer etapas para diferentes objetivos futuros.

Através da leitura de seus contos e peças teatrais, percebemos um outro nível de fantasia, a criadora. Neste nível, a realidade se transforma, ou de forma fantástica - como ocorre em muitos momentos da narrativa de Bradbury - ou conforme certos princípios lógicos.

O trabalho inconsciente é fundamental para a fantasia criadora e, "uma vez que a arte é comunicação jorrando de planos inconscientes, ela nos apresenta uma imagem do homem que no momento só se encontra presente naqueles membros da sociedade que, em virtude de uma extrema sensibilidade, vivem nos limites desta sociedade - com um pé no futuro, por assim dizer. Sir Herbert Read afirmou que o artista antecipa a experiência científica e espiritual da raça" (2). Desnecessário afirmar que Bradbury possui essas características e não sei qual que a leitura de seu conto "O Pedestre" para confirmar isso.

Gostaríamos ainda de acrescentar que os psicanalistas freudianos afirmam que muito do material usado pelo artista para resolver seu conflito inconsciente tende a ser obtido das experiências da infância. Ora, foi exatamente a lembrança de experiências passadas que levou Bradbury a escrever uma de suas peças teatrais. "Le merveilleux complet couleur glace à la noix de coco" é o produto de várias experiências, inicialmente da infância, depois de rapaz, em Roswell (Novo México), Tucson (Arizona) e Los Angeles*.

Bradbury, além do grande poder de fantasia, soube desenvolver plenamente o material de suas divagações, transformando-o em verdadeiras obras de arte.

(2) MAY, R. - Eros e Repressão. Amor e Vontade, Petrópolis, Ed. Vozes, 1973 p. 20.

O CONTEÚDO SOCIOLOGICO DE "O PEDESTRE"

Profa. Jenny de Carvalho Pinto
de "Sociologia da Comunicação" (CCA)

Na peça "O Pedestre", Bradbury antecipa mentalmente o futuro; esse futuro porém já é presente, na medida em que a peça é uma reflexão sobre o "Controle social", expressão posta em uso e generalizada pelos sociólogos norte-americanos. Com essas palavras se procura designar em conjunto todas as normas coletivas, assim como também as autoridades e os poderes sociais que, em diferentes níveis e de diversas maneiras, regulam a conduta humana em seus aspectos ou resultados exteriores. Nesse conceito, portanto, estariam incluídas realidades sociais muito diferentes, nas todas elas com um denominador comum de pretenderem dar normas para a conduta humana exterior e de dirigi-la efetivamente.

No "Pedestre" essas realidades estão presentes: usos, costumes, convencionalismos, normas jurídicas, agentes executivos (polícia) e até mesmo o olhar vigilante da comunidade.

Em suma, há um conjunto de meios sociais ou com repercussões sociais aptos a ordenar e regular a interação que se realiza entre Stockwell e Mead. O termo interação denota o fato de uma influência recíproca na qual os indivíduos dão um significado aos estímulos a que respondem. Aqui, estamos diante de relação social (mais do que interação) onde a conduta de Mead e Stockwell orienta-se por um conteúdo de sentido mutuamente compartilhado: uma relação de amizade face ao estímulo "controle social".

"O Pedestre" é uma crítica da sociedade industrial avançada, e aponta o co

minho para uma sociedade cerrada que "controla e integra todas as dimensões da existência, privada e pública", que administra metódicamente os instintos humanos. Segundo Marcuse, esta sociedade industrial avançada poderia ser denominada também "sociedade unidimensional": nela tudo está estandardizado, uniformizado, perfeitamente integrado segundo normas comuns. Neste estágio, os direitos e liberdades perdem sua vitalidade e se esvaziam de conteúdo.

As necessidades dos indivíduos estão condicionadas; acabam nascendo novas necessidades, impostas pelos interesses de grupos sociais dominantes: automóvel, televisão, são impostos à existência quotidiana do indivíduo. O resultado deste estado de coisas é a "euforia na infelicidade".

O conformismo está tão generalizado e tão profundamente arraigado nos costumes que todo desconformismo aparece como signo de neurose: por não querer dirigir automóvel ou perder seu tempo diante da televisão, Mead é conduzido ao "Centro Psiquiátrico de Pesquisa de Tendências Regressivas"!!

Tudo protesto parece vão e qualquer mudança social impossível. Os elementos de oposição são suprimidos ou se acham sujeitos a um controle rigoroso.

Trata-se, pois, de despertar as consciências, de fazer o indivíduo passar da falsa "consciência feliz" para a verdadeira consciência, do interesse imediato para o interesse real. Precisamente aqui reside a dificuldade pois, numa sociedade indiferenciada em uma espécie de hipnose satisfeita, o pensamento crítico não encontra eco.

Nesta sociedade industrial avançada, "por meio do dispositivo da tecnologia, cultura, política e economia se avalgam em um sistema onipresente, que devora ou repele todas as alternativas".

* Marcuse, *L'Homme Unidimensionnel*, Minuit, Paris, 1968, p.22.

O HOMEM, A NATUREZA E A MÁQUINA

Lilian Carrone e

Andréia P. Alberico (alunas do 2º semestre)

"O Pedestre" é uma peça que, através de uma situação fictícia, que beira o absurdo, coloca em questão aspectos inerentes à nossa realidade e que no dia-a-dia passam despercebidos.

É nesse sentido que a peça assume uma postura que não é fechada em si mesma, não oferece soluções, mas coloca a nu e abertos para a discussão os problemas que, de certo modo norteiam a vida do homem urbano. As duas personagens humanas representam duas maneiras distintas de compreender a vida ou seja, Mead é, em essência, o subversivo, o inconformado, a consciência crítica que procura suas verdades próprias; é o homem não encaixado no sistema. Stockwell, por sua vez, representa o homem plenamente integrado ao "modus vivendi" que o sistema lhe impõe: observa-se que, mesmo quando "subvertido" por Mead, seu nível de consciência não lhe permite mais que acompanhar o amigo e, ao menor sinal de perigo, voltar ao sistema que, se lhe tolhe a liberdade, lhe dá ao menos a segurança e a "paz". Assim é apresentado um sistema fechado, baseado na repressão e na rigidez, que condiciona o homem a não sentir, não criticar, não reagir; a segurança não é aquela conquistada pelo ser humano como forma de vida digna, mas a impostada pelo modo que garante a segurança de quem aceita passivamente o esquema já montado, sem questionar sua legitimidade.

É curioso observar que esse sistema foi criado pelo próprio homem que, após

...sar disso, parece pairar acima dele, negar-lhe as condições para mudá-lo, tal qual acontece hoje, quando a lei, a "justiça" e outras coisas parecem não ter sido frutos da mente humana, mas entidades superiores e imutáveis que nos dominam e condicionam.

Outro ponto que a peça coloca em questão é a relação do homem com a natureza; se por um lado a máquina, criação humana, tende a assumir proporções de ser com vida própria que ameaça o homem, por outro lado a natureza parece cada vez mais afastada da realidade e das nossas necessidades cotidianas. O não saber andar, olhar e ouvir, as janelas fechadas, a própria presença dos televisores monopolizando a vida noturna da cidade em questão, com seu conseqüente isolamento da realidade palpável, ou seja, a transformação do homem num objeto contemplativo, desligado dos prazeres que a natureza pode oferecer, para ficar preso a um artificialismo estéril, toda uma situação de tensão, de negação da realidade natural humana.

A peça, sem dúvida, leva aos limites do irreal a oposição entre a natureza e a mecanização, mas é através desse exagero que consegue transmitir um processo de substituição que vem ocorrendo na nossa sociedade: substituição do natural pelo artificial, da natureza pela máquina, do real pelo imaginário, do social pelo individual e, o que talvez seja muito importante, a substituição do pensamento racional pelo condicionamento e pelo medo.

A não oferecer soluções (evidentemente Mead preso e Stockwell retornando à alienação não pode ser considerada uma solução), a peça permite a análise e a discussão de todos esses aspectos mencionados e de outros que a eles se relacionam, inclusive porque não define um momento exato nem um local determinado, podendo ser aplicada em linhas gerais a qualquer lugar hoje em dia. A invasão da máquina, o afastamento da natureza, o condicionamento, o medo, enfim o fato de que o homem está perdendo sua condição humana toma forma nesta peça que, num primeiro momento nos parece colocar uma situação tão absurda.

Fica apenas uma dúvida: estará o homem deixando de pensar e sentir?

ENCENAÇÕES DO SIMULACRO

Prof. José Teixeira Coelho Netto
de "Sistema de Significação I" (CBD)

Este texto de Bradbury, O pedestre, coloca em cena, para mim, um aspecto
básico da sociedade contemporânea: o simulacro. A peça me

parece de fato uma das metáforas possíveis que o simulacro nos coloca, hoje. E digo simulacro não apenas pela passagem em que Leo observa estar "nossa" televisão ocupada por atores mortos há 140 anos; ou por aquela outra em que nota como o sistema telefônico é assombrado do mesmo modo. O simulacro está aí mas está em todo o texto, da primeira à última fala. Há apenas simulacros - daria pra dizer: somos todos simulacros.

E simulacros já, agora. Seria grosso erro considerar a peça de Bradbury como sendo de "ficção-futura": não é de ficção e é deste momento. 1984 já começou, também, há muito tempo, bem antes de 1948, bem antes da TV; começou há milênios. Os simulacros também. De certo modo, sempre fomos uma sociedade do simulacro; estaríamos atravessando, agora, apenas uma fase de intensificação dessa característica. Talvez nem seja a fase mais aguda do processo, isso seria discutível. Mas é a que nos interessa por que estamos vivendo nela. Portanto, temos de saber como é ela, como funciona, quais as consequências.

Nesse quadro é que entram os estudos interdisciplinares propostos ao redor do tema. Com um outro bom motivo para essa proposição: é que o simulacro constitui uma das questões básicas da comunicação. A vida em sociedade é a vida através do signo, não há outra alternativa. E quando se fala em signo, se fala automaticamente em simulacro. Isso é bom, mal ou apenas inevitável? Problemas que seguramente não serão resolvidos neste ciclo de estudos mas em torno dos quais vale a pena pensar.

Pode ter sido mera coincidência - feliz coincidência - ou intuição. Seja como for, é interessante e significativo que tenha sido esse o tema de um ciclo de estudos de integração, atividade a ser tentada mais frequentemente nesta Escola.

ESBOÇO PARA ASSOCIAÇÃO DE IMAGEM

Profa. Elza Ajsenberg
de "Estética e História da Arte II" (CCA)

O texto "O Pedestre" de Ray Bradbury sugere vários efeitos plásticos para a sua encenação. A luz é uma das questões básicas. A iluminação noturna que envolve as casas e as duas personagens pelo passeio noturno pode levar à associação da luz metálica encontrada nos quadros, por exemplo, de Picasso na "Fase Azul" ou de Paul Delvaux. Nas obras deste

Último, personagens também vagavam pela noite a fora, em lugares que lembram pelo contraste (uma estação de trem com uma arquitetura do período clássico), a oposição entre presente e passado de "O Pedestre". Neste texto, o tempo envolve homens do ano 2053 d.C. que sentem falta de um elo que ficou para trás.

O efeito luminoso sugerido pelo texto, enfatizando casas cinzentas e silenciosas, transformadas em verdadeiros túmulos, reporta à quietude e aos ambientes sepulcrais de Delvaux. As figuras deste pintor possuem o rosto iluminado por uma vela ou são barbaídos pelo luar. Os vultos das janelas das casas cinzentas da peça, são envolvidos pelas luzes azuis - das ou multicoloridas da televisão.

O entusiasmo vivido por Leonard Mead sugere outros efeitos luminosos, quando evoca imagens como andar ou correr livremente, noite adentro: "correr com o vento..." Naquela noite os meninos deveriam empinar papagaios... ". Como em certas imagens das obras de Portinari, criadas a partir da memória de momentos felizes da infância. O nevoeiro não impede que se veja, em várias de suas pinturas, brincadeiras de crianças, garotos empinando papagaios ou soltando balões. São reminiscências como esta que Mead e Stockwell vão visualizando como caminantes: conseguem rever os grilos, as gotas de orvalho na grama até brincar - desenvolvendo uma das ações mais envolventes da peça - a pantomima da sombra dos dedos, através da qual é sugerido o teatro dentro do teatro.

É ainda a vontade de viver de Mead a responsável pela visão de um céu estrelado, nãtido como "pedras preciosas", lembrando o céu do "Café à noite" de Van Gogh. Imagem esta que se dissipa com o atordoamento de Stockwell, que passa ver as mesmas estrelas distorcidas, girando agitadamen

te como em outra noite estrelada, pintada por Van Gogh numa fase mais atormentada de sua vida.

O argumento da peça sugere situações que, em alguns momentos, reportam às propostas de Magritte. Com frequência, este pintor procura produzir efeitos de surpresa confrontando objetos diferentes, deles criando um novo. Transforma objetos familiares, por meio de troca ou oposição: a pedra arde, o céu é de madeira ou é a própria obra pintada; no quadro "Seca da de Manet", por exemplo, substitue as personagens por jêretros. Em "O Pedestre", as personagens do século XXI, que poderiam se encontrar num estêgio mais evoluído, pelo contrário, vivem consequências dramáticas e se encontram num clima de isolamento e de morte. Os homens perderam o contato social. Estão hipnotizados pela máquina T.V. e pela máquina que a mente. A alegoria colocada sob forma de poema "A Medusa": "os meus amigos estão lá congelados e petrificados pelo seu olhar...", sugere o drama de seres que não passam das silhuetas nas janelas e que estão tão "mortas" quanto as personagens de Magritte na "Seca da de Manet". Magritte e Bradbury transformam as suas obras de uma política a um instrumento de conhecimento. Isto porque, ambos dão indício das ambiguidades e dos absurdos da vida humana. Explicam uma contradição: a de que a humanidade não conseguiu ser conseqüente com as suas aquisições. No caso da peça: o homem não dominou a máquina, mas foi dominado por ela.

Para fazer a flor e o elemento mecânico, mulheres de cabeleiras de chapa ondulada, paisagens de troncos de árvores semelhantes a chaminês de fábrica, constituem a fisiconomia de seu tempo, a "idade mecânica". Agrega às suas pinturas personagens, acessórios, como simples fragmentos de arquitetura, desprovidos de humanidade, fisiconomia ou nome. O que se assemelha às personagens anônimas de "O Pedestre", onde os elementos humanos são sacrificados em favor dos mecanismos, circuitos que governam a existência; as milhares de antenas que orientam o olho do homem, escravo da televisão.

Em muitas obras, Léger parece renunciar ao movimento em favor da arte estática. As formas são imóveis; as máquinas são massas em repouso. E dentro desta ordem, quando o movimento ocorre, imediatamente é substituído pela imobilidade. É um dado encontrado não apenas na produção plástica do pintor, mas também nas cenas de seu filme "Bailado Mecânico", no qual os objetos usuais, os gestos, os passos das pessoas, surgem por secção e cortes abruptos. O mesmo fato ocorre na peça com os repentinos cortes nas aparições do carro de polícia, nos vultos das janelas, nas conversas das personagens, nas hesitações de Stockwell. São situações que lembram um outro argumento de Bradbury, "O Homem Ilustrado", com as suas passagens e acontecimentos interrompidos em sequências.

A saída do mundo desumano, do automatismo, pode evocar a obra de Tanguy, onde se vê uma "sacada aberta para o desconhecido" (comentário de Breton). As pinturas de Tanguy são visões subjetivas, povoadas de formas sem equivalência. Porém tratadas com a nitidez de seres autênticos. Ao que parece, são formas que surgem dos nevoeiros dos sonhos ou dos próprios acidentes da natureza. numa primeira impressão, parecem imagens familiares; mas, examinadas de perto, perdem qualquer correspondência com o mundo aparente. A sensação é de uma "expedição longínqua" - como um campo de ficção científica. Ou o campo explorado por Bradbury, insólito ou absurdo: um mundo onde os homens não são mais pedestres. Um mundo de consequências pouco animadoras e que parece não ter saída.

O mundo com o qual Mead sonha, pode ser associado à maneira de Tanguy trabalhar. Pintava como sonâmbulo, fazendo surgir imagens tanto mais misteriosas, quanto ele próprio não sentia necessidade, nem podia explicar. Os seus quadros são "conversas" em que formas inanimadas representam o papel de seres humanos, reunidos para sonhar - como Mead e Stockwell no passeio através das avenidas enluaradas.

O sonho é o campo onde os homens conseguem ser mais livres. Mas como todo sonho, acaba com o despertar.

EQUIPE DE VT E O PRESTÍGIO

André Rosatelli

Angela Marsiaj (alunas do 4º semestre)

Escola de Comunicações e Artes. São duas palavras, mas seria tudo a mesma coisa.

As artes em certos meios e formas de expressão ainda se distinguem das comunicações e, ao se colocarem com consciência crítica, muitas vezes escondidas na segurança de ideologia, deixam de usar os diversos meios de comunicação por puro preconceito e medo de serem manipuladas.

No caso do teatro, é importante para a sua própria sobrevivência que ele esteja atento a todas as formas de expressão do homem, que perca o pudor, o ceticismo diante das mudanças do mundo, e o pavor de ser controlado. O teatro precisa largar da atitude ranzinza e superior diante do marketing, do rádio, da T.V., do cinema, do computador.....

Pesquisar todas as utilizações da T.V. Se pudermos repensar e usar os meios de comunicações, com arte, estaremos construindo-os mais democráticos, impedindo que eles sigam o mesmo caminho alertado na peça "O Pedestre".

ECA/USP - BIBLIOTECA
CLASS. 492

PALCO+PLATEIA

Revista mensal de teatro
Publicada e distribuída pela:
"Palco + Plateia, Editora Ltda."
Rua Maranhão, 100 - conj. 204 - São Paulo
Telefone: 52-6091
Circulação e impressão pela:
Editor Imprensa Artística Ltda. Cx. Lda.
R. Maria Antônia, 182 - tel. 296-2011

Diretor Presidente
Mário By Garrinça Junqueira de Azevedo
Diretor Vice-Presidente
Paulo Eduardo Junqueira de Azevedo
Diretor Executivo
Ronaldo Junqueira de Azevedo
Diretor de Administração
Gertão Dutra Nogueira
Assessor Jurídico
Sergio Gomes da Silva
Departamento de Administração
R. Marquês, 208 - conj. 1-B
Alvaro Junqueira de Azevedo
Departamento de Fotografia
Eduardo

Os artigos são de inteira responsabilidade dos autores.
A revista "Palco + Plateia" se reserva todos os direitos, inclusive os de tradução em todos os países signatários da Convenção Internacional sobre Direitos Autorais.

Preço de Banca Cr\$ 2,00
Número aforado Cr\$ 2,50
Assinatura anual Cr\$ 20,00

índice

Colação Teatral	pg. 5
Notas de "Ebrencia de Gostowski"	pg. 6
CRÍTICA	
O Absurdo	pg. 7
Album de Família	pg. 12
O Cordão Umbilical	pg. 17
Pier de Jago	pg. 23
Moda	pg. 27
Seu Tipo Inesquecível	pg. 32
Um, Dois, Três de Oliveira Castro	pg. 36
A Vida do Menino	pg. 40
ARTIGOS	
O Arquiteto e o Imperador da Assíria	pg. 45
Jorge Andrade	pg. 49
Fernando do Alor	pg. 51
João Rios	pg. 53
Colunas	
Família	pg. 58

A VINDA DO MESSIAS

"A Vinda do Messias" mostra as possibilidades de Tisochenko Mehbi, sem que se possa chamar o texto do novo dramaturgo de inteiramente realizado. A maior qualidade da peça é apresentar-nos a personagem de Rosa Aparecida dos Santos, costureirinha solitária, de coração e mente simples, que, perdida na massa solitária da metrópole, espera o seu "messias", o companheiro e amado capaz de dar sentido à sua vida frustrada. A personagem é uma invenção original justamente por não ser nem invenção, nem original: passa por nós diariamente na rua. O texto, o imenso monólogo de Rosa - ou os seus diálogos imaginários - tem suficiente força para compor a personagem e dar-lhe vida e para criar mundo em torno dela. Muitas vezes, porém, falta ao texto maior plenitude literária, mesmo das condições de simplicidade da personagem, maior expressividade verbal, maior trabalho no nível da língua, de modo que a costureirinha não se realiza em toda a sua dimensão dramática e humana. É por vezes tem-se a impressão de que Rosa é composta menos de dentro do que de fora, à base de dados de conhecimento e pesquisas: os dados, em si preciosos e mesmo indispensáveis e como que expostos para o público, em vez de se fundirem com a sua existência e serem vividos, totalmente, e caminarem de dentro da visão crítica da indústria cultural, imprensa, rádio, Tv a partir de uma consciência "kitschizada" que vive projetando os seus desejos e angústias particulares sobre os produtos esteticamente condicionados das indústrias culturais, usando-os, manipulando-os e deformando-os (enquanto por eles é usada, manipulada e deformada) em função de problemas pessoais.

Ainda duas observações a respeito da peça: será que o drama de uma só personagem é realmente o mais adequado para exprimir a solidão? Deve supor-se que não. Precisamente a presença de outras personagens ressalta o isolamento e, eventualmente, o fracasso do diálogo, impossível de revelar-se quando não há diálogo. Parece também que Tisochenko Mehbi levou a personagem em demasia para o terreno da alienação patológica, diminuindo-lhe assim a representatividade e restringindo-a, em certa medida, a um caso particular.

As falhas do texto não em ampla medida compensadas pelo desempenho excepcional de Berta Semel. Atualmente uma das melhores atrizes dos palcos brasileiros, ela vive o papel em todos os matizes, compondo-lhe a imagem humana nos aspectos dolorosos e ridículos, na pieguice sentimental, na amargura, nos acessos de ciúme, inveja e ira, nos ressentimentos, anseios, angústias, esperanças e arrebatamentos histéricos, na sensualidade e nos tiques virginais de solteirona.

Atriz de natureza sensível, tendente a entregar-se a arrebatamentos e emoções, Berta Semel aprendeu a dominá-las, sem os sufocar, com a disciplina que é o prêmio da maturidade.

É boa a encenação de Enillo de Biase, embora, nos momentos finais, talvez um pouco excessiva, na tentativa de subjetivar a cena como projeção da mente de Rosa. A essa subjetivação corresponde a luz expressionista, solução realmente feliz. Há no caso a ligeira ruptura estilística, em relação à peça e à cenogra-

gia basicamente realista de Dillma de Melo, ruptura, contudo, que não prejudica a boa impressão geral.

Anastol Rosenfeld

Fazer monólogo, sobretudo fazê-lo bem e convencer é o encargo dos mais difíceis de um ator ou atriz.

Foram muitos os que tentaram e não conseguiram sequer uma média razoável em suas interpretações, dadas as dificuldades em que o personagem único se enverga, ainda que a qualidade do texto seja de real valor. Nos últimos anos, em São Paulo, um dos mais convincentes e admiráveis trabalhos já realizados foi o de Suzana Correia na célebre página de Gogol, "O Diário de um Louco".

Agora o paulistano tem oportunidade de assistir a um novo monólogo e de entrar em contato com esse talento indiscutível que é Berta Ianni. Atriz de recursos, dedicada à sua arte integralmente e plena no domínio dos papéis que interpreta, Berta é a própria Rosa Aparecida dos Santos no texto do jovem Timoshenko Melibi, "A Vinda do Messias", em apresentação no pequeno Teatro de Arte TAC.

As deficiências do texto, em que algumas sequências não estão bem construídas ou omitem ligações que afinal deveriam constar do espetáculo, em nada alteram o desempenho da atriz ganhadora de todos os prêmios quando de "O Milagre de Annie Sullivan", de William Gibson.

Berta dá as dimensões justas e inquestionáveis do mundo erguido e precário, sem base, pela ingênua e pura Rosa Aparecida dos Santos, que vive das ilusões do cantor de rádio, do astro de cinema, da novela de televisão. O seu mundo é tão vazio e frio como o quarto em que habita, ambos esmagados pela máquina da costura. E como poderia a humilde costureirinha tentar alçar vãos mais altos se está presa a barreiras como o espelho à imagem milagrosa, é paixão pelos ídolos - do rádio, da tv e frequências que não pagam suas contas e o Messias que afinal nunca chega?

O primeiro ato é o melhor do espetáculo. É nítido que Berta emprega todas as suas virtudes de grande atriz. Volta a refulgir nos minutos finais do monólogo.

Um parêntese: a encenação poderia ser mais atuante se fosse direta, isto é sem interrupção entre um ato e outro. Uma breve pausa para a troca de roupas da intérprete e de alguns objetos do cenário daria mais força e continuidade à ação. Inteligente e construtiva a direção de Gaili Di Basi, que se firma a cada novo trabalho.

Ivo Lantini

É correta a noção que aproxima teatro da sociologia. Mesmo quando se crê no truismo teatro-brincadeira, não se pode abandonar a idéia de um teatro que

cido de uma reflexão sobre os dramaturgos contemporâneos, assim apreciados, seria aquela que, em brincadeira, não alienasse sua obra da realidade que o engole, digerindo-a, e "passando-a" com roupagem artística e lúdica ao público. Isto seria a visão, reflexão e ação de um ator de construção: vale dizer, aquele que insiste em tempos de destruição; isto é, o nosso.

Assim, a dramaturgia brasileira dos 70, está quão, ah, esse, do estágio em que parece querer inspirar; isto é, o nível da discussão ampla, a idéia da liberdade de introspecção analítica, conteúdo crítica e de eficácia política do teatro, a curto, médio ou longo prazo; Põe a questão anti-lúdica, cá entre nós, é um anti-jogo teatral; um joguinho de Banco Imobiliário onde se poupa sempre a figura do banqueiro.

No que, até o momento, apareceu o quase-rótulo de "Novo Teatro Brasileiro" constata-se um despreparo de informação sociológica e uma irresolução a vocação ao teatro-divã de psicoanálise. O universo do homem brasileiro, com as raras exceções de praxe, tem sido, através dessa nova dramaturgia, o existencial-evasivo e ambientação-regra, o Grande São Paulo, o Grande Rio, etc., etc.,

É uma herança; houve um tempo que não vai tão longe e que infelizmente, se repete, em que o teatro brasileiro, entendido em toda a sua abrangência, não se preocupar com os trinta e quatro que são trincadas de praxe, Ibsen, Strindberg, Pirandello, Tchecov, numa só e única garfada. Instigada a fome, passou-se em Sartre e Camus, em Vitrac e Genet, em Gelber e Pinter e Albee e Williams e etc... A nova dramaturgia brasileira reflete o resultado desta indigestão-reflexo: Beck e Malina, estão "seguido e/ou traído"; Grotowski, de tantos e tantos seguidores - tupiniquins, está ameaçado de roubar o pedestal de João Caetano (sic); Weiss e Gatti, admirados à necessária distância, foram transformados de "populares" em "pops", com a consequente efemeridade com que devem ser consumidos; Brook, como Po, Cassio, Braba, Angier, Akurda, Happenings, Bread and Puppets, Performances - GROUP Chaikin, Schwenner, Kaprow, Kirby, blá, blá, blá e etc... são consumidos com uma rapidez impressionante. É este o maior paradoxo: num país onde a dramaturgia insiste em se manter atada à vivências não-nacionais tem ainda a inabilidade de não se manter informada sobre o que acha correto refletir/repetir em nosso país.

É comum ouvir-se que "o Brasil não tem cultura". Ora, uma dramaturgia que não aprendeu a diferenciar cultura de informação cultural não é, nem poderá ser jamais uma dramaturgia de papiros. A pecinha-divã aparece como uma operação a trazada; embora honesta na medida em que ainda não percebeu que, mesmo Nelson Rodrigues chegou ao Brasil de calça e novatárias. Os que, por aqui, saíram das costas mais que gastas de Ibsen e Strindberg e querem encontrar expressividade na "arte que imita a vida" se esquecem que essa fantástica máquina de expressar a vida é livre e espontânea, e que não há nada mais anti-papiro que o artista "fora de seu tempo", que rende homenagem, pós-datada a arcaísmos e arcaísmos. O desafio é fazer com que, para a dramaturgia contemporânea, é um padrão; ante-ontem uma realidade clássica e no amanhã viverá o homem otimista, que prescindir de papiros. Nossa nova dramaturgia deve ser otimista, "de brincadeira", (informativa de nossa cultura, tribulizada numa vivência internacional, não-alienante,

sem padrão, anti-papiro no ato de criação e, acima de tudo, pretenciosa. Muito pretenciosa; pelo menos até que se substitua os talibás pelas júbbs-jats. O o todo? Fornar-se para informar.

Assistimos em São Paulo, a grandes três espetáculos, todos de jovens autores nascidos da idéia da CRT-SPT: "A Vinda do Messias" de Timochenko Mehhi; "Seu Ti" o Inesquecível" de Eloy Araújo; e "O Cordão Umbilical", de Mário Alberto Prata. As duas últimas ganharam dez em comportamento e social e cívico: são psicodramas escapistas ambientadas em São Paulo, sim. "Seu Tipo Inesquecível" fala de um encontro e dá Ufa!, solidão do ser humano. Como fórmula, é pobre em imaginação e repete as mil e uma estórias de seres humanos pedindo-consideração-das platêias. Formalmente, é velho: uma sucessão de clichês, tipo recuo diante do horror, alívio depois da compreensão, silêncio quando das indecisões, inesperadas no clímax. De "inesquecível" mesmo, ou quase, fica-nos a ternura com que Odete Lara compõe seu personagem, só. "O Cordão Umbilical" de Mário Alberto Prata, é uma comédia sustentada num tripé televisivo, de chanchadas: (1) ir ao encontro do nível em que se encontra culturalmente a platéia; (2) descrença na possibilidade de formação crítica; e por consequente, (3) na força (in)formativa da criação teatral.

Das três, "A Vinda do Messias" é que reúne melhores características de um bom teatro. Mesmo servindo-se de uma mecânica de texto bastante velhusca, mesmo enfurnando-se pelo filão ultra gasto do psicodrama e mesmo não possuindo a in trospecção analítica de um Albee, de um Pinter, de um Williams, o nosso autor - revela qualidades e sensibilidades de bom/futuro dramaturgo. É das três, o único que tem reflexão e crença sociológica. Porém, é perfeitamente possível, já que é o nosso primeiro contato com os três autores, que um deixe a fuga, o ou tro, a TV; e o terceiro, Timochenko Mehhi, alargue seus horizontes, largue a pro blasética-de-rua-Augusta. E dê uma olhada mais demorada e refletida para além do Grande São Paulo, sem dúvidas, descobrirá que não está só nessa sofrida e esquecida América do Sul. Estranhamente, na "A Vinda do Messias", é o diretor Emílio de Biasi quem dá a dica de caninho a seguir pelo autor: isto é, lembrar-lhe que aprofunde suas capacidades de abstração criativa sem que se evaporize por entre as nuvens de qualquerismo. É muito belo o trabalho de composição da atriz Berta Lómel; muita elaboração, crença, senso e côr resulta numa representação anti-clichê, de muita força expressiva. Enfim uma dramaturgia que não deseje ficar, eternamente, esperando o Messias deve brincar mais, ser mais teatral, mais jovem, mais verdadeira, e, assim, por incrível que pareça, será séria. La tinamente séria. O dramaturgo-lúdico é um ser sério; o dramaturgo-sério, nem sem pre é lúdico.

Gascar Araújo

AGOSTO 70

PALCO+PLATÊIA
REVISTA MENSAL DE TEATRO

Nº5

TEATRO AMADOR

1 - INTRODUÇÃO:

Durante o biênio 68/69 foram realizadas em São Paulo duas pesquisas sociológicas sobre a situação do teatro amador apreendendo-se dois setores: o conjunto dos grupos encenadores e o público frequentador. A amostra foi coligida durante a realização das eliminatórias e semi-finais dos VI e VII Festivais de Teatro Amador do Estado de São Paulo.

A primeira pesquisa procurou verificar a estrutura, organização e função sociais dos grupos encenadores dentro da sociedade global, tentando traçar uma tipologia específica destes grupos. Foram abordados os seguintes grupos:

GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE - "Eles não Usam Black-Tie", de G. Guarnieri.

GRUPO VILLALVA - "Quarto de Empregada", de Roberto Freyre.

GRUPO TAREFA - "Electra" - de Sófocles.

TEATRO JAMBAÍ DE COMÉDIA - "Ontem e Sempre", cenas de Molière.

ELENCO TEATRAL CLUBE ATLÉTICO YPIRANGA - "Um Paroquiano Inevitável", de Hermínio Borba Filho.

GRUPO UNIDO DE TEATRO DE ARTE - Prima-Donna, de J. Maria Monteiro.

TEATRO EXPERIMENTAL GORKI - Os Pequenos Burgueses, de Máximo Gorki.

TEATRO SEM NOME - Via Sacra, de Henri Ghéon.

TEATRO EXPERIMENTAL CASA DO ESTUDANTE DE VILA MARIA - O Asno Coroado, de Moisés Baumstein.

TEATRO AMADOR "SANTOS DUMONT" - Édipo Rei, de Sófocles.

A segunda pesquisa procurou traçar uma tipologia do público que frequenta teatro amador: as motivações que o levam ao teatro, o tipo de lazer, etc. Foram pesquisados 150 espectadores, durante a apresentação das seguintes peças:

GRUPO TAREFA LIBERADO - A Filha do Amor, de Carlos Cavaco.

GATA - Os Netos de Deus, de Waldir Ayala.

TELA - Guerra Mais ou Menos Santa, de Mario Brasini.

COESVA - A Margem da Vida, de Tennessee Williams.

TPC - O Juízo Final, de Joracy Camargo.

TEATRO SEM NOME - A Procura, de Odilon de Souza.

TEJ - Entre Quatro Paredes, de Jean Paul Sartre.

MEAM - Procura-se Uma Rosa, de Pedro Bloch.

TJC - O Moto Perpétuo, de Hamilton Saraiva.

MOVIMENTO - O Império da Lei, de Valentim Magalhães.

TECE - Dança Lenta no Local do Crime, de William Hanley.

GVT - Trilogia do Sexo em Estilo Checoviano, de Hamilton Saraiva.

TRMA - O Mestre, de Eugene Ionesco.

GTI - O Choque das Raças, de Hamilton Saraiva.

A PRIMEIRA PESQUISA

Foram aplicados questionários e entrevistas com atores, atrizes, diretores, técnicos, obtendo seus principais dados estatísticos:

1. A População dos Grupos:

52 atores - 39 atrizes - 7 diretores
7 iluminadores - 2 sonoplastas - 2
maquiladores - 1 cenógrafo.

2. Histórico:

30% dos Grupos surgiram de relações de amizade; 30% surgiram de entidades oficiais ou particulares; 30% surgiram ligados a escolas; 1 Grupo surgiu ligado a uma Clínica de Orientação Terapêutica.

3. Idade:

15 a 20 anos = 45%
21 a 25 anos = 26%
26 a 30 anos = 11%
mais de 30 anos = 18%

4. Escolaridade:

Curso Primário = 7%
Primeiro Ciclo = 49%
Segundo Ciclo = 36%
Curso Superior = 8%

5. Frequência o Teatro Profissional:

88% frequentar.

As peças preferidas foram: Marat/Sade, de Peter Weiss; Os Pequenos Burgueses de M. Corki; O Milagre de Anne Sullivan, de W. Gibson; Primeira Feiúra Paulista de Opinião, de Vários Autores.

6. Formação Teatral:

Apenas 15% possui formação em Teatro. Cumpre dizer que este frequentaram cursos rápidos, mais de formação que de formação.

7. Assiste regularmente Televisão = 72%. Sendo preferidos programas com entrevistas e filmes enlatados.

8. Dos grupos, 76 trabalham, ocupando os mais variados cargos. Os 24 % que não trabalham é formado em grande parte por mulheres.

A SEGUNDA PESQUISA

Responderam aos formulários 150 espectadores, ou seja, 5 a 10% do público em cada espetáculo. Obtivemos os seguintes dados: sexo, feminino, 60 pessoas; sexo masculino, 90 pessoas.

1. Idade:

10 a 20 anos, 37 pessoas;
21 a 30 anos, 70 pessoas;
31 a 40 anos, 27 pessoas;
41 a 50 anos, 13 pessoas;
mais de 50 anos, 30 pessoas;

2. Grau de Instrução:

Primário = 18
Secundário = 117
Universitário = 15

3. Motivos de Frequência A Teatro:

Relações de amizade, assistir peças de elenco concorrente e falta de programa são os motivos predominantes.

4. Função do Teatro Amador:

Popularizar o Teatro;
Dar Cultura ao povo;
Preparar atores para o profissionalismo.

5. Dificuldades que o Teatro Amador enfrenta:

Falta de recursos financeiros;
Falta de Teatros;
Falta de ensaios.

6. Peças preferidas do Teatro Profissional:

O Milagre de Anne Sullivan;
Cemitério de Automóveis;
Navalha na Carne; Roda Viva; Morte e Vida Severina. (T.W. e D.de M.)

I - A TIPOLOGIA DO GRUPO TEATRAL AMADOR

Utilizaremos no momento Teatro amador como sendo uma atividade realizada por um grupo de indivíduos, reunidos num certo local e horário, visando a montagem de um espetáculo, sem fins lucrativos, solicitando a atenção de um outro grupo de indivíduos (o público) para a mensagem que quer comunicar. O grupo em cenador é composto de vários elementos, geralmente, coordenados pelo diretor, que é a pessoa melhor informada em termos teatrais. A divisão de trabalho sócio-teatral não possui delimitações rígidas, na medida em que o esforço é mútuo e predominam as relações de amizade na base da formação desses grupos. Às vezes o próprio diretor ou atores, se incumbem da sonoplastia, iluminação e mesmo confecção de figurinos. A maior parte dos grupos pesquisados participa do teatro como meio de formação cultural e conhecimento da realidade não só para si, mas também para transmitir esses elementos ao público. Notamos que a apreensão desses conhecimentos encontram barreiras, principalmente por dois fatores: baixo nível de escolaridade e rara formação teatral, aliados à falta de tempo para ensaio (a maioria trabalha em período integral), falta de locais para montagens.

Segundo Asa Satz, em seu livro Antropologia, Arte e Teatro, pg. 303, "...ao se fazer teatro dois processos se desenvolvem: a) a criação da obra pelo dramaturgo; b) o trabalho criador dos artísticos e técnicos junto ao público, pois a arte brota do povo e em compensação o nutre e enriquece..." Parece-nos que é sobre essa idéia que se assentam a maioria dos amadores, enfrentando (ou melhor: aceitando) as dificuldades que surgem:

FOTO DE LIRA (O FRIO)

- a) não possuem recursos financeiros (mesmo os grupos ligados a entidades oficiais recebem pouca verba);
- b) Não há locais determinados de ensaios. Estes são efetuados em casas de amigos, salas de aula, salas de clubes; etc. Apenas dois grupos possuem teatro próprio.
- c) Muitos grupos se limitam a montar peças para Festival. Terminado este às vezes termina a carreira da peça.
- d) Dificuldade na liberação de certos textos junto à SBAT, devido à falta de taxa do avaloir, juntando-se a isso o fato de alguns autores nacionais negarem autorização para montagem de suas peças por amadores.
- e) Problemas com tradução ou adaptação de textos para uma linguagem mais acessível ao grande público.

Essa série de dificuldades intervém na produção do trabalho artístico, resultando muitas vezes, peças inacabadas e de baixa qualidade que confirma segundo mitos, o rótulo pejorativo que se atribui ao termo amadorismo. Notamos que falta à maioria dos grupos uma conscientização real de seu teatro para si mesmos e para o público, fato que contradiz a afirmação da popularidade de seu teatro. Na medida em que não formam uma classe unida mas sim grupos estanques com poucas relações entre si, tendem permanentemente a se situar no mesmo nível e dar continuidade às dificuldades.

TIPOLOGIAS:

O Diretor Cênico - Nos grupos entrevistados encontramos diretores com as seguintes características:

- é ele quem escolhe os textos, distribui o elenco, planeja os ensaios e ordena o trabalho de grupo;
- possui marcante liderança por ser mais velho e, de certa forma, com conhecimento geral e específico sobre teatro;
- sua visão de mundo, decorrente de sua formação e participação em setores mais amplos da sociedade, é a que define o grupo, pois é capaz de catalisar as dos demais (sua aspiração engloba as outras aspirações, sendo seguidas sem hesitação, e apontadas como sendo as do grupo).

Em muitos grupos, mesmo havendo a intenção de trabalho em equipe, o que notamos foi a liderança efetiva do diretor; na maioria dos casos ela se manifesta de forma democrática (aquela em que o líder é o inspirador do grupo, funcionando como planejador, como supervisor das decisões, despertando sempre a celebração); mas encontramos também a liderança autocrática (aquela em que o líder se reveste de poder absoluto, absorvendo toda a iniciativa do Grupo, polarizando toda decisão, planejamento e controle dos demais; seu papel é de dominador, seu segredo está em não deixar surgir ou "autoridade" que contraste consigo ou "outro poder").

Nos dez grupos as respostas quase sempre foram dadas pelos diretores, sendo atribuída a ele a maior responsabilidade pelos espetáculos. Cumpre dizer que muitas vezes ele acumula funções de ator e técnico.

O Ator - Geralmente o pequeno conhecimento que o ator amador tem de teatro é transmitido pelo diretor. Parece-nos que este ator tem consciência de que é amador e de que faz teatro dentro dessa esfera, interessando-se em adquirir cultura e enviá-la ao público. Há alguns casos de utilização do palco como fuga da realidade, como meio de solucionar problemas pessoais - nesse nível caberia um aprofundamento das motivações que levam o indivíduo a ser ator em teatro. Jean Duvignaud em seu livro "L'Acteur", afirma serem tais motivações de caráter patológico, o que é muito relativo. A consciência do amadorismo do ator não implica numa consciência maior das funções do teatro, parecem descolar-se efetivamente a que se propõe o teatro, que tipo de cultura podem enviar ao público.

Os Técnicos - São os menos favorecidos dentre os amadores. Não possuem cursos especializados (não os há em São Paulo). E suas funções são geralmente exercidas por elementos outros do Grupo.

(T. W.)

O PÚBLICO DE TEATRO AMADOR

A segunda pesquisa preocupou-se em levantar alguns dados sobre o "grupo receptor". (o público), que frequenta habitualmente teatro amador, pelo menos por ocasião dos Festivais, na capital. Aplicando um formulário bem simplificado, procuramos descobrir: 1) a motivação que teria levado o espectador a ir naquela noite ao teatro; 2) tipo de peças que preferiu; 3) comentar a função do amadorismo; 4) diferença entre profissional e amador; 5) outras formas de lazer além do teatro; 6) o que entende por teatro popular. No final, alguns dados sobre o espectador: faixa etária, estado civil, bairro em que reside, profissão, grau de instrução, formação específica em teatro.

Nas primeiras noites surgiu um dado importante: a pequena renovação do público - as mesmas pessoas compareciam para assistir aos espetáculos a fim de verem elencos concorrentes - (geralmente pertenciam a um grupo participante do Festival) -, por terem ligações familiares ou efetivas com algum integrante das eliminatórias. Por esse motivo, não pudemos aplicar o formulário em 10% do público de cada noite (amostra sociologicamente representativa); pois não nos interessavam respostas de elementos entrevistados anteriormente e, de preferência, indivíduos sem ligações diretas com os grupos emissores.

Observamos que o que afasta o público do Teatro é prioritariamente o fator econômico - talvez os preços dos ingressos no teatro profissional seja inacessível ao grande público, impedindo-o de ver o teatro amador por julgá-lo da mesma maneira. Não havendo nenhuma divulgação e esclarecimento sobre o custo das entradas, o público ignora que sejam mais baratas ou mesmo gratuitas.

A motivação que levou os entrevistados ao teatro se liga às relações primárias: convites de amigos e familiares, parentesco com algum integrante do elenco. Conseguimos uma única resposta (num total de 150) que apontava ter ido ao teatro por ter visto um cartaz na porta do Teatro Arthur Azevedo, onde foi realizada essa parte do Festival.

Em nível mais amplo, a motivação principal da ida ao Teatro relaciona-se ao desejo de "ter cultura", essa resposta pode ser controlada e confirmada por uma outra: qual a função do teatro? A maioria aponta como meta primeira a ser atingida pelo teatro a de "transmitir cultura ao povo".

Em termos gerais, há um conhecimento por parte do público das maiores dificuldades que os amadores enfrentam para sobreviver, dificuldades essas que levantamos no trabalho anterior. Isto talvez em virtude das relações que mantêm com pessoas dos grupos concorrentes.

Não nos foi possível traçar de modo uniforme o que entendem por "Teatro Popular", apenas intuem que seu desenvolvimento trará consequências positivas para o desenvolvimento cultural de todos.

Se, a partir dos poucos dados coletados, tentássemos traçar um "tipo padrão" de espectador, esse apresentaria características curiosas que merecem ser apontadas: sexo masculino, brasileiro, solteiro, de vinte a trinta anos, instrução secundária, ocupação definida, residente num bairro periférico, nenhuma cultura teatral, ligado (direta ou indiretamente) a um grupo amador. Teria ido ao teatro a convite de um amigo, escara o amadorismo como a popularização do teatro; prefere assistir comédias; preenche suas horas de lazer vendo televisão; seu objetivo, vindo ao teatro, é obter cultura, aponta como maior dificuldade dos amadores a falta de recursos financeiros, acha que o teatro no Brasil está em desenvolvimento, considera como "Teatro Popular" um teatro a preços módicos e acha que a ampliação do público de teatro se fará através de mais propaganda. Sem maiores reflexões, podemos notar algumas contradições do nosso "espectador tipo padrão". 1. Afirma que vai ao teatro para obter cultura e prefere comédias divertidas, nem sempre o veículo ideal para difusão cultural; 2. Tem ligações com grupos amadores - um dos "emissores de cultura", segundo sua própria afirmação - mas não apresenta nenhuma cultura teatral específica. Contando apenas com curso secundário, essa lacuna se acentua, pois nosso ensino, entre outras deficiências, não propicia o número de elementos para formação artística do aluno; 3. parece não ter consciência de sua deficiência cultural, pois não a compensa com leituras e estudos, numa melhor utilização das horas de lazer, preferindo as desperdiçar unicamente assistindo a programas de televisão; 4. apesar de consciente das dificuldades financeiras que o teatro amador enfrenta, na hora de apresentar sugestões práticas para ampliar o raio de ação do teatro, ele se porta como autêntico representante da sociedade de consumo, e pede mais propaganda.

O trabalho que realizamos se destinava mais a um estudo de técnica de pesquisa em teatro do que formular conclusões possíveis, generalizações; os resultados que conseguimos são bastante limitados, dadas as condições em que foram obtidos; de qualquer modo, abriu um amplo campo de trabalho para o sociólogo interessado em arte, as dificuldades que se enfrenta para a obtenção de dados manuseáveis cientificamente, e uma série de outros problemas; e também de um pouco mais de conhecimento sobre o amadorismo, o seu vasto campo de possibilidades, a penetração que ainda deverá ser feita para atingir o público, pois

é o amador, que não depende financeiramente do público como o profissional, que pode fornecer maiores aberturas, proporcionando um trabalho realmente criador, experiências diversas de encenação, e revelando novos dramaturgos. Uma tendência que temos observado depois de acompanhar por três anos os Festivais, é o aumento do número de Grupos que escreva seus próprios textos, ou, mais modestamente, adaptando contos, romances e novelas de outros autores.

Não tendo vinculações econômicas nem profissionais, o teatro amador pode - ria vir a ser um setor privilegiado do teatro, um grupo único de experiências teatrais, um local para criações verdadeiramente culturais e artísticas, visto não sofrer as flutuações do mercado, e não colocar seu produto, o espetáculo, em termos de oferta e procura. E na verdade, o único setor onde a arte não se transforma em produto de consumo.

Dilma de Melo

OS GRANDES ESPETÁCULOS TEATRAIS

⊗ gravados em fita ⊗

PALCO+PLATEIA, Editora Ltda., sempre no desejo de bom servir os amantes do bom teatro, lança mais um empreendimento editorial.

No prefácio de seu livro "Apresentação do Moderno Teatro Brasileiro" Dócio de Almeida Prado disse que o teatro é a mais fugaz das artes. Se em 1955 isso era verdade, de agora em diante, todo aquele que quiser relembrar OS GRANDES ESPETÁCULOS TEATRAIS, terá tão somente que ligar o seu gravador, obtendo duas horas de entretenimento e recordações.

Sim, pois Palco + Platéia acaba de lançar a série OS GRANDES ESPETÁCULOS TEATRAIS, com gravações em fita dos diálogos e trilha sonora dos momentos marcantes do Teatro Brasileiro.

Para conexão de conversa temos à disposição dos interessados gravações de "OS CONVALESCENTES" e "O ARQUITETO E O IMPERADOR DA ASSÍRIA".

Para obtê-las, dirija-se à RUA MARANHÃO 107 - CONJUNTO 201, ou tome maiores informações pelo telefone 52-6991, SÃO PAULO, BRASIL.

REVISTA DE TEATRO

N.º 399 — MAIO
JUNHO DE 1974

Órgão Oficial da
SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS (SBAT)

Fundada em 27 de setembro de 1917 ★ Reconhecida como de Utilidade Pública Federal pelo Decreto n.º 4.092, de 4 de agosto de 1928 ★ Filial da Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores ★ Membro do INCC (Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura) do Ilamaru ★ Membro da UNESCO.

Diretoria (1973-1975)

Presidente:
RAYMUNDO MAGALHÃES JÚNIOR
Vice-Presidente Executivo:
JOSE WANDERLEY
Vice-Prsa. de Atividades Culturais:
GENOLINO AMADO
Diretor de Comunicação e Investigações:
DANIEL DA SILVA ROCHA
Diretor de Finanças:
DIALMA BITTENCOURT

Conselho Fiscal

LOURIVAL COUTINHO
ROBERTO RUIZ
LUIS DE BARROS

Suplentes:

MILTON AMARAL
MÁRIO MAGALHÃES

Superintendente:

DIALMA BITTENCOURT

Departamento Jurídico

DR. DIRCEU DE OLIVEIRA E SILVA
DR. PERICLES BITTENCOURT
DR. DANILLO MARTINS ROCHA

Caixa Beneficente:

JOSE WANDERLEY, Presidente

Departamento Médico:

DR. LUIZ GONZAGA CASTELLANO

Diretor: B. MAGALHÃES JÚNIOR, Presidente da SBAT
Redator-Chefe: GENOLINO AMADO
Redatores: DANIEL ROCHA, GUILHERME FIGUEIREDO,
MÁRIO DA SILVA e OLAVO DE BARROS
Redator-Coordenador: DIALMA BITTENCOURT

Sede: Avenida Almirante Barroso, 87 - 1.º andar
Rio de Janeiro, GR, Brasil.

DEPARTAMENTOS ESPECIALIZADOS:
Rua da Quitanda, 194 - 10.º andar
Rio de Janeiro, GR, Brasil

SÓCIOS HONORÁRIOS:

Associação Brasileira de Imprensa, Casa dos Artistas, Adolfo Bloch, Mm. Alvaro Dias, Prof. Carvalho Pinto, Prof. Celso Kelly, Dr. Cesar do Prado, Prof. Clóvis Salgado, Dr. Dalton Melo de Andrade, David Nasser, Felinto Rodrigues Neto, Dr. Geraldo Ruzicovsky, Dr. Gerson Alves Teixeira, Dr. Humberto Teixeira, Dr. Joaquim Bulier Souza, Dr. José Cortez Pereira de Araújo, Dr. Joubert de Carvalho, Dr. Juscelino Kubitschek, Dr. Levy Naves, Dr. Luciano Alves da Nobrega, Manoel José Adriano, Mário Rossi, Dr. Mucio Villar Ribeiro Dantas, Newton Teixeira, D. Olga Miguelides Zanni, Osvaldo Santiago, Dr. Peregrino Júnior, Gen. Porfírio da Paz, Dr. Roberto Marinho, Gen. Rubens Rosado Teixeira, Van Jafa, Mário Saladini, Godofredo Tinoco e Miguel Alfredo de Almeida e Castro.

SÓCIOS BENEMÉRITOS: Dr. Arnan, do Vidal Leite Ribeiro, Daniel Rocha, Dialma Bittencourt, Geysa Rosati, Miro Pires, Raymundo Magalhães Júnior.

GRANDE BENEMÉRITO: Daniel Rocha.

Presidente do Conselho Deliberativo: OLAVO DIAS DE BARROS

MEMBROS DO CONSELHO DELIBERATIVO DA SBAT

1 - Arlene Sztosman	16 - José Wanderley
2 - E. Magalhães Júnior	17 - Mário Magalhães
3 - Flávio Faissal	18 - Práxis Ferreira
4 - Mário Lago	19 - Daniel Rocha
5 - Paschoal Carlos Magno	20 - Geysa Rosati
6 - Genolino Amado	21 - Waldemar de Oliveira
7 - Guilherme Figueiredo	22 - Mirai Silveira
8 - Modesto de Abreu	23 - Mozart Camargo Guimarães
9 - Osvaldo Vianna Filho	24 - Jorge Amado
10 - Roberto Ruiz	25 - Nelson Rodrigues
11 - Dialma Bittencourt	26 - Abílio Ferreira de Almeida
12 - Leza Bastos	27 - Carlos Drummond de Andrade
13 - Olavo de Barros	28 - José Montele
14 - Pedro Bloch	29 - João Cabral de Melo Neto
15 - Henrique Pongetti	30 - Jorge Andrade

SUPLENTE: Lourival Coutinho, Manoel de Nobrega, Osvaldo de Frensdorff, Luiz de Barros e Maria Wanderley Muniz

REVISTA DE TEATRO está inscrita na "Union's International Periodicals Directory" sob registro RI, ISSN 0034-8322

Timochoenco Wehbi

Graduado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo em 1966; pós-graduado em Sociologia do Teatro e da Literatura pela mesma Universidade em 1968, tendo defendido sua tese de mestrado em 12-10-1972 cujo tema: *RE-CIT NUM OUTRO TEMPO, NUM OUTRO ESPAÇO — UM ESTUDO DE SOCIOLOGIA DO TEATRO*. Leciona desde 1969 em nível universitário em diversas faculdades de São Paulo, entre as quais: Faculdade Paulista de Teatro, Faculdade de Artes Plásticas da FAAP e na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, as seguintes cadeiras: Sociologia Geral, Sociologia da Arte e Sociologia da Comunicação. Lecionou de 1969 a 1972 nas Escolas de Teatro da Fundação A. Alcorno. Pontuação de São Paulo e na Fundação das Artes de São Caetano do Sul. "História Geral do Teatro". Foi crítico de Cinema do jornal *A FOLHA DA TARDE* de São Paulo.

ATIVIDADES TEATRAIS

1. Membro do Juri de Festivais de Teatro Amador e Universitário: Em 1968, 1969 e 1970 na capital de São Paulo — Em 1971, em Taubaté; em 1972 em Santo André, ambos no Estado de São Paulo — Em 1973, participou do juri presidido por Paschoal Carlos Magno, do primeiro Festival de Teatro Universitário de Goiânia.

2. Dirigiu com estudantes as seguintes peças: *O Adeus da Compadecida* de A. Senechal, *A Guerra mais*

na menor Santa de M. Bruni, *A Mãe Fortis* de Strindberg, *O Homem da Flor na Seta* de L. Pirandello, *Os Malefícios do Tabaco* de Tchekov, *Une Fille à Marier* de Ionesco, *Os Toposcelas*, *A Guerra dos Castores* e *O Teatro das Maravilhas* de Cervantes e *A Última Chama de Verde* de sua autoria.

3. Membro da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (C.E.T.) de 1971 a 1973.

4. Peças de sua autoria, encenadas:

a) *A Vinda do Moxolax*, direção de Emílio de Biaz, monólogo representado por Berta Zemel. Montado em São Paulo em 1970, valeu à atriz e ao autor prêmios da

Associação dos Críticos Teatrais de São Paulo.

b) *Palhaços* — montada por Sebastião Milare para o Grupo Varanda, em 1970, com Jefferson Del Rio e José Fernandes, excursionando no interior do Estado de São Paulo. Em 1971, nova montagem na capital de São Paulo por Emílio de Biaz, com o diretor e Umberto Magnani; esta mesma montagem foi transportada para o Teatro Dois da TV Cultura de S. Paulo, tendo sido levada ao ar em 12-2-1974. Em setembro de 1973, uma outra montagem realizada por Danilo Avelleda em Curitiba.

c) *O Dia da Píxvel*, encenada em maio de 1972 por (Cont. na pág. 32)

A Dama de Copas e o Rei de Cuba

De TIMOCHENCO WEHRI

CENÁRIO:

Toda a ação se passa num quarto alugado, nos fundos de uma simples casa de bairro de São Paulo; a casa de D. Conchita. É um quarto estreito, mas amplo, contendo: duas camas, mesa, cadeiras, rádio, televisor, fogão, geladeira americana, etc. Há duas portas: uma dá para o corredor e outra para o banheiro (semi-privado para o público); existe também uma janela.

TUDO ACONTECE EM ALGUNS MESES, NOS TEMPOS QUE CORREM...

PERSONAGENS:

IRILDENHA, vulgo INHA, 16 anos, operária.

EXPERIUTA, vulgo TITA, 40 anos, "cantora".

UBIRATAN, vulgo BIRA, 30 anos: "viajante".

PRIMEIRO ATO

CENA UM

Inha entra adiantada no quarto com cinco pacotes nos braços, tropeçando por fadiga e cansaço. Chamando Tita que está dormindo. São sete horas da noite.

INHA (Ofegante) — Tita, Tita, acorda com cinco pacotes!

TITA (Muito sonolenta e resmungando) — Hum... ali pra lá Chirido, sei lá... tá falando que tem...

INHA (Bacileando-a) — Ei Tita, sou eu, a Irildinha, tá sonhando? Acorda que eu te trizo um montão de coisas pra te contar.

TITA (Sobressaltada) — Socorro! Que é? Quem é?

INHA — Sou eu, sua boba, quem mais podia ser? (Aponta os pacotes) Olha só o que eu trouxe.

TITA — Mas isso lá são horas de me acordar?

INHA — E sete horas da noite é hora de gente ainda estar na cama? (Desembrulha um pacote) Olha...

TITA (Irritada sentando-se na cama) — Pra que esse alvoroço dos diabos?

INHA (Abrindo os pacotes e espalhando as vestidas sobre a cama) — Tá vendo que estamparia mais bonita? Olha esse corão! Nunca pensei que um dia eu ia ter tanta roupa assim, e cinco de uma só vez... no-vinhas da sítua! (Entrega um para Tita) Este daqui todo florido é pra você, acho que tá serve, se é que eu não erreí o teu número. Que tal, não é uma joia? Experimenta.

TITA (Vestindo a roupa sem bem saber porque) — Bonito é... mas onde é que a senhora arranjou toda essa "vestidaria"?

INHA (Indo ao fogão) — Será que tem alguma coisa pra gente lambiscar? Tô morrendo de fome.

TITA — Acho que tem um resto de gororoba de ontem... mas se explica mulher.

INHA (Esquentando a comida) — Advinha.

TITA — Acabou a fábrica?

INHA — Ah, tem graça, né?

TITA — Tem graça né, porque? Com o salário que você ganha, comprar é que você não lá.

INHA (Olha para Tita satisfeita de ter lhe dado um presente) — Não é lindo?... É teu.

TITA (Indo para o banheiro) — Obrigada. Mas me conta logo essa história que eu não sou nenhuma "adivinhadeira".

INHA — Sabe, eu ganhei tudo isso como... recompensa.

TITA (Não ouvindo direito) — Quem morreu?

INHA — Morreu?... Ninguém, uai!

TITA (Falando alto) — Você não falou em herança?

INHA (Falando mais alto) — Não Tita, eu disse recompensa, re-com-pen-sa, ouviu bem?

TITA — Ah... Vai falando que eu estou mijando.

INHA — Lembra quando, na semana passada, minhas colegas de serviço estiveram aqui em casa passando?

Maio-Junho, 1974

29

TITA — Quem?

INHA — A Neusa, a Lúcinella, a Ione e a Fátima, aquelas chelonas lá, lá lembradas? Não são falamos em aumento, que a fábrica que a fábrica pagava nem tava dando nem pra condução, lembra?

TITA (Gostando) — Alô, alô, alô, vai em frente.

INHA — Então, hoje nós todas lá da fábrica se reuniram — umas quinhentas empregadas — e resolvemos enfrentar o diretor e dizer umas boas verdades pra ele. Você conhece o "seu" Horácio, já te falei não, né?

TITA — Falou... encurta essa história.

INHA — Então a turma nomeou eu e as colegas que estiveram aqui pra pedir pro seu Horácio. Mal entramos no gabinete dele, ele disse: (Imita o diretor) — "Bom dia, minhas filhas!", precisa ver que homem delicado, Tita!... Bem, aí nos disseram meio sem jeito: — "Bom dia, seu Horácio!" Dei então ele perguntou: — "Em que lhes posso ser útil?" "Aí nós cinco ficamos com vergonha... de repente, a Lúcinella desembuchou tudo que a gente tinha combinado de falar.

então o seu Horácio, com toda respeito, "arrespondeu": — "Perfeitamente, minhas filhas, vocês tem toda a razão, toda razão, está muito difícil ganhar a vida hoje em dia, não está? Eu sei, eu sei, mas aí que tem um pequeno problema, um problema muito sério: se dermos aumento pra todo pessoal da fábrica, o que seria muito justo, não haveria outro jeito, seria inevitavelmente o fim do vocês mesmas, minhas filhas, pois teríamos que decretar falência, fechar nossas portas e vocês iriam pra rua, e olha que não está nada fácil arrumar um bom emprego hoje em dia. O que seria de vocês, hein? Pensem bem, reflitam minhas amigas, se isso acontecesse seria uma "catástrofe", uma irreversível "catástrofe".

TITA — Catástrofe, queridinha.

INHA — Sabe que eu até lacrimejei quando o seu Horácio falou que a gente podia ficar desempregada? O que eu ia fazer?

TITA (Com uma pilada de ironia) — Cantar, por exemplo.

INHA (Não entendendo) — Ah?... O que?

TITA — Nada... continua o "vamos".

INHA — Daí que a Fátima disse que o aumento não ia pecar no bolso de ninguém e que a fábrica tinha dinheiro até pra pagar uns três salários pra cada uma das quinhentas... Todas nós ficamos com "raiva" e fincamos o pé dizendo que queríamos aumento e foi aí que ele procurou remendar a situa-

ção, dizendo: — "Vocês cinco que estão aqui demonstraram que são muito corajosas e sinceras e, pra mostrar que eu sou muito compreensivo e justo, aumento o salário de vocês, que tal, assim não é melhor?"

TITA (Estando curiosa do banheiro) — ... E vocês toparam?

INHA (Arrumando a mesa) — Bem... as minhas colegas, umas trouxeram mesmo, se recusaram e saíram batendo a porta na cara do seu Horácio, precisa ver que "maleducadas"! Aí, ele chamou elas de "subversivas", não entendi não, de tão nervoso que ele ficou. Ele é um homem muito fino e...

TITA — ... E você nessa lagunça toda?

INHA — Bem, fiquei plantada no meio da sala, sem saber o que fazer e, quando ele olhou pra mim... eu falei: — "O senhor não "arrepia", seu Horácio, que elas são umas mal-educadas: que nunca compreendem as coisas", e então ele me disse: — "Mas você que é uma moça inteligente, compreende, não é mesmo? Por isso vai ser recompensada". (Vaiendo) Me chamou de inteligente, Tita, inteligente!

TITA (Irritando-se) — Quer dizer então que você aceita?

INHA — E eu sou lá besta de não aceitar?

TITA — Então a Dona Inteligência recebeu aumento, ganhou uns vestidinhos de brinde e provavelmente vai ser chefe de seção de embalagem, logo, logo.

INHA (Alegre) — Se eu tivesse o diploma do ginásio, o seu Horácio disse que me promovia hoje mesmo. Mas eu vou fazer madureza, juro que vou, aí...

TITA (Explodindo) — Cala essa boca, Inaldinha! Será que você não se apertou do papéis que você aprendeu? Ou tá pouco importante de ter feito essa sujeirada com uns, compasheiras, hein?

INHA (Aborrecida) — Você também, é? Já não chega aquelas nojentas que nem me cumprimentaram na saída hoje, virando as costas quando eu passava por elas só pra olhar de mim?

TITA — Aaaaah, o que é que você queria? Que elas te dessem um buquê de rosas pra te felicitar pela linda gesto que você praticou, hein? Quería?

INHA — Eu fiz o que eu achei mais certo pra mim, não tenho remorso nenhum... afinal não matei, nem roubei.

TITA — Era preferível matar e roubar. Elas deviam ter te dado um ramo de urtiga e ter te sentado em cima dele pra você aprender que costurar no rabo não é mole não... é isso mesmo: você não sabe a sarna que

acabou de arrumar, e tudo por causa de uma porcaria de aumento e de uns trapinhos vagabundos. (Joga-lhe o vestido em cima) Tama isso daí, não me sirva.

INHA (Irritada) — Serve sim, é o teu manequim.

TITA — Não gosto do modelo.

INHA — Que que é, sua insuvida, tá com lixo, tá! Põe o vestido na caixa).

TITA (Explicando, senta-se à mesa) — É melhor fechar esta maltraca antes que se arrependa... e chega, assando encerrado, vamos comer. (Inha põe a caixa debaixo da cama).

INHA (Sentando-se à mesa, quistosa) — Ninguém comprando mesmo!... O vestido vai ficar empoeirado... vai apodrecer aí debaixo da cama. (Dá um pulo excitada) Santa Maria, que horas são?... (Liga o televisor) Ai a novela!... perdi a novela por tua causa.

TITA (Comendo) — Graças a Deus, pelo menos hoje se janta em paz nesta casa.

INHA (Volta à mesa) — Quer dizer que a D. Expedita não come sossegada quando eu vou a minha novela, hein?

TITA (Irritando-se) — Não gosto de novela.

INHA — Eu gosto... eu adoro, tem cada história tão linda! Um dia ainda quero conhecer um artista da televisão e você vai morrer de inveja.

TITA — Eu odeio novela.

INHA — Você não sabe o que está perdendo. (Espetichando) Prefere só os programas de... cantoras, né?... dessas que cantam loucas se revoltando é... eu sei como é...

TITA (Bate na mesa irritada e grita) — Eu detesto televisão! E me deixa em paz!

INHA (Levanta-se irritada) — Pronto, você mesmo e virou até que me fez perder o apetite... e a novela também. (Apanha uma revista, folheando-a na cama).

TITA — O amor é teu.

INHA — Tua cara azeda é que me tira o apetite, é isso mesmo.

TITA — É melhor você por uma tranca nessa boquinha pregueada, hein?

INHA (Lendo a revista em voz alta e ironizando) — Bem que o meu "horóscopo" de hoje me prevenia: "Cuidado com as pessoas que estão próximas que, quando menos você espera, elas te podem dar um bote traiçoeiro, muito cuidado" ... Ouviu?... Ouviu bem?

TITA (Levanta-se irritada) — Pronto, meu saco estourou, é melhor eu ir me mandando que as fluidos dessa casa não estão nada favoráveis pra mim hoje.

INHA (Vitoriosa, continua lendo) — Este

"horóscopo" é baita. Hoje parece que está dando tudo certo. Primeiro me alertou contra os falsos amigos; segundo: "Faça qualquer negócio hoje que terá boa sorte e grandes lucros". (Eufórica) Vir? O aumento... os vestidos. Pura vida, não falhou em nada mesmo! (Curiosa) Terceiro: "Receberia uma carta brevemente que mudará o rumo de teu destino. Esta carta virá em resposta a outra carta tua, tendo por finalidade compromissos matrimoniais". (Eufórica) Deus do Céu, será que...? E, mas ainda não escrevi nenhuma carta pra coluna da Tia Cibele neste mês! Já tinha até perdido a esperança de alguém se corresponder comigo... (Pula da cama, apanha papel e caneta e senta-se à mesa) ... Então eu preciso escrever a carta pra receber a resposta. (Criticamente para Tita) — Vir? Você sabia bem o que eu li? Vou me casar... me casar e ficar longe, bem longinho dos amigos da oje.

TITA (Colocando um vestido de noite) — Tô uma jumentona como você pra acreditar nesta besteirada de "Bolsa de Investimento de Curação", isso é vigarice pra arrancar o dinheiro das goiabas. Quanto é mesmo que você tem que pagar pra sair publicada a tua carta? Dez? Vinte cruzeiros...?

INHA — Fala que eu nem te ligo. A Lu-sinete lá da fábrica arranjou um noivo através de carta pra Bolsa da Tia Cibele, por que é que eu também não vou ter a minha vez?... E agora vê se não me atrapalha que eu vou escrever a minha querida cartinha e não posso errar nem uma letra sequer.

TITA — Vai ser difícil não errar, muito difícil... É uma besta quadrada mesmo! Está engolindo, na maior mamata, o dinheiro da zona aí e ela nem se dá conta. (Irônica) Se bem que agora está rica... aumento de salário, né? Pode estourar dinheiro a rodo com essa xaropada... tá robrando, não é mesmo?

INHA — Fala, fala, é a voz da inveja que está falando, eu sei, só que você não nasceu porque não tem e nem vai ter ninguém só pra você.

TITA — Não me faz rir... Homem? É hein, que não me falta. Já tive um milhão e aí enho aquele que eu quiser, na hora que eu deixar e lambendo meus pés... meus pés!

INHA — Também, né? (Irônica) Deixa feito...

TITA — Também o que?... Que jeito, sua múmia?

INHA — Nada, nada... Eu só quis dizer que a sua profissão dá mais facilidade pra conhecer essa "homalada" que você falou.

TITA — Não vem bancando a clínica por cima de mim não sua bexerra desmamada! Por que não dá logo o que pensa?

INHA (Cínica) — Ué, você não é uma... uma... cantora...?

TITA — É muito afinada... conhecida na praça. E isso você sabe muito bem.

INHA — Num sei não... Só sei que nunca te vi cantar nem na Rádio e nem na Televisão.

TITA — No momento não me interessa cantar em rádio nem na tv, prefiro a vida noturna, boates, restaurantes... já canto muito em rádio, fui até eleito a Rainha dos Calouros na Nacional do Rio, tá bom?... E no cinema então...?

INHA — Tô vendo só... tô vendo só.

TITA — Acredita se quiser, mas até em cinema eu trabalhei. Fui parte do corpo de baile de um filme da Atlântida 2, apesar de aparecer só numa pontinha, consegui ofuscar o Pado Saneiro que dançava de "sarung", com as pernas de fora e tudo mais.

INHA (Cínica e trônica) — Acredito sim, acredito... Pra mim você não passa de uma cantarina de... cabaré.

Tita desliga-se e passa a procurar um coveiro de lentidão normal, uma espécie de broche que ela sempre gruda no peito quando sai de noite.

TITA (Procurando preocupada) — Você viu o meu broche, Inha?... o de coração?

INHA (Recordando-o sobre a mesa) — Tá aqui. Se fosse uma cobra te mordia, e você engasgava... (Rindo) Tchau cantora...

TITA — Então eu já tinha esquecido há muito tempo, pois entre mais pequenina que você... (Muda de assunto) Não, é melhor eu não dar corda. Dá aqui o broche.

INHA (Recordando-o nas costas) — Só dou se você contar porque tem sempre a mania de usar ele quando sai de noite. (Começa um corre-corre no quarto).

TITA (Tentando agarrá-lo) — Não é da sua orelha. Deixa de frescura e me dá aqui esse broche.

INHA — Por "acuso" é a tua genha pra entrar no cabaré?

TITA (Irritando-se) — Me dá aqui, sua capivara, senão eu te unho inteiro e você vai ficar mais riscada que mamão lanhado!

INI A — Vão ver se você tem idade pra me alcançar.

TITA (Arrancando com força o broche das mãos de Inha) — Sua cachorra desdentada, quase que arrebita meu amuleto! Esse coração me dá sorte, muita sorte, ouvia bem, hehehe! É de estimação, foi minha madrinha

quem me deu... uma senhora, uma senhora muito fina, é gente de quem você nunca ouvir falar.

INHA (Iônica) — Senhora muito fina? Tô vendo... eu sei, bem de que jeito você veio.

TITA — Não adianta falar dessa maneira que eu não vou te contar nada. A única coisa que eu te digo é que eu nasci num lindo berço de ouro, com um conto de fadas, um maravilhoso... conto de... Ahá, querida, por acaso a senhora sabe o que é um conto de fadas?

INHA (Despeitada) — Ihum, pensa que só você que sabe tudo?... Eu conheço a história da Branca de Neve, do Jeca Tatu... do...

TITA — Chega, meu saco!... já é o suficiente... Sim, senhora, o Jeca Tatu devia ser um príncipe encantado, né?... Claro, na tua língua devia mesmo.

INHA (Falando baixinho, apertando uma caneta e papel e sentando-se à mesa) — Sim senhora, sua bleatona...

TITA — O que?

INHA — Não interessa... eu vou escrever pra minha tia Cilene.

TITA (Amesgando) — Não facilita não, Inidinha, não facilita!

INHA (Escrevendo e falando) — ... "Querida tia Cilene"... (Pausa) Cilene? (Preocupada) Cilene é com B ou com C?... Você sabe Tita?

TITA (Manipulando-se. Gota) — É com C... cedilha. (B).

INHA — Por que você não vai rir da tua avó, hein?

TITA — Eu só me rio da burrice... e minha avó era muito inteligente.

INHA (Furiosa) — Mulher à-toa, mulher da vida... vacana!

TITA (Irritadíssima berra a maquiagem) — Pronto, eu sempre me berrando por tua causa! Sabe o que eu acho de você, Inha, Dona Inidinha? Primeiro: a senhora não é mais nenhuma mocinha inocente e favela, brejetras pra ficar com essa "buleranga" de coração sentimental, bórdocoço, bolaa de coração e sei lá mais o que; segundo: o teu negócio é se virar urgentemente, Inidinha, senão a menopausa vai bater na tua porta, o que não falta muito e é mesmo até capaz de você esticar essas canelas enferrujadas sem nunca ter provado o bem-bom e aqui eu te dou um conselho — se bem que eu prefiro dar conselhos — ajesta esta tua cara mais do que estourada, tapa os buracos dela com uma camada espessa, grossa, mas bem grossa

da roupa e da preferência vermelho vivo, berrante, põe um vestido que te grude no corpo que pelo menos proteja que seja dos últimos cinco anos e não do século passado e...

INHA (Indignando-se) — É melhor você parar com essas lavadeiras e sua desatada, que...

TITA (Berrando) — Não acabei ainda!... Mas um vestido tão colante que, quando você passar pela rua, os garotões aschiem, te beijam, te convidem pra... no mínimo um risquinho. E mete, balance, rebola essa bunda e muito bem rebolada!

INHA (Tapando os próprios ouvidos) — Eu é que não vou ouvir essas indecências, juro por São Pedro que não vou...

TITA (Nervosa, retirando-lhe as mãos dos ouvidos) — E eu juro por todos os santos que vai ouvir sim, é na val, pois já que a senhora vive provocando a gente só pra ter o que conversar, vai ter que ouvir também, mas aquilo que tem que ser ouvido, aquilo que eu tenho que dizer agora, e vai ouvir tudinho, tim-tim por tim-tim, até o fim!

INHA (Voltando-se para a carta) — Nem te ligo, nem te ligo, se eu ligar dá choque. Pode falar que eu não estou te ouvindo nenhum pinga... "Querida tia Cilene, a senhora já deve me conhecer, pois todo mês eu escrevo uma missiva pra colana de correspondência matrimonial desta instrutiva revista da senhora e..."

TITA (Enfada, arranca-lhe o papel e a caneta da mão, colocando-lhe um copinho à frente. Inha dá um gracinha de susto) — Acertada, né? Mãe é claro, quem é que não se acerta quando vê uma bruxa na frente?... Olhe-se bem, lindinha, olha. Sabe o que você tá parecendo? Um trapo sujo e velho de veludo sintético, uma minha de baliza de desfile e muito amarratada!

INHA (Revolta) — É mentira! Eu só tenho vinte oito anos! Eu não sou "velha" assim, não "faria"!

TITA — Se você só tem vinte oito, queridinha, a minha avó deve estar com vinte e incompleto ainda... A senhora tem trinta e cinco?

INHA — Não é não. Você que tá inventando que...

TITA — Trinta e cinco, seis meses o tio Cão, não adianta me enganar que eu já vi documento seu, mas parece que tem muito mais, muito mais! Dêta do Cão, nunca vi criatura mais relachada! Por que você não sai um pouquinho só na realidade e se cuida, hein lindinha? Eu estou te falando isso porque, além de ser mulher e,

apesar de você ser do jeito que é, eu sou tua amiga.

INHA (Indignadíssima) — Minha amiga?! Eu prefiro ser amiga de uma jararaca! Você é pior do que o bando lá da fábica, bem mais pior. No fundo, você tá sempre inventando uma história pra eu seguir teus conselhos, não minha filha, coelho é outro! Você me "adesculpe", mas... cantar, né? Cantar eu não vou porque não quero, não sei e nunca pretenderei, se Deus quiser. Isto não é do meu feitio. Cantar é o teu ofício que já nasceu pra isso mesmo, passar rouge vermelho na cara?... me rebolar?... me... né? Não, senhora, madame, prefiro morrer como nazi: honesta, "trabaladeira", decente... decente, coisa bem?

TITA (Olhando) — Vire e retire até que ache uma brecha pra despejar o verbo. Falas papagala depenada, falas!

INHA — Sim... sua café... cafeteira!

TITA (Rindo) — Falas e erras, pra variar. Por favor, queridinha, é cafetina... ao seu dispor.

INHA — Ainda tem a "profundidade" de me dizer aquilo que a senhora é! Veja só, é uma baita sem-vergonha mesmo!

TITA (Preparando-se pra sair) — Chegou, eu desisto, sua coroa rubegenta! E favor não me dirigir mais nenhuma palavra, hein? Que em jogo tem eu não entro mais, ufaaa!

INHA — Já vai indo sua covarde?... Volta aqui sempre na hora de eu dizer as verdades a madame dá um jeito de fugir... E vê se não mete o bico na minha vida, que não mando eu!

TITA (Já fora, apenas com a cabeça dentro do quarto) — Sabe de uma coisa? Tem mal é tapar o nariz, falar, boquejar até deixar os ouvidos da gente ligados. Falar e conversar, inventa assunto pra ter o que papaguear! Juro por Deus que o primeiro dinheiro que me cair eu compro um papagaio e te dou de presente, assim o colado aguenta a tua falácia e eu fico em paz, juro mesmo! (Fecha a porta rindo) "Curupaco, curupaco, a lindinha é um trapo, curupaco, curupaco, ela só sabe bater papo, papo, papo..."

INHA (Altra furiosamente um apito na porta) — Nojenta, vagabunda, mundana, Mesalinaaaaa! (Volta pra mesa) Se em vez me aparecer com um papagaio, eu frito ele e enfio... enfio no nariz dela, juro que eu faço isso! É só por causa de um nome... (Apanha alegremente uma revista) Também eu sou uma burra mesmo, o nome da tia Cilene tá aqui... Aqui, Bolsa de Investi-

mento da Tia Cilene... com C... e aquela maníaca vem ainda me dizer que era com cecidilha. (Resumo a escrever a carta olhando de vez em quando para a revista como se copiasse dela algumas frases)... "Sou uma moça simples e, com muito orgulho, honesta, mal, dedicada, trabalhadeira, religiosa, católica "positiva" romana, batizada, criada, meiga e variada. Sou considerada uma pessoa inteligente — foi o seu Hordácio, que é o meu diretor lá da fábrica — quem d'ist. Gosto de poesia, bom programa de televisão, de cinema, de esporte, de viagem, de dançar... de cantar eu não gosto... Deus me livre! Merecê olhos são cantinhos-estendidos (Pega o espelho, mirando-se), tenho vinte e oito anos, incompletos ainda, (Convicta) vinte e oito, sim senhora! (Luz apaga).

CENA DOIS

São seis e mais da tarde, Tita entra segurando em um papagaio na mão. Logo de cara encontra uma revêlta aberta onde está publicada a carta de Inha. Tita começa a ler onde a carta para na cena anterior.

TITA — "... vinte e oito anos, incompletos ainda. 1.58 m de altura, pele morena-clara, sveltuda como pétala de rosa"... Só porque você quer... "Devo me corresponder com um rapaz de elevados princípios morais, de idade igual à minha, louro ou moreno, alto ou baixinho, gordo ou magro, carinhoso, trabalhador, quieto com o serviço militar, comunicativo"... Será que ela entende o que é comunicativo?... "Por obediência que seja sêntre os vícios... ou o que Deus quiser. Merecê revêlta, sou feliz... solteira... sem um amigo bacana pra conversar..." (Lê a carta da Inha o papagaio). Agora, a senhora já tem, averigüa... o'ha só o que eu trouxe, lendo o resto) "Beldinha, Esperando-te por você, n.º 13002". (Colocando o papagaio no lado da cama de Inha) Você vai ver só quem é que tá te esperando. (Apanha um pormir e, cantando, entra no banheiro e leva algumas peças de roupa. Inha entra chateada no quarto, senta na cama. Vendo o papagaio, irrita-se e spanha-o e, quando vai atirando-o pela janela, percebe que Tita está cantando no banheiro, recua, mudando seus gestos para ternura e falatório, responde o papagaio no lugar de antes).

INHA (Fazendo gracinhas para o papagaio) — Que beldinha, todo verde e amarelado como as cores da bandeira do Brasil, BÊ, BÊ, que gracinha! Fala com a beldi-

nha, fôis! Dê o pé louro, dê o pé... Corrupção, corrupção. (Fala alto intencionalmente) Que surpresa bacana! Quem será que adivinhou que eu queria um papagaio? Quem foi a alma caridosa que teve essa grande idéia? (Cantando) "Papagaio loiro do bico dourado, leva essa carta pro meu namorado..." "Dê o pé louro, dê o pé. (Tita sai do banheiro olhando interrogativamente. Inha percebe-a) ... Aaah, você tá aí, minha amiga? Que lindura de papagaio! É pra mim? Muito "bregada", bregada mesmo. (Deixa as facas de Tita) Foi o melhor presente que jamais ganhei em toda minha vida.

TITA (Desconfiada) — Ei, espera aí, o que você está fazendo?

INHA — Então te mostrando que eu não sou nenhuma mal agradecida. Como é que você ach'a que eu sempre soube de ter um papagaio?

TITA — Eu nunca soube.

INHA — Então você lê meus pensamentos. Eu já tive um louro na minha memória, que se chamava-se Aristides. Parecia um macaquinho: pulava, cantava e falava tanto, precisava ver que amor! (Triste) Um dia o gato comeu o Aristides, chorei tanto, mas tanto! Matei o gato. Eu já num te contei essa história uma vez?

TITA (Cética) — Não, pra mim é novidade.

INHA (Persecutadora) — Aaah... então você adivinhou mesmo, né? "Aleluia", se eu não me enganar, você tá... do-am-vel-ven-do... né?

TITA — Desenvolvendo?... (Percebe a insinuação da outra) Ah, deixa pra lá que não é nada disso não... Quer dizer que a senhorita gostou mesmo do papagaio?

INHA — Gostei não, adorei... (Desculpando-se) Mas... sabe, Títinha, eu acho que eu tava muito nervosa no outro dia e eu fui muito besta e "malandrada" como você... eu num queria preferir aquilo que eu te disse... Você é a única e melhor amiga que eu tenho, porque aquela aranha-rançosa lá da fábrica tão me deixando louca! E também num é certo "nôis" que mora juntinhas no mesmo teto, viver sem se falar, é ou num é?

TITA (Demagógica) — É pra que falar comigo? Agora você tem o papagaio, fala com ele. Eu num presto, né? Sou uma falsa amiga... uma mulher à-toa... uma cadelã... uma.

INHA (Horrorizada) — Cadela eu num falei. (Terninha abraçando Tita) Ah, você ainda tá ofendida comigo, né? Eu te peço desculpas, perdão... eu posso até me ajo-

Bar se (Vai ajoelhando).

TITA — Vai, levanta, não precisa exagerar, deixa de tanto misticismo, o que passou, passou... Eu também tava meio de urucubaca naquele dia... Esquece. (Estranhando) Mas você gostou mesmo deste periquito mirrado aí?...

INHA — É uma graça... (Misteriosa) Como é que você foi adivinhar meu passado, hein?...

TITA — Mas, Inha, eu não adivinhei coisa nenhuma, eu...

INHA — Não adianta me dizer que não, pois como você lá saber que eu queria um papagaio? (Misteriosa) Alô, você tem muita capacidade pra descobrir as coisas e... você sabe do que eu tô falando, né?

TITA (Desconfiada) — Continua, continua.

INHA — Bem... é por isso mesmo que eu queria te pedir um favor, um favorzinho só que num vai dar trabalho nenhum pra você, tá? se num for incômodo.

TITA — Eu sabia que aqui tinha jacutim... O que é que manda, minha flor?

INHA (Encabulada) — É que, eu queria, bem, eu almoço de saber o nome do candidato que vai responder a minha carta... É que já fez uns quinze dias que a minha sala publicada — número treze mil, número da sorte, né? — e nada de resposta até agora... Se eu tivesse também desmembrando, eu sabia...

TITA — E eu sou lá macumbeira pra prever o futuro? E também, quem é que pode te garantir que a senhora vai receber alguma carta?

INHA (Muito misteriosa) — ... O copinho...

TITA — Copinho?

INHA — É, Tita, o copinho...

TITA (Percubendo) — Ah... o copinho... esquece Inha.

INHA — Foi você mesma quem me disse uma vez que tinha o dom de fazer o copinho andar. Val me dizer que é mentira sua?

TITA (Encabulada) — Bem... falar, eu falo, né? mas...

INHA — Eu nem acredito, mas você jurou por Deus que fazia, se lembra?

TITA (Encabulada) — Não me lembro direito não.

INHA (Tirando a toalha da mesa) — Você é que num quer se lembrar, eu sei. (Suplicante) É só um favorzinho de nada que eu te peço como sua amiga predileta, num te custa nada, Tatinha... Olha, a mesa já tá limpa, vamos, vamos!... Eu só quero saber

Tita La Cafuma (Marlene) volta para o quarto da penida e tenta mais uma vez representar para Isidinha (Vanda Lacerda) um passado que ocorreu entre todas, príncipes e reinos encantados, porém o sonho acabou e tudo foi bem diferente.

se você num tava me mentando pra mim.

TITA — Poisé, quando você quer uma coisa, sabe como conseguir, hein?

INHA (Animadinha, com um copo na mão) — Olha, o copinho já tá aqui. (Põe na mesa).

TITA — Não te garanto nada, não te garanto... põe esse copo na mesa e me dá papel e um lápis.

INHA (Apresentando um papel e lápis) — Mas carta eu já escrevi pra coluna!

TITA (Irritada arranca-lhe o papel e lápis da mão, põe o papel em pedaço e escreve letras nubladas) — O sua varasina! Nin-

gatin vai escrever carta nenhuma! Num sabe que é preciso escrever as letras nos papéis pro copo formar o nome com elas?

INHA — Pensa que eu já num vi uma senão dessas?... Quase morri de medo.

TITA — Se você tem medo, o melhor é desistir já.

INHA — Não, pelo amor de Deus, agora que nós já começamos, num presta parar no meio.

TITA (Distribuído os papéisinhos em círculo na mesa) — Tá bom, tá bom. Agora senta aí na minha frente, quietinha.

TITA (Senta-se, junta as mãos e começa a rezar) — "Ave-Maria, cheia de graça, o senhor é..."

TITA — Quer parar com essa ladainha que num vai sair nenhuma preceito daqui!

INHA — Uai, num é preciso ter fé?

TITA (Misteriosa) — Concentração, é preciso concentração. Agora fecha esses olhos que eu vou começar a perguntar. (Ambas fecham os olhos e assumem atitudes rituais).

INHA — Pode perguntar-me que eu seiou as suas ordens.

TITA — Não, é prá você não, sua quadrupede!

INHA — Prá quem é então, se só tu seiou... (Perece) Agora entendí, eu seiou que era...

TITA — Fecha uma manobra e põe seu dedo em cima do copo, perto do meu. (Ambas colocam o dedo) Mas não encosta no copo não e vê se se comovera... comovera...

INHA — Ai que emoção! Tita, eu tenho uma "burruga" no dedo, será que num vai prejudicar...?

TITA — Tranca esse bico, Inêsinha... (Soborna pesadamente) (Pausa. Pergunta com uma voz pausada, sonora, alta) Tem alguém aí? (Pausa) Tem alguém aí?

PAPAGAIO — "Corrupção, corrupção, corrupção".

INHA (Dá um pulo, fazendo o sinal da Cruz apavorada) Minha Nossa Senhora do Purgatório, Deus do Céu, é a alma do meu Aristides!

TITA (Irritada) — Que raio de Aristides coisa nenhuma, num tá vendo que é o Rivelino, Inês?

INHA (Acordada) — Minha Santa Eliza! O... Rivelino... virou papagaio?!

TITA — Não, sua mula manca, Rivelino é o nome desse espanador aí que eu te dei!! Senta aqui e vamos começar de novo. (Volta a sentar-se à mesa. Vão aos poucos retomando o ritual).

INHA (Misteriosa) Psitín. (Pausa) Tem

alguém aí? (Pausa) Tem alguém aí? (Impacientando-se) Por óstéquio, tem alguém por aí?

INHA — Eu tou achando que num tem ninguém... é melhor rezar (Começa a rezar um Padre-Nosso).

TITA (Irritada) — Pare de rezar que isso aqui não é velório! (Levanta-se subitamente) Velório?! (Lembra) Ai que cabeça!, a vela!

INHA (Dá um salto assustada) — Cabeça de quem, Tita? Que foi, que vela?

TITA (Lido para a tomada de luz) — Que burra que sou, com essa falta de clareza num abala nem espírito de porco. Cala uma vela aí. (Apaga a luz).

INHA (Ao apagar uma vela no escuro trocha com Tita e berra apavorada) — Quem é que tá aí? Quem? Me ajuda Jesus, Maria, José?

TITA (Acendendo um fósforo) — É a alma de sua avó, sua jumenta!

INHA (Medrosa, tremendo) Aaaa... é você, Titinha? Que susto!

TITA (Acendendo a vela) — Quem mais podia ser Inês, quem mais? (Acende um cigarro na vela) Deus do Céu, você vai acabar me deixando louca!

INHA (De vela na mão) — É o que que eu faço com a vela?

TITA (Sentando-se) — Enfia, enfia ela... no centro da mesa e senta a vamos começar pela última vez que eu já num tou aguentando. (Inês põe a vela na mesa, senta. Ambas reassumem o ritual). E cala a boca, Inês... Só eu falo. Agora concentra, concentra com todas as suas forças. (Pausa) Tem alguém aí? (Pausa) Tem alguém aí?... Por favor? (Gemidinhos de Inês, Tita irritando-se) Se tiver, é bom ir dizendo de uma vez!

INHA (Medrosinha) — Uuuuu, estou sentindo, estou sentindo que...

TITA (Explodindo, levantando-se da mesa, batendo com as mãos, fazendo barulho) — O espírito de porco, Deus do Céu, desiste!

INHA (Não percebendo que o barulho foi provocado por Tita, entusiasmada e assustada) — Deus do Céu diga eu, Tita! É o sinal! Até que enfim abateu...

TITA — Abateu o quê?

INHA — O espírito... pergunta, Tita, pelo amor de Deus, pergunta!

TITA (Assumindo a farsa, coloca sutilmente seu dedo no copo, fazendo com que ele ande) — Está bem, Inêsinha, está bem, seja feita a tua insistente vontade... O que é mesmo que você quer saber?

INHA (Ameaçada e curiosa) — Se não for pedir demais, eu desejava que quem es-

liver aqui pudesse desvendar o nome do meu futuro marido, isto é, o nome do homem que vai responder à minha missiva.

TITA Então "vão" lá! Olhinhos fechados, força e concentração. Tu aguenta firme que o barco começa a navegar! Misteriosa, olhando para o copo! Poderia responder o que a moça pergunta?... (O copinho começa a andar em direção às letras. Todas as letras pronunciadas por Tita são repetidas por Inha) U... B... I... R... A... J... A... R... A... U... BE... RA... JARA.

INHA (Rufônica, salta da cadeira, anarquizando tudo) — Ubrajara? Quer dizer que desta vez vem mesmo? Que alegria! Então eu vou ganhar um homem pra mim?... Mas Tita, ele é moço, solteiro, bonito, trabalhador...?

TITA (Levantando-se) — Agora não dá pra saber mais nada, pois a senhora bagunçou todo o código, é paciência!

INHA — Puxa, você é bobata, hein Tita?

TITA — Calma lá, não se iluda tanto não, que esse negócio lá meio na raga.

INHA (Afetando o cubito diante do espelho) — O que foi que você disse?

TITA (Apanhando uma garrafa de pinga e servindo-se no copinho) — Eu?... Eu disse que vou tomar uma caracha. (Estira-se na cama, apanha um baralho, joga paciência) Betou agitada... cansada... (Saudosa) U-br-ra-ja-ra.

INHA (Apanhando algumas peças de roupa, indo para o banheiro) — Vou tomar um banho fresquinho que a minha cabeça lá fervendo de alegria. (Cantando no banheiro).

TITA (Nostálgica, apanha uma carta do baralho, é uma Dama de Copas) — A Dama de Copas e o seu Dom Ubrajara, Bira Tripek, que grande homem! Foi a única pessoa que compreendeu meu verdadeiro talento. Queria me lançar lá no estrangeiro, viu? No estrangeiro. Cantando e dançando... Dizia que essa terra não sabia compreender o meu valor artístico... (Levantando-se, alisa o próprio corpo) Naquele tempo eu era moça, formosa, sensual, e o Bira sabia apreciar as coisas boas... Faz tanto tempo, tanto tempo, por onde será que anda o Bira? Onde? (Canta e dança uma rumba. Por sugestão, a música pode ser: "Bandalossa" — "Um dia, uma vez lá em Cuba, dançando uma rumba, dizendo que eu era: Bandalosoom, etc").

INHA (Aparece na porta do banheiro) — Que que é isso? Dona da São João ou maluca?

TITA (Pega um flagrant, procura disfarçar apanhando um sapato, assumindo uma

posição de lustrar) — ... Ah... não é nada, eu estou ensaiando... eu não te contei ainda, Inha?

INHA — Você nunca me conta nada, ué.

TITA — É que me chamaram pra fazer um teste numa rádio e eu preciso ensaiar muito.

INHA — Até que enfim, hein Tita... lá que orgulho pra mim morar junto com a maior cantora do Brasil!

TITA (Um pouco decepcionada) — O convite não é pra cantar, não.

INHA — Pra que que é, então?

TITA É pra locutora esportiva. Presta atenção. (Radia o futebol com uma voz bem chata, utilizando o sapato como microfone)

— Ah, Ah minhas queridas rádio-ouvintes, meu cordial boocooooozaaaaaaaa tarde! Estamos transmitindo diretamente do gramado verde-musgo do parque do nosso venerabilíssimo S. Jorge. Atenção, queridas: tirem os seus brincos, grudem os ouvidos em seus aparelhos, finquem suas unhas nas poltronas e preparem-se para participar de todas as emoções maravilhosas que a sua Rádio Mulher, na voz desta tua amiga Tita, vai lhes proporcionar nesta ensolarada tarde domical! Atenção, meninas: se o teu homem arquiteta e maris quando prova a tua comida; se ele não elogia o teu café, enfim, se ele não para mais nem um segundo em casa, é porque o dono do teu coração não está mais aguentando o teu cheiro. Que horror, que desastre! Desquise? Separação? Adultério?... Não, minhas filhas. É como resolver toda desagradável situação? Como? É fácil, é fácil, minhas amigas, FLORES, simplesmente flores, flores distribuídas pelos quatro cantos da casa e por todos os poros do seu corpo. Portanto, segure o teu homem na tua sala, comprando rosas, cravos, violetas, girassóis, boca-de-leão, sempre-vivas, e o que você desejar, nas Casas FLORIS-MUNDA, a FAXINA GERAL DA MULHER. (Disparando entusiasmada) Nossa Senhora, queridinhas, já foi iniciada a partida. Jair passa a bola pra Oberdan — Oberdan pra César, César cruza entre Leônidas e Tostão — Tostão agarra no peito — mas que pelotão, meninas! — Amaury entra de cabeça e perde a bola para o filho da Dona Angelina — tão menino e já castigando uma "drinha" — tava empalinhando ainda ontem... Atenção, na beira da trave, despenha Ado com a bola (Arquejando)... não... vai... Ave... ave... ave... Ado, mas minhas queridas, Ado acaba de perder a grande oportunidade desta tarde! Pelé apanha a bola e vai rolando pela relva quando... Nossa Senhora, quem é que eu co-

ton venda, quem é? Me segurem que eu vou ter um troço. É bárbaro, minhas diletas, é divino! Adivinhem quem é esta criatura que surge de branco e preto, dependurado num imenso bigodão negro, debaixo de uma vasta cabeleira ondulada? É o Riva, minhas carísimas, é, eu num vou aguentar, meu coração tá pulando pela garganta... Jóia, jóia! estou perdendo a respiração... eu... (De súbito) Gococococ!!! Rivelino, Rivelino, Rivelino!

CENA TRÊS

Dias depois, Inha acurando a cama e ouvindo o rádio.

RARIO (Repórter Policial) — "Atenção para a bomba do dia: Declarada uma quadrilha de traficantes de entorpecentes, num dos mais frequentados inferninhos da boca do Rio. Encontram-se detidos: João Moreira, vulgo Dalila, "strip-teaser", Teresinha Castilho, conhecida por Tonhão Ferradouro, leão de chácara, e Decolécia Batista que é nada mais, nada menos, que a popular cantora Brigitte Barbosa".

INHA (Desliga o rádio, preocupada) — Já falei pra Tita tomar cuidado com essa vida de cantora que ela leva, senão qualquer dia vai se enterrar por aí...

TITA (Entrando animada com pacote na mão) — Boa tarde pra quem me quer bem, boa tarde pra quem me quer mal... ôi, ôi.

INHA — Que bicho te mordeu pra tá tão assanhada assim?

TITA — Minha filha, melhor não podia ter me acontecido.

INHA — Você ganhou a vaga lá no rádio?

TITA — E eu lá entendo de futebol?... Mas Deus tira daqui e põe ali. Na hora que eu tava no meio do teste, um fulano interrompeu a minha irradiação, dizendo que me conhecia da vida noturna e que estava procurando uma "lady-crooner" para fazer uma "tournee" com a orquestra dele.

INHA — Procurando o que?

TITA — Uma cantora pra girar pelo país. É que eu era o tipo ideal. Ai ele me convidou, morri de contentamento. Sabe que eu sou muito conhecida ainda, né? Vou reconquistar o meu sucesso num abrir e fechar de olhos, a justiça tarda mas não falha. (Desembrulha um pacote. Há um vestido de tule e lantejoulas bastante suado) Ô que maravilha! (Vestindo-o) Já me deram até a roupa de briga pra eu dar uma ajustada no corpo.

INHA (Aborrecida) — Quer dizer que você vai viajar e eu vou ficar sozinha?

TITA — Ah, sua boia, eu volto logo.

Tuam, acho que engordei um pouco, é melhor, assim fico mais "sêchê". ... E me garantiram que o meu nome vai sair com destaque nas notícias luminosas. (Desce no ar com a mão) Hoje, grande baile, na pista de cristal do Tênis Clube desta cidade, abrilhantado pela sensacional orquestra OS PERIGOSOS DO RITMO, com a participação especial da Barita Mostiel Brasileira: TITA, LA CAPONA!

INHA (Alegre) — Capona não é o nome de uma novela?

TITA — Sei lá, mas que é um nome artístico legal, ninguém tem dúvida.

INHA (Invejosa) — Pois é, você que tem sorte mesmo... eu aqui empacada, sem nunca acontecer nada de bom pra eu e... Até agora nada comigo, nada... doce esperança...

TITA — Que doce esperança?

INHA — Da resposta...

TITA — Que resposta, mulher?

INHA — Da carta que eu mandei pra tia Cilene.

TITA — Carta? (Lembrando-se) Ai que cabeça! A D. Concieta acabou de me entregar uma carta pra você, eu tinha me esquecido.

INHA (Quase sem respirar) — Minha Santa "Edvige"! Carta pra mim! Pra mim?... Onde tá essa bendita carta, onde?

TITA — Calma, lá... tá na minha bolsa.

INHA (Vouando pra bolsa e retirando-a) — Onde... bolso, rage... chave... (Encontra, abre-a tremendo)... Deus... é da Tia Cilene... é... é ele, é ele!

TITA — Sossego, senão engasga.

INHA (Euforizadíssima) — É ele mesmo!... É o Bira... o Bira!

TITA — Bira?!

INHA — Dê que vem me ver, quer me conhecer rapidamente... Puxa, Tita, você é bôia mesmo, hein?

TITA — Mas que Bira é esse?

INHA — ... O do copinho.

TITA (Quase desfalecendo) — Não, não é possível... deve ser mentira!

INHA (Mostrando-lhe a carta) — Olha aqui: Ubiratã; VOANDO PROS TEUS BRAS-QUEOS...

TITA (Recuperando-se) — Ah, que susto, Inha, num é Ubiratã não! Olha aí, é Ubiratã.

INHA — É a mesma coisa, por causa de um "tan" ou de um "jara" é que você num tá errar, né? (Abre-a) Bregada, amiga.

TITA — Está bem, lindinha, está bem... Acho que os flúidos benignos resolveram dar uma circunferência por essa casa hoje, Virgem Maria, maravá!

INHA — Vou me casar, Tita, até que enfim... As minhas colegas de serviço vão se remover de inveja quando souber. Ontem mesmo aquelas vagabundas me chamaram-me de "aspirin" do patrão. Pode me chamar, do que quiser, e eu com isso, dou uma grande banana pra elas. Você bem que podia fazer um trabalhinho pra elas moerer asilhoucinhas, né Tita?

TITA — Corta essa, menina!

INHA — Tem umas receitas aí no livro de São Cipriano que a minha madrinha me deu e você podia...

TITA (Apanhando uma garrafa de pinga, servindo um copo para si e outro para Inha) Desiste, Inidinha, que fazer mal pros outros não é comigo não. O negócio hoje é comemorar. Esquentar a goela. Toma um trago aí.

INHA — Só um, porque eu não estou acostumada.

TITA — Vamos brindar. (Brindam) (Cantando e foliando) Daqui pra frente, tudo vai ser diferente. Viva a juventude! não é claro... e o Roberto Carlos também.

INHA (Alegre) — Vivaaaa! E o Ubiratan também... (Avustadinha) Tita do Céu, e se o Bira me convidar pra dançar? Eu vou morrer de vergonha, eu não sei... Você me ensina?

TITA — Dançar é barba. (Apanha Inha e começa a rodopiar atabalhoadamente)... Tôu estilo é valsa, né? Vem.

INHA — Ué, tô sem... tô com medo de "gêndro"... vou... Será que eu não vou pisar no pé dele?

TITA (Largando-a) — Enão, o melhor é dançar separado. A Bumba, (Remete as cadeiras) Manja só a pinda da boneca. Uia-ii!

INHA (Observando-a, começa a mimitar) — Daqui pra frente... tudo... vai ser... diferente...

TITA (Rufética, sempre se reboando) — Ah, vai ser o fim!... Ketou boquinha pra conhecer o teu macho, Inha!

INHA (Séria) — Não gosto que você fale dessas "malidas" do meu futuro esposo.

TITA — Que "malida"?

INHA — Assim... um grande macho... um, não gosto!

TITA (Brincando e rindo) — Pior se eu falasse: uma grandíssima bicha.

INHA (Irritada) — Quer fazer o favor de não rir assim?

TITA — Mas que que há com o seu peru, Inha? Já tá lá de fogo, é?

INHA — Não senhora, estou enxergando muito bem as... coisas.

TITA — ... Que coisas? Pode me dizer, D. Inidinha?

INHA — É você... é você, sua exibida!

TITA (Dritando-se) — É o que que é que eu te fiz? Por acaso usei o teu tampo, teu sutiã, as tuas calcinhas?... Cuspi no tumbão da tua mãe?

INHA — Vira essa boca imunda pra lá que eu não admito porcaria nesta casa!

TITA (Brava) — Como é que você se admite então, hein? O Santíssima! Tava dormando, tava dormando! Bem diz o ditado: alegria de pobre dura pouco, mas nem durou... Eu só queria saber, se não for incomodo para a futura patroa, e que é que eu te fiz agora, hein?

INHA (Cínica) — Não sabe, né? Sei que não sabe, né bem.

TITA — Deixa de frescura e desembucha logo!

INHA (Apanha a carta e lê fortemente) — ... Tá aqui... "Sou honesto, trabalhador, sincero..."

TITA (Desparando) — Modesto, simpático, de elevados princípios morais... já conheço esse bafado, e daí?

INHA (Irônica) — A senhora "arreprou" nas palavras que acabou de pronunciar, arreparou? Se não entendeu ainda eu continuo. (Lê a carta) "... e desejo me corresponder com uma senhoreta como você, de boas relações de amizade e companhia, solteira..." "Viu? Entendeu?... Que só anda com boas companhias, com gente séria, e... não com... uma..."

TITA (Explodindo, ofendida) — É o cúmulo, Inidinha, desta vez você passou das medidas, é muita balbúrcia tua! Eu tava desconfiando que nesse mato tinha coisa, mas nunca pensei que fosse tão gorda assim... Você tá me lembrando agora sabe o que? Um antigo repórter meu, que costumava com PEREIRA, passando por MA'VADA e terminando com HIPÓCITA... Tá bem, não vou falar mais não. É quer saber de uma coisa? Não estou acreditando em nenhum Ubiratan não, acho que foi você mesma que escreveu esta carta pra botar banana pra cima de mim, foi sim.

INHA — Pula, sua despeitada! A carta tá aí, vê bem se é a minha letra, vê? Foi "encarecida" com o próprio punho do Ubiratan. Acredita se quiser. Tô querendo jogar "quebante" em mim, tá?

TITA (Tirando o vestido desabridadamente) — E quer saber de outra coisa? Eu taguei o dedo naquele copinho, porque eu tava com dó de você, eu quis te dar pelo menos uma

linda, porque naquela hora eu imaginei você daqui uns dois anos, se não for muito, velhinha e enrugada, jogada num asilo, sem um companheiro legal pra te fazer um carinho, ouvir, ou varar de presépio?

INHA — Quem vai rolar lá no asilo é você, sem caduca, tuberculosa, fedorenta!

TITA — E agora o melhor é dar o pira daqui, voando...

INHA (Abre, retorna a carta) — Voando... Ué... Ué... VOANDO PROS MEUS BRACOS... "Dentro de cinco dias, estarei ao seu lado..." viz? "Chegarei lá pelas oito horas da noite"... Mas quantos dias é "dentro de cinco dias"? (Preocupada vai até uma folhinha na parede) Que dia é hoje?... Da viria... dia viria, e quando é que ele escreve esta carta? (Retorna a carta e lê) Deixa eu ver, "São Paulo, dezasseis de..." (Põe as costas nos dedos)... dezasseis... dezasseis... dezasseis... (Grita) Vinte! É hoje! Põe cinco dias, Deus do Céu! (Agitada) Que horas são, Tita? (Ela não responde, Inha corre para a TV e liga, Grita) Meu São Benedito, já acabou a novela, é quase oito horas! Me ajuda Tita, Titinha do Céu! (Tita sacudendo) Se ele me vê enroscado desse jeito, é capaz de dar a meia volta e sumir pra sempre. (Agarra suplicante a Tita pelos braços) Tita, me adote! De tudo que eu te disse, eu falei por falar, eu... num foi por mal, não. Me ajuda, que eu tenho medo de enfrentar sozinho um homem pela frente, um homem que eu sem conheço direito, me ajuda, pelo amor de Deus!

TITA (Arrancando-lhe os braços, com firmeza) — Me dá licença que o ar aqui está empestado, preciso me retirar, senão acabo ficando tuberculosa. (Clínica para o papagaio) Riva, o Rivelino, dá uma mão pra essa idosa senhora, uma mãozinha só, pra vê se ela melhora um pouco em alguns segundos. Faça um milagre, Tadinho, o Riva não tem mãozinha!

INHA (Olha revoltada para o papagaio, tentando por um vestido, que acata pondo do avesso) — Essa porcaria de papagaio só serve pra comer mesmo, não vale nada que nem a dona que me deu ele... (Para Tita) Foi pra me gozar na cara que você me deu esse traseiro, foi?

TITA (Na porta, com a mão na mão) — ... Não seja tão mal agradecida. Eu não sou beldade? Eu não adivinho tudo? Pois então, cuidado hein, senão eu e mais as quinhentas

lá do sótão podemos surgir aqui no meio da noite e te puxar o dedão da pé enquanto você tiver dormindo. Olha lá, hein? E se você não ficar de feitiço calado, eu mato uma galinha preta, pego uma vela, mato uma garrafa de pinga e lavo dentro da tua cama...

INHA (Apavorada, fazendo o Sinal da Cruz) — Seme daqui batendo! Desaparece da minha frente, endemoniada! Fuge, já, já, fulastra!

TITA (Beirando, faz uma curra e solta uma gargalhada, fantasmagórica) — Você não escapará... eu voltarei no meio da noite e você não escapará... Abracadabra... não escapará!

INHA (Irada, atira objetos contra Tita, que fecha a porta imediatamente) — Fuga endiabrada, feitiçeira! Abracadabra é a tua mãe! E num volta nunca jamais, nunca jamais! (Põe o Sinal da Cruz, acoustada) Vale-me pra eu, minha Santa Inidinha, meiré vai de lágrimas, aflição e amargura (Rota baixinho) O que vai acontecer comigo agora? (Eu tava desprevinda e... (Lembra-se e apanha a revista, folheando-a) Que besteira que eu sou, meu Deus... Ainda nem li o "horóscopo" de hoje... Tá aqui... Virgem... Virgem... (Começa a ler afobadamente) "Não se desespere que o maior impedimento para a realização de seus sonhos e desejos não existirá mais a partir de hoje...". É isso mesmo, (Fala com a porta) Num pise mais aqui, sua cantora vagabunda! (Continua lendo) "Não se afobe, não se preocupe, (Vai se abanando) Não fique nervosa..." Sossega Inidinha, sossega! (Anima-se. Batem à porta, acosta-se, corre para abri-la, mas volta apavorada para a revista) Ai, meu Deus, deve ser ele... "não se precipite, não corra, não mate, não morra, senão poderá por tudo a perder..." (Ajeita-se e lentamente vai indo para a porta) Já vou, um momento... (Ao passar perto da mesa, vê o coração de lantejoulas da Tita, apavorada apanha-o. Batem na porta!) Escandalosa da Tita! Onde eu enfi esse coração?... Já vai... (Apanha a revista e lê) "Cuidado, pois o coração tem razões que a própria razão desconhece" (Afobada, jogando o coração pra debaixo da toalha da mesa) Se tem os num tem razão, esse coração vai é sumir do mapa. (Batem na porta) Uuê, que medaço! (Vai altivamente para a porta) Estou indo... o número 13.096 está voando pra seus braços... Birra... meu amor!

SEGUNDO ATO

CENA UM

inha, alfinas e medrosa no mesmo tempo abre ap'aria, surge Ubiratã, paradoxalmente formal e despachado, ilangeador de vossas, olhos caridosos; está vestindo terno e gravata, que não combinam com seus gestos.

BIRA (À porta) — A... Inidinha... está?

INHA (Deslumbrada) — Quem?... Entrou sim, aliás, eu sou eu... quer dizer, Inidinha é eu...

BIRA (Animado) — E eu? Adivinha quem eu sou?

INHA — Não vai me dizer que o senhor é que é o seu Ubiratã?

BIRA (Abrindo os braços) — Acertou: seu Ubiratã, toda sua... Voando pros seus braços.

INHA (Inimidade e coquete) — Meu?... E eu sou a Esperando-te por você. (De súbito) Mas o senhor não desejaria de entrar?

BIRA (Já dentro) — Se não for interdito... e a senhora me permitir.

INHA (Agitada) — Claro, adentrupe. (Bira observa curiosamente todo o quarto). Entra, mas pelo amor de Deus não arrepere na lagumreira, é que foi quase aporinha porco que eu recorde a tua carta... do senhor e... vê se pode, esses correios sempre atrasados! Nem me deu tempo de mim me arrumar melhor e... sabe como é, foi um dia muito parado, é que eu... Ah, faz favor de sentar (Oferece-lhe uma cadeira junto à mesa)... mais uma vez não arrepere, pois como eu lava ditanda, eu...

BIRA — Não precisa se preocupar, não. (Sentia).

INHA — Senhor Ubiratã, o senhor não sabe que...

BIRA (Representando amavelmente) — Nada disse, Inidinha, nada de senhor pra cá, nem senhor pra lá, afinal de contas, de uma certa maneira, a gente já se revelou um pro outro, já se conhece, já pode confiar-se, tudo foi dito nas cartas que trocamos, não é verdade? Então, esquece esta de senhor e pode me chamar de Ubiratã, vulgo Bira... me chamam de Bira.

INHA (Excitada) — E eu de Inha... "aleia" me chamam-me de Inha... (Pausa)... Seu Bira, o senhor...

BIRA — Você.

INHA — ... Você aceita um cafuzinho?

BIRA (Cara de quem provou e não gostou) — Cafuzinho?

INHA (Animada) — É, fresquinho, está Pele, eu cdo um já, já... (Auto-promoção) Eu sou muito bom cafeteira... (Remendando assustada) Cozinha, com-nhei-ra, sabe?

BIRA — Se for assim, eu aceito.

INHA (Pondo água pra pervers) — Num minutinho... não arrepere nas coxas, é simples, mas é limpo...

BIRA (Mexendo na toalha de mesa, descobre o coração de lantejoulas) Que beleza de coração!

INHA (Não percebendo) — Oh, muito obrigada, não precisa dizer... (Ao ver o coração na mão de Bira, salta sobre ele, apanha-o estabacadamente) Crim crido, o coração da Tita!

BIRA — Que Tita?

INHA (Confusa e excitada) — A Expedita... que era a minha colega de quarto, pois aí então ela... (Representando falsamente) Nossa não é que a pobrezinha se esqueceu-se do seu sagrado coração, ela deve estar muito preocupadíssima!

BIRA — Uai, colega de quarto? Na carta você disse que sempre morava sozinha!

INHA (Enfurecida) — É verdade... "de molles que"... de uma certa maneira eu sempre quis que morri sozinha... É que a minha antiga colega, a Expedita, uma boa senhora já de idade, num parava em casa... a coitada vivia viajando com um tal de padre Chico... "aleia", Padre Reverendíssimo Bez Francisco... aí pelos ares agora... enalando o be-a-bá e o catolicismo por lá de interior. Ela é uma santa, uma verdadeira santa... precisa ver que alma caridosa! (Apontando o papagaio) Foi ela quem me deu de presente o Bira... (Remenda)... esse papagaio, até benedito ele é, um anjinho, não dá trabalho nenhum.

BIRA — E por onde anda agora essa Expedita?

INHA — Como eu ia falando, a pobrezinha pensou, resum, jejeu e viu que não tinha outro jeito, daí chegou-se para eu, na semana passada e me disse fervorosamente: vou entrar para o Ordem do Sagrado Coração de Jesus; visto o hábito ligo, logo e vou dedicar o resto dos meus dias pra contemplar Cristo... "É o que é que eu ia dizer? Só podia falhar, pois ela sempre teve inclinação pra ser freira. (Muda de assunto de súbito, beija o coração, guardando-o numa gaveta) Tadinha, aquela inocente foi logo se esquecer-se de sua senha... é que eu quero dizer que nos conventos elas, pra entrar nelas, precisa ser reconhe-

cida e o coração é a senha e... (Muda de assunto) Mas é capaz de ela buscar o coração amarelado... (Respirando-se) A Tia, "aleluia", a D. Espedita se mudou-se ainda hoje, por isso que o quarto tá muito desentemado. Saiba como é a mulher, abre gaveta, tira roupa, vai no varal, apanha roupa, dobra, ajeita, põe na mala e... (Percebe a água no fogo) Virgem Maria, a água tá fervendo! (Corre para o fogão e coa o café).

BIRA — Quer dizer então que agora você está solteira?

INHA (Intinuando mesquinha) — Sé... mas eu acho que é por pouco tempo, né?

BIRA (Não percebendo) — Por que por pouco tempo?

INHA (Tentando remendar) — Bem, é que... a D. Conceição, que aluga esse quarto, decerto vai por outro lugarinho, sabe-se lá quem! E também eu tenho medo de ficar sozinha, tem tanto assaltante por aí e...!

BIRA — Não precisa ter mais medo que, de agora em diante, eu estarei ao seu lado e, como homem, tenho por obrigação de dar todo o apoio e proteção... Quando eu li a sua carta na revista pensei comigo "é nesse coração que eu vou investir"... vi logo que você tinha todas as melhores qualidades da mulher que eu procurava.

INHA (Encabulada, servindo-lhe o café) — Pois é... tome e calentinho sem o café, não arrepara, hein?

BIRA (Provando o café) — Éta cafelinho bom! Puro, bem forte, delicioso, do jeito que eu mais aprecio.

INHA (Falsa modéstia) — Ah, que nada, não passa de uma água de batata.

BIRA — Você é leal, Inha, formidável!

INHA (Revaldecida) — Você também é... tão alinhado... C'êntro...

BIRA — Qual é que, Inêsinha, eu sou muito simpático.

INHA — É alinhado sim... chique, muito chique... bem vestido. (Intinuando) Você deve ganhar muito bem, né?

BIRA — Bem, eu não sei direito... tem comissão né? Mas o que eu ganho dá pra levar uma vida mais ou menos confortável. Estou acabando de pagar o apartamento que comprei... caderneta de ocupação... (Intinuando) E os móveis já estão comprados...

INHA (Intrigada) — Móveis?

BIRA — De sala, quarto e cozinha... geladeira...

INHA (Anunciando-se) — Geladeira também?

BIRA — Certo...

INHA (Subordinada) — Grande...?

BIRA — De casa... porque a de solteiro logo, logo já não vai servir mais... E as minhas, logo, talvez... as coisas pequenas, já estou ganhando de presente dos meus amigos.

BIRA Uai, mas bem, o que é mesmo que você dizia na carta? (Relembrando) Deixe-me corresponder pra fins matrimoniais, urgente... aguardo a resposta... não é mesmo?

INHA (Um pouco envergonhada) — Bem... é... essa era a minha intenção.

BIRA — E aqui está a sua resposta em carta e não. (Triste) Sempre fui um rapaz muito solitário, sabe Inêsinha... dei um duto danado pra vencer na vida. Trabalhando de sol a sol, sábado, domingo, férias — nunca vi a cor de férias! Sempre tirei tudo em dinheiro. Mas valeu a pena, o dinheiro foi aplicando onde pude e hoje, felizmente, com 30 anos, parei e pensei: "Tô na hora de você ter um lar... mulher... filhos... pra que guardar tanto dinheiro?" E foi aí que eu li sua carta na revista e... te respondi... e estou aqui... Foi duro pra mim, Inêsinha.

INHA (Compadecida) — É é, a vida é assim mesmo. Meus pais morreram e eu era de oito ainda, filha única... Minha madrinha me pegou pra criar e só judiou de mim. Com dez anos de idade, eu encerrava, lavava, passava e cozinhava pra ela, marido e cinco filhos, e aí se eu não fosse! Agentei aquele inferno até os dezesseis anos, depois arrumei um emprego lá na fábrica Fagel dezessete anos, dezessete anos! E dobra e redobra e põe na caixa e embrulha e dobra e redobra e põe na caixa... Não foi fácil não, dezessete anos! (Descobre a gafe) Ahá, eu comeci mesmo foi com doce, mentes ainda... servindo café pros diretores... Depois passei pra seção de embalagem, fui promovida como chefe da seção... daí eu descobri que eu nunca tinha tido tempo pra namorar ou noivar ou casar e então que eu escrevi pra oitava da tia Cleide e... e...

BIRA — Que coincidência, parece mesmo que nós fomos feitos sob medida um pro outro... E pode me acreditar que vamos nos dar muito bem, muito bem...

INHA (Contentinha) — Então quer dizer que a gente vai mesmo se...

BIRA — Não precisa ter medo de falar, não, é isso mesmo, a gente vai se casar e o mais rápido que puder... é só me entregarem o apartamento, dentro de dois a três meses e mais, aí a gente se casa, que tal?

INHA (Confusa e excitada) — Mas, meu Deus... eu nem posso saber... eu nem sei o que dizer... eu... eu...

BIRA — Uai, você não quer mais se ca-

sar?... Não foi com a minha cara?

INHA (Subitamente) — Não, imagina! Eu te acho muito bacana, eu... é que o enxada... o vestido de noiva... num vai ficar muito em cima da hora?

BIRA — Não se preocupe... hoje já se encontra tudo pronto... Se for por causa disso, eu posso te garantir que é o que há de menor.

INHA (Convicta) — Não, o vestido de noiva eu quero fazer com as minhas próprias mãos e, além do mais, lá na fábrica eles me dão o tecido de graça... E também minhas colegas de serviço me prometeram que no dia que eu marcasse a data do meu casamento matrimonial elas vinham me ajudar a costurar.

BIRA — Pois então, tá vendo só? Não tem problema nenhum, não é nada difícil se casar hoje em dia... Agora fecha os olhos, Inês... (Inês fecha os olhos ternamente, oferecendo a boca como se esperasse um beijo de Bira)... Prá você uma pequena surpresa... (Coloca-lhe no dedo uma aliança).

INHA (Quase não acreditando no que vê, saltando no péssimo, tentando beijá-lo efusivamente) Deus do Céu! É bom demais pra ser verdade! Mas você é um verdadeiro anjo, Bira!... Meu Deus, uma aliança de ouro! Meu adorador!... Mas tudo assim tão de repente... eu não entendo...

BIRA (Tentando se espalvar alegremente) — Uéuê... aí, olha lá, hein? Vai me entregar com seus olhos... (De repente vê o papagaio, fica sério e fala de súbito) Este papagaio fala?

INHA — Meno que nem uma porta, por quê?

BIRA — Mulher... assim ele vai guardar o nosso segredo. Fecha os olhos.

INHA — Outra vez?... O que é agora? Tô curiosa. (Fecha).

BIRA (Beija-lhe a testa) — O nosso primeiro beijo.

INHA (Dedicada) — O primeiro... de amor.

BIRA — Bem, bem, agora eu preciso ir botando meu pé na estrada.

INHA — Já?... Fica mais um pouco, beatinha.

BIRA — Querer, eu quero, mas o trabalho me chama e você sabe que eu não tenho hora...

INHA (Sonhando) — Mas o que é mesmo que você faz?

BIRA — Eu?... Eu sou viajante... de um laboratório farmacêutico.

INHA Ai que senão!... um viajante...

você deve viajar muito, né?

BIRA (Lúbu, não para um minuto em casa, tá sempre pulando de cidade em cidade...

INHA — Onde é que você tá morando?

BIRA — Numa caixa de fósforo, um quartinho bem apertado, mas barato, é preciso economizar, né? E por falar nisso amanhã mesmo trago pra cá um presentinho que não ganhamos... lá no quarto não entra mais nem mosquito... Pode trazer?

INHA — Claro, meu bem, a casa é tua... além, hein.

BIRA (Apanhando as mãos de Inês, beijando-as) — Falei... falei em cima da pista. (À porta) Bem, até amanhã, tá certo em ponto, tá bem?

INHA (Encontrada) — Nossa, quanto fatura! Você tá até passeando o Waldick Soriano de tão delirado que é!

BIRA (Chamado) — Não chegou, Inês, nem tanto, nem tanto!... Teu anjinho.

INHA (Fecha a porta. Sonhadora) — Até amanhã meu amor mais sonhado de toda minha vida. (Leva sua mão à boca, beijando-a) Deus te abençoe. (Vê que o vestido está de avesso, dá um grito) Jejum, Maria, Jesus, tá de avesso!

CENA DOIS

No outro dia, às sete horas da noite...
Tita remane por todos os cantos do quarto procurando o seu broche de coração.

TITA (Preocupada) — Onde será que eu enfiar o meu broche?... Será que perdi na rua? Não, acho que naquela correria de ontem deve ter caído em algum canto do quarto... (Procura agachando perto da cama de Inês) Será que a Inês se enfiou e só de birra escondeu o broche?... Ela é bem capaz disso mesmo.

INHA (Entrando com um pacote na mão. Resposta) Pô, saber o que a senhora está fazendo na casa de uma futura esposa?

TITA — Estou procurando o meu amuleto.

INHA — Que amuleto?

TITA — O meu broche de coração.

INHA (Desconfiada, olha debaixo da cama) — O que a senhora está desejando fazer debaixo da minha cama?... Seus trabalhinhas, é?

TITA (Irritada) — Não senhora — é bicho desconfiado! Só quero saber onde está o meu broche.

INHA (Desdenhando) — Aqui não deve de estar, pois a senhora se mudou-se pra sem-

peu e levou tudo que era dos seus pertences.

TITA (Suspirando-se) — Pra começo de conversa, sua perchenta, a minha parte do aluguel tá paga até o fim do mês. E não se esqueça que o fogão, a mesa, as cadeiras e tudo mais que tá aqui dentro desse cortiço é muito meu... a não ser os brindes do seu Horácio, né?

INHA (Tirando do pacote seda e tule brancos, fazendo pouco caso) — ... Nua! fala muito, senão vai te dar reumatismo na língua, hein?

TITA — Se fosse por isso, você já lava muda desde a descoberta do Brasil... E vê se não me enche!

INHA (Enrolando-se nos tecidos, entoa o hino nupcial) — E pode levar esses casacões que eu não vou precisar mais deles.

TITA (Gostando-a) — O que é? Vai fazer primeira comunhão com essa idade?

INHA — Num é da conta de ninguém se eu vou me casar.

TITA (Rindo) — Casar?... Contra quem, queresdinha?

INHA (Arriva) — Uai, o meu Ubiratan

estive aqui ontem à noite e... Não tenho que dar "satisfações" pra ninguém.

TITA — Só porque você quer... acredito muito.

INHA (Passa a mão perto do rosto de Tita, olhando a aliança) — Ouch, como brilha esses diamante quilares!... tá até me pegando...

TITA (Estupefata, mas ainda incrédula) — Aliança?... Não, Inêsinha, nem vem com essa não, que não enla.

INHA — Um moço fino, delicado, bonito, astucoso... jovem... só é dois anos mais velho do que eu.

TITA (Gostando) — Então pra que casar? Um verê não dá mais no conto e...

INHA (Não ligando) — Viajante de farmácia... vamos se casar logo, logo, pra ele subir de posto lá na firma. E de família muito distinta...

TITA (Acreditando) — Então quer dizer que... é verdade mesmo, Inêsinha?

INHA — Acredita se quiser, ninguém é obrigado.

TITA Mas que fulano maluco é esse?...

Inêsinha (Vanda Lacorda) achando de receber de Bira (Emiliano Queiroz) a proposta de casamento, sente-se ao mesmo tempo apavorada e entusiasmada; o problema maior para ela é o quanto tempo para confeccionar o vestido de noiva

Maria assim, sem mais nem menos o casamento, já vem de alavanca e... se viu pela primeira vez e...

INHA — Amor à primeira vista.

TITA — Deve ser mesmo, porque se ele reparese nas varizes que você tem! Mas me conta direito essa história.

INHA (Desdenhando) — Não tenho que dar nenhuma explicação pros estranhos. Eu também tenho os meus segredos e quem sabe deles é só eu, o Ubiratan (Olha pro papagaio), Dênis, o Rivellino, e mais ninguém... E agora trata de se "arretirar" que meu noivo chega daqui a pouco e, como eu falei pra ele que você tinha viajado e nunca mais ia voltar... as ele encontrar uma... dona como você aqui no quarto, vai pensar que eu sou mentirosa...

TITA (Grilada) — Escuta aqui, capim de beijo amado, eu vim apenas pegar o meu broche, se você quiser me ver e mais depressa na rua, me ajuda a procurar ele, tá bom?

INHA (Tira o broche da gaveta e entrega-o à Tita) — Toma e suma com essa indecência daqui! Que vergonha que eu passei por causa dessa peraria! Quase que eu tive que mentir pro meu Bira... agora faz favor de se "arretirar" e de nunca mais "postrar" o pé nesta casa!

TITA (Arranca o broche da mão de Inha e quase chorando coloca-o no peito) — Sua geléia de macará, bombocado ranqueio, pinhela... e chega que nem adianta mais nem xingar, não adianta, sua... sua... Você vai pagar caro tudo isso que você tá agoritando, Inidinha... Você não conhece nada da vida, apesar da idade avançadíssima que você tem. (Inha assobia, dando de ombros) ... O mundo nem é só uma sala de fibreira e um quarto alugado nos fundos de uma casa despendendo... Os tempos medaram e você não acompanhou, menina... ficou presa no mesmo chão... é, mais dia, menos dia, você há de se arrepender... E eu serei tua única amiga, Inha, a única...

INHA (Um pouco com remorso, mas inocência nos gestos e palavras) — Tita, eu... num jogo praga em mim, não, pelo amor de Deus!... As coisas tem que ser assim... e esse marido eu num posso perder, num posso de jeito nenhum... eu gosto de você, mas eu... sei lá...

TITA (Balindo amargurada) — Não precisa se explicar, não, Inha, é tarde... não tem mais remédio... É eu que às vezes me sentia que nem se fosse tua mãe, apesar de sermos da mesma idade quase... (Fechando a porta) Falei demais... Inha... felicidade...

INHA (Triste, corre até a porta) — Es-

pera aí, Tita, num vai embora assim não... Eu num sou "marvada"... nem sou não...

Vai entrando o Bira, que quase trocou com a Tita no corredor. Na mão direita carrega uns dois pacotes de presentes no esquerdo, escondido atrás das costas, uma flor de plástico. Usa um traje esportivo-Moderno. Sua linguagem é mais popularizada.

INHA (Assustada) — Bira do Céu... é você?

BIRA — Assustado e preocupado — Quem é esse corvo que saiu daqui tropeçando em tudo?

INHA — Ninguém. (Removendo) Vê se pode, uma mulher daquelas querendo vaga aqui no meu quarto. Vou dar a bronca na D. Concoletta. Será que ela num vê a cara das Inquilinas? Tá pensando que eu sou o quê?... Comigo não, prefiro ficar sozinha do que aceitar qualquer uma aí. Você viu como ela lava pirâmida? Falei umas boas e toqui ela daqui... Se gostou, gostei, se não gostou, "pilpoca"... A D. Concoletta me paga!

BIRA (Convencendo-se) — Ainda bem que você tem a cabeça no lugar, mulher. Beto, Inidinha, tá achando que o negócio é você mirar sozinha mesmo, assim ninguém te estufa mais o saco. Vamos fazer o seguinte: eu pago a vaga aqui do quarto até a gente se casar, aí ninguém te amola mais, tá?

INHA (T'isbeante) — Num fica chato não?

BIRA — Quem resolve os problemas da casa é o homem, né?

INHA (Concordando, observa os trajes de Bira) — Que lindem, nossa! Todo colorido desse jeito... moderno...

BIRA — Gostou?... Eu sabia. Me empurraquei inteirinho só pra você... (Misterioso) E agora... adivinha o que eu trouxe?

INHA — Nem sei...

BIRA — Tcha-tcha-tcha-tcham... fecha seus olhinhos.

INHA — Sempre com alguma novidade (Fechando) Sempre me mandando fechar os "olhos"... (Oferece a boca como se fosse receber um beijo)... O meu segredo tá guardado e...

BIRA (Manda-lhe abrir os olhos, mostrando-lhe satisfeito os presentes) — Um... dois... três... pode abrir.

INHA (Abre, um pouco descrepionada pelo não-beijo, mas contente de ver o presente) — Presente? Presente pra mim? Deixa eu ver.

BIRA (Com a outra mão entrega-lhe a flor) — Hidratona, como é que você sabia?... Toma... uma rosa com amor.

INHA (Toma a flor com muito entendi-

der e cheira-a deliciada) — E sem espinhos... num precisava se preocupar... Ah, é tão linda... mais bonita que as da verdade... mas, e esses pacotes, aí...?

BIRA — São presentes, mas...

INHA — Então vamos abrir que eu quero ver o que é.

BIRA (Esquecendo-se como brincasse de esconde-esconde) — Na-na-na-na-na-na... São os nossos primeiros presentes de casamento... lembra que eu disse que já ia trazer alguma hoje?

INHA — Claro que lembro... se não me lembro, por que eu não posso ver?

BIRA (Sério) — Deixa eu explicar pra minha querida beldinha porque não é você, mas como eu também, não podemos ver... É um velho costume lá da nossa firma: quem casa só pode abrir os presentes que ganhou depois da lua de mel, sendo lá assim... Não sei quem inventou esta história, mas todo mundo promete que não abre... é um hábito muito antigo... Uma vez, um tal de D'no, fulano legal, made de ferro, bem apurado na vida, medalha de ouro de vendas lá da firma... não aguentou, foi bancar o curioso, abrindo os pacotes um dia antes do casamento... sabe que aconteceu com ele, sabe?... E com a noiva também?

INHA (Amadrentadinha) — Num vai me dizer que...?

BIRA — Sim, senhora... os nubentes bateram com as decs em pleno altar... A festa acabou virando velório... Eu não acreditava muito nessa coisa, mas, depois do que aconteceu com o D'no, passei a respeitar tudo quanto era promessa, posso crer.

INHA (Assustada e respeitosa) — Eu também respeito... se bem que a gente fica um pouco curiosa... mas Deus o livre!

BIRA (Brincando apressado) — Então você vai me prometer que não vai abrir presente nenhum, senão vai acabar virando charasco de capeta, hein?

INHA — Prometo de todo coração.

BIRA Jura!

INHA — Juro, juro!

BIRA — ... Por Deus?

INHA — E por Santa Inêszinha.

BIRA — Então vamos guardar eles num lugar bem escondidinho pra nossa Inha não ficar tentada.

INHA (Dengosa) — Ah, eu já jurei, né bem?

BIRA (Brincalhão. Olhando pra todos os cantos) — E eu não conheço as mulheres?... Onde, onde, onde vamos esconder o nosso tesouro?

INHA (Mostra-lhe um armário com chave) — Guarda aqui neste armário.

BIRA — Faltou. (Guardando os pacotes dentro) ... Aqui tem espaço pra muitos ainda... Você garante que eu posso ficar assediada?

INHA (Convicta) — Pra você não desviar mais da tua nobreza (Torna o armário e entrega-lhe a chave) Toma, pode ficar com a chave.

BIRA (Alegre, pega a chave, apanha Inha e ambos começam a rodopiar) — Jôô, que mulher joizinha! Tô vendo que a gente vai se amar muito legal... Vamos lá!

INHA (Animada) — Ai, como você valia bem!... (Pisa-lhe no pé).

BIRA (Irritado, grita pegando no próprio pé) — Ô carôda! Lá se foi o meu pisante de bico fino, muiuuu! (Tirando o sapato)... Meus calos, ué!

INHA (Preocupadíssima) — Ai, me desculpa, o que é que eu fui fazer? (Bate-lhe nas costas) São Inês, São Inês!

BIRA (Atenuando a irritação) — Quem é que disse que eu me engasguei, hein?... (Olha para ela e muda o tom de voz para o Afetivo) Mas, meu rodopinho, não precisa ficar tão preocupada assim... não foi nada, nadinha (Beija o pé)... Foi até um prazer. Um beijinho no lugar, onde a minha mina encostou o seu lindo pedrinho. (Beija o sapato) Não foi nada, quando casar, nora.

INHA (Tremula, tranqüilizada) — Mas num tá doendo, bemzinho? Num quer por mecirio... uma pomada milagreira? Pode dar "tétano" e...

BIRA (De pé andando) — Que nada, tem novinho em folha de novo... (Vê os lençóis brancos sobre a cama. Sério) Uai, já comprou o vestido de noiva?

INHA — E só os lençóis ainda, Bira... Você mesmo falou pra nós não perder tempo, né?

BIRA (Apressado) — É por falar em perder tempo, preciso ir me arrumando.

INHA — Mas, espera, Bira... pra que tão rápido...?

BIRA — É meio chato, Inha, mas você entende, né? Viajante não tem hora, é bendita profissão!

INHA — Você vai ter que partir para distante de mim? (Enrriquece).

BIRA — E se eu não voar, perco a condução... Com você, esqueço até das horas. (Saíndo).

INHA — Vai demorar muito?

BIRA (À porta) — Uns dez dias aí.

INHA (Dengosa) — E eu vou ficar so-

zinha?

HERA (Reanimando-a, dá-lhe um beijo furtivo na face, beijando-a de novo) — Com tantos preparativos que você tem? Não fica triste, não (Aponta o papagaio) que o nosso amigo aí toma conta de você. Tchau... (Sai do corredor) Eu voltarei logo, a jato... Quando pros tuas beijos.

INHA (Fechando a porta) — Eu... eu... estarei esperando-te por você... boa viagem, meu bem, cuidado com as estradas! Que amor de homem! Já me beijou três vezes em dois dias. Na testa, na mão e na cara... (Apacha-se ficando branca. Dirigindo-se para a janela) Tanto preparativo e eu sozinha. (Chama, janela a fora) D. Concietta, D. Conciettinauu.

CONCIETTA (Uma voz italiana fora de cena) — Quem mi chiama?

INHA — É a Irindinha... a tua inquieta dos fundos.

CONCIETTA — O que é que vuoi?

INHA — Eu queria que a senhora "fazesse" um vestido pra mim.

CONCIETTA — Vestido?

INHA — Vestido de noiva.

CONCIETTA — Prá chi?

INHA — Prá mim, a Inha... eu vou me casar, casar, ouvir bem?

CONCIETTA — Com quem está?...

Dio mio, chi è il matto?

INHA (Não ouvindo) — O queeeeee?

CONCIETTA (Falando alto) — Niente, parabéns, parabéns, buona fortuna!

CENA TRÊS

Dois meses depois, véspera do casamento. Na parte inicial desta cena, Inha está se vestindo, portanto, o clima todo depende de um aspecto surreal. Os atores devem dar a impressão de que estão representando. Todos muito gentis, solícitos, felizes.

TITA (Surge lentamente vestindo uma longa capa com capuz claro, amassando-a e a uma madona, no peito tras o coração de lantejoulas. A capa deve encobrir totalmente o vestido. Ao entrar, tapa com as mãos os olhos de Irindinha) — Advinha quem é?

INHA (Alegando-se) — E de quem pode ser esta linda voz? (Abraçam-se sorridentes) Ah Tita, que bom que você veio! Meu Deus, quanta felicidade!

TITA — E você acredita que eu aumentaria desta ocasião tão memorável? Larguei tudo e vim correndo só para estreitar o seu casamento.

INHA — Como você é bondosa!... Mas

não vai te prejudicar o trabalho?

TITA — Neste momento inconsciente, você é muito mais importante que o meu trabalho... afinal de contas, amigo é pra essas coisas.

INHA Ocooh, muito obrigada minha querida amiga, obrigada de coração. (Assustadinha) Meu Santo Antônio, deve ser tarde, preciso me vestir! Logo o noivo chega e eu aqui parada... Querida, me dê uma ajudinha.

TITA (Ajudando-a a por o vestido de noiva) — Pois não... Oh, que brançural que brançural! Parece tudo de neve.

INHA — Branco Total

TITA — Mais branco do que o meu...

INHA — E fui eu mesma quem foi.

TITA — Eleno analisou pra conhecer o teu esposo.

INHA — É um encanto de pessoa o meu "cônjuge"... sensível às artes, à poesia...

HERA (Surge vestido de noivo, declarando) —

De tão decejado e esperado,

Eis que surge o nubente,

Homem bom, ser adorado,

E querido eternamente,

Ao chegar a hora do sim,

Na altar ouve-se um lindo som

E a voz do amor que diz sim,

E o canto do sino, sim-dios.

(Tita e Inha aplaudem).

TITA — Ocooh, quanta sensibilidade!

HERA (Jovialmente, beijando Inha) — Como vai a minha linda noivinha?

INHA — Ocooh, Herinha, abraça-me um pouco... você está tão lindo!... Só falta por o véu, a grinalda e apertar o buquê... (Lembrando-se) Ah, esta é a irmã Expedita, minha melhor amiga, é uma santa! Apresento-te ela.

HERA (Acolhendo-se piedosamente, beija a mão de Tita) — A bênção. A Inha me falou muito bem da Vossa Eminência.

TITA — Deus te abençoe... mas não leva a Irindinha tão a sério, ela adora exagerar quando se trata dos seus grandes amigos.

INHA — Você sabe que quando falo de você, digo só a verdade, não é exagero, não, deixa de modestia, irmã... Ela é uma grande e formosa cantora, Ubiratan, e vai cantar pra nós durante a cerimônia da igreja... Você não acha que ela se parece com a irmã Sorriso, aquela freirinha que cantava Dominique, lembra?

HERA (Encantado, examinando-a) — Me lembra mais a NOVIÇA RENELINE.

TITA (Envaldecida) — Meu estilo é mais
PISADO DE AMOR da Barba Moeda!

INHA — Ococh, é mesmo, tinha me esque-

BIRA (Aproximando-se de Tita) — Que
alma singela! Sua pureza está me inspirando
nesse momento a criação de mais um poe-
ma. (Alisando-lhe o cabelo de lanetinhas)

Que grandema de criação,
Que nobreza de sentimentos,
E somente a minha mão,
Sentirá seus sofrimentos.

TITA — Oh, que letra poética você dá
em tudo!

INHA (Atravessando-se diante do espelho,
de costas para os dois) — Não é mesmo uma
criatura divina?... De Sagrado Coração de
Jesus?

TITA — Ococh, como a música e a poesia
se cruzam bem! (Cantando-lhe, vai aos por-
cos arrastando a capa, por baixo surge o ves-
tido da lady-crooner) Meu Deus, que homem
mais delicado!

BIRA (Misturando Tita, Maliciosamen-
te) —

Canta sempre pois lhe apraz
Quem canta seus males espanta,
E a todos, a todos encanta,
Por isso canta, canta mais,
Tita e Bira declamam e cantam conjunta-
mente. Tita começa a se rebolar voluptosa-
mente.

INHA (Começando a estranhar) — ...
Mas que é que vocês já estão tão... tão...

BIRA (Eufórico) — E dança e rebola e
balança e me encula e...

INHA (Vira-se e fulminante de ódio) —
Deixe-me ir! Nas minhas próprias costas!
Pora daqui, "adversários", fora! (Os dois
saem rodopiando, declamando, dançando e
cantando) Seus tarados! Fora da minha fron-
te, fora...! (Cai na cama chorando) Que
pecado eu cometi pra receber esse castigo?
Por que vocês foram fazer isso comigo, hein
Bira? hein Tita? (Sussurrando o travessão).
A luz vai mudando. Sum de tiro. Acorda so-
bressallada! Acordam, tão querendo me ma-
tar, acordam! (Olha para todos os cantos e
percebe que estava sonhando) Acordam...?
Por que? Tão sonha, uai... Deus do Céu,
eu tava sonhando! (Sem se dar conta ao longe)
Mas que baralharia é essa? (Vai até a janela)
Que será que tá acontecendo? Era tiro, sim...
Acho que estão matando gato. (Chama da
janela) D. Concieta, D. Concieta (Pausa)
O "vela" surda! Só serve pra enfiar a faca
na gente... (Olha-se envaldecida) se bem
que ela deu uma boa espiada nesse vesti-
do (Estrilada para o espelho) Aquelas enloja-

das lá da fábrica nem deram as pernas pro
meu chifre de costura... me vesti k-los, mas
foi até melhor, pois elas iam morrer de inve-
ja e fazer "compatis" pra mim... (Preocupa-
da) Mas que sonho mais esquisito! (Corre
agitada, apanha uma revista e folheia-a) Uí,
como eu tinha me esquecido do "horóscopo"...
a resposta deve ter aqui, deixa eu ver...

(Lendo) "Não se preocupe com os seus pres-
sentimentos, pois estes não passam de meras
ilusão que se desvanecem diante da mara-
vilhosa surpresa que te aguarda antes do
cair da noite. Realmente hoje é o teu grande
dia de sorte, pois tudo que você almeja será
realizado na maior tranquilidade" (Fecha
a revista euforicamente, olha pelo qua-
rto, apanha o vên e a grinalda, veste-se diante
do espelho) Ainda bem, graças a Deus! Deixa
eu também fazer uma surpresa pro Bira, que
que ele veja sua noivinha toda embossada...
(Vira-se para o papagaio) Não ados uma jo-
nha, Bivalino? Hein?... é pestinha, será que
não te comeram a língua quando... (Batu-
lho de tiro. Vozes. Corre assustada até a ja-
nela) Outra vez?... O que será?... Mas que
anarquia! Daqui num dá pra ver nada...

De repente, a porta se abre, entra Bira
apiladamente. Com a mão esquerda tapa por-
te do peito onde foi baleada. Com a direita,
segura um revólver. Cambaleante.

INHA (Assustada, não se apercebendo di-
reto) — Bira, o que é isso na tua mão?...
Era você que tava matando gato?

BIRA — Fecha essa janela, senão vem
fogo. (Ele tranca a porta).

INHA — ... Mas, Bira, o que...?

BIRA — Vai logo e deixa de me atrapalhar!

INHA (Pechando a janela) — Mas eu não
estou entendendo...?

BIRA — Depressa! (Praqueja) Uuuu, me
acertaram... me pegaram no frango e...

INHA (Percebe o sangue escorrendo entre
os dedos de Bira. Olha) — Sangue, é sangue!
Você tá todo amarelecido, Deus do Céu!
Mas por que? (Atarantada, quer sair e pedir
por socorro, Bira, num salto, tapa-lhe a boca
com a mão amarelecida e coloca-lhe o re-
volver na barriga) Acordam, acu...!

BIRA — Fecha essa boca, sua corva ca-
duca! Num rito não senão eu te apago...
Quietinha... quietinha. Tá vendo o que é
isso aqui no teu umbigo? Tá sentindo a ponta
fria, tá? Olha que ela pode se aquecer e
assar suas tripas. Quietinha... Você tá fria
também, corva... A polícia tá varrendo a re-
deção... tá me procurando... e você ber-
rando que nem uma louca, sua vagabunda...
Desgraçada, faz tempo que tavam me visan-

do e eu nem tava desconfiando... Pensei que nem biboa aqui, ninguém ia descobrir... (Sente dor) Aíai... Conseguiram me pegar com moamba na mão e... (Empurra para o armário) Vai, dá sumiço nos pacotes, vai sua... e num abre o bloco... num abre... (Dá-lhe a chave).

INHA (Aparada abre o armário, apanha alguns pacotes, cheirando-os. Enquanto isso, Bira aproxima-se, larga-se numa cama) — Eu nem tou entendendo nada... Mas são os nossos presentes... os nossos... e por que você tá querendo me matar? Que mal que eu te fiz se eu só te gosto muitíssimo? Nós num vai se casar? Hein?... Fala Bira!

BIRA (Debochando) — Casar? Você tá maluca?... Casar com você? Matusqueira!... Num percebeu de nada mesmo? Eu tava até procurando um esconderijo pra moamba... E quando li a sua carta... uma carta solitária, sozinha e toda mala... num baixe, afastado... Falei... tá fácil... tá muito fácil... é com essa que eu vou... Uéuui... Sua trouxa... beita... por que você não se olha?... Olha... E eu lá tava precisando de uma avó?... Quando vai tentar rir, começa a estrebuchar e contorcer-se) Aíai... tá tudo ficando escuro... tou pisando... me acuda, vovó... a moamba... joga na privada... acorda... acorda... (Morre).

INHA (Relapsada e desesperada. Encosta o ouvido na cortina de Bira, constatando a sua morte) — ... Morreu?... Morreu?... E as cartas? A Tia Clara?... O meu investimento no teu coração?... Tu casaste por aí, e agora?... Quer dizer que eu perdi?... E o meu "horóscopo"?... Meu grande dia?... Hein? (Deliberado, irado) Responde, seu covarde!... Responde que eu tou te perguntando! (Apanha o buquê de flores) Tudo pronto... tanta espera... com que carinho eu cuido de tudo... de tudo que era bonito... e você me machuca... me suja... e vendida, o véu, a grinalda... o buquê... Pra que me serve tudo isso agora, hein? Responda! O que que eu faço, seu cachorro, hein? (Começa a surrê-lo com o buquê) Corra caduca! Vovó? Toma desgraçado! Vagabunda é a tua mãe! Toma, indolente! Ninguém tem o direito de me judiar desse jeito, toma! Ninguém! Toma, toma, toma! Sem peso... morreu? Bem feito!... O crime não compensa, ladrão, rujo, nojentão, canalha, assassino, criminoso, enganador de moedinhas inocentes, toma, toma, toma, toma! O inferno vai ser pouco pra você ainda... assassino... miserável... (Cai em prantos no chão, regada. Sem de vovó se

aproximando. Sem querer a sua mão pousa sobre o revólver que se encontrava no chão, após ter recuado da mão de Bira) O que é que eu fiz de errado? O que, hein? Hein, Bivulino?... Fala... fala tudo mesmo uma vez na vida, infeliz!

PAPAGAIO — "Bem feito! Bem feito!"

INHA (Faltando de ódio, vai lentamente levantando, apanhando o revólver para o papagaio) — Anasah, seu descarado, filho da mãe!... Então é por isso que nunca quis abrir esse bico imundo, seu periquito de uma figa!... Caladinho, caladinho, o tempo inteiro, né? Sem "cimpriço" fazendeiro! Você vai ter o fim do seu parceiro... Eu acabo com a sua rapa "amaldiçoada"... Você vai virar recheio de transeleiro, ô se vai! (Atira e berra) Morre, macunheiro, morre!

Luz apaga. Bivulino para.

RÁDIO — "Finalmente foi descoberto o paradeiro de Bira Coalhada, cabeça de uma perigosa quadrilha de traficantes que, segundo as autoridades, mantinha estreitas ligações com Tommaso Buena. Ao penetrar na alcova de sua amante Isidinha, vulgo Inha, a polícia apreendeu mais alguns quilos de moamba; Isidinha encontrava-se alucinada e, com um revólver na mão, apontava para um papagaio que jorava a sua pé e, estirado numa cama ao lado, em decúbito dorsal, o marginal Bira que acabara de se suicidar. Neste momento, Isidinha encontra-se detida na delegacia local respondendo desvalidamente às perguntas do Sr. Delegado, o Dr. Sabino de Sá, que nos afirma que se o que Isidinha diz for verdade, vai pro hospício, se for mentira, pega coma feia. Fala Isidinha: (Isidinha desvalizada) — Eu nem tenho culpa... O casamento tava marcado... (Neste momento Tita vai entrando no quarto com uma mala nas mãos, começa a desfazê-la lentamente, colocando a roupa no guarda-roupa. Luz abrindo lentamente em resistência) Eu quero minha mãe... Títãa!

CENA QUATRO

Meser depois, Tita e Inha estão rivelmente marcadas. Corre-se as últimas palavras de uma música cantada por Tita. Som de aplausos. Luz sobre Tita.

TITA (Representando envaidecidamente) — Foi um sucesso, Inha! Fizemos apresentações em mais de 30 cidades e todo mundo me reconheceu, todo mundo! Estou com a mão cheia de calos de tanto dar autógrafos... E quantas vezes eu tinha de borrar meus sinais-

INHA (Ao reparar em Barrios,berra) —
BARRIOS?

BARRIOS (Enlanguando-a) — Não, não, não,
Barrios, Barrios, Barrios, qual?

INHA — Eu pensei que... Nada, nada...
Dança e canção).

Todas animadas, como num "show de
rebolado".

FIM

A DAMA DE COPAS E O REI DE CUBA

FICHA TÉCNICA:

MONTAGEM PAULISTA

ESTREADA EM MAIO DE 1973
TEATRO RUTH ESCOBAR

Direção de Odavias Petli
Cenário e Figurinos de Vigna e Tawfik
COM

Ruthinda de Moraes (Isildinha)
Yolanda Cardoso (Tita, La Cafona)
João José Pompeu (Bira)
Produção de Fernando de Almeida

MONTAGEM CARIOCA

ESTREADA EM JANEIRO DE 1974
TEATRO SANTA ROSA

Direção de Odavias Petli
Cenário e Figurinos de Cildo Meireles e Luis
Carlos Burua
COM

Vanda Lacerda (Isildinha)
Márcia (Tita, La Cafona)
Emiliano Queiroz (Bira)
Produção de Santa Produções e Fernando de
Almeida

MONTAGEM GAÚCHA

ESTREADA EM MARÇO DE 1974
TEATRO DE ARENA DE PORTO ALEGRE
Direção de Jairo de Andrade
Cenários e Figurinos de Jairo de Andrade
COM

Márcia Sausserig (Isildinha)
Jesna Tabakaaim (Bira)
Elaine Pação (Tita)
Produção do Teatro de Arena

MONTAGEM EM PORTUGAL

ESTREADA EM ABRIL DE 1974
TEATRO VILLARET DE LISBOA
Direção de Odavias Petli
Cenários e Figurinos de Vigna e Tawfik
COM

Miriam Pires (Isildinha)
Norma Sotly (Tita)
Fernando de Almeida (Bira)
Produção de Fernando de Almeida

MONTAGEM EM SAÍDOS DE S. PAULO

ESTREIA EM AGOSTO DE 1974
Direção e Cenários de Francisco Miranda
Figurinos de Gelácio Domingues
COM

Célia Regina (Isildinha)
Beth Assaf (Tita)
Gelácio Domingues (Bira)
Produção do Grupo "Folha Livre"

(Cont. da pág. 38)

Dionísio Amadi, pelo primeiro grupo de Teatro Profissional de São Caetano do Sul Estado de São Paulo.

4. *A Dama de Copas e o Rei de Cuba* — primeira montagem em 1973, dirigida por Odavias Petli em São Paulo, com Yolanda Cardoso, Ruthinda de Moraes e João José Pompeu; segunda montagem, no Rio, estreada em 12-1-1974 no Teatro Santa Rosa, com Márcia, Vanda Lacerda e Emiliano Queiroz.

5. *A Perseguição*, estreada no primeiro semestre de 1974, em Porto Alegre, e em agosto em São Paulo, dirigida por Márcio Aurélio, coreografia de Jura Otero, com Raimundo Mattos e Jair Assumpção.

6. *A Última Chama de Verdão* (primeira versão de *O Dia de Pierrot*) encenada apenas por amadores e universitários. Em 1971, houve três montagens diferentes: uma em São Caetano do Sul, outra em Presidente Pro-

dente e a outra em São Carlos, cidades do Estado de São Paulo. Em 1973 nova montagem em Sorocaba, Estado de São Paulo. Em 1974 em Lina e Franca, estado de São Paulo, novas montagens.

7. *Santa Joana Tere ou Santa Joana e sua Cruz* *Palco contra os Homens de Guerra*, *Contra os Homens D'igreja*, peça musical, encenada pelo Teatro Universitário de Presidente Prudente. (Estado de S. Paulo) em julho de 1974.

Esta peça só poderá ser representada, no todo ou em parte, seja por que processo for, mediante autorização expressa da SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS.

REVISTA DE TEATRO

N.º 405 — MAIO
e JUNHO DE 1975

Número avulso: Cr\$ 8,00

Assinatura anual: Cr\$ 40,00

Esta Revista é bimestral

Neste Número:

DR. FAUSTO DA SILVA

de PAULO PONTES

- ★ MARIA POMPEU, 20 Anos de Teatro
- ★ ARIANO SUASSUNA — (A FARSA DA BOA PREGUIÇA)
- ★ TIMOCHENCO WEHBI — As Funções Sociais do Teatro Negroafricano
- ★ SBAT no Congresso das Sociedades de Autores, em Hamburgo
- ★ PAULO RÔNAL — O Teatro de Calderón de La Barca

Jorge Dória
em "DOUTOR
FAUSTO DA SILVA",
de Paulo Pontes

Edição da
SOCIEDADE
BRASILEIRA
DE AUTORES
TEATRAIS

REVISTA DE TEATRO

Inscrita na "Ulrich's International Periodicals Directory sob" registro III. ISSN 0034-8993

Órgão Oficial da

SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS (SBAT)

Fundada em 27 de setembro de 1917 • Reconhecida como de Utilidade Pública Federal pelo Decreto n.º 4.592, de 4 de agosto de 1939 • Filada à Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores • Membro do IBCC (Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura) do Itamarati • Membro da UNESCO.

SEDE: AVENIDA ALMIRANTE BARROSO, 97 - 3.º ANDAR
RIO DE JANEIRO - GB - BRASIL

DIREÇÃO DA REVISTA:

Diretor: R. MAGALHÃES JÚNIOR, Presidente da SBAT

Redator-Chefe: GENOLINO AMADO

Redatores: DANIEL ROCHA, GUILHERME FROEHRERDO,
MARIO DA SILVA e OLAVO DE BARROS

Redator-Coordernador: DIALMA BITTENCOURT

DIRETORIA DA SBAT (1973-1978)

Presidente: RAYMUNDO MAGALHÃES JÚNIOR

Vice-Presidente Executivo: JOSÉ WANDERLEY

Vice-Presidente de Atividades Culturais: GENOLINO AMADO

Diretor de Comunicação e Divulgação: DANIEL DA SILVA ROCHA

Diretor de Finanças: DIALMA PEREIRA BITTENCOURT

CONSELHO FISCAL:

MILTON AMARAL

ROBERTO RUIZ

LUIZ DE BARROS

SUPLENTE:

MARIO LAGO

MARIO MAGALHÃES

DEPARTAMENTOS:

Jurídico: DR. DIRCEU DE OLIVEIRA E SILVA — DR. PERICLES BITTENCOURT — DR. DANILLO MARTINS ROCHA

Musical: (Rua da Quitanda, 194 - 16.º andar) — DR. DANIEL ROCHA

Médico: DR. LUIZ GONZAGA CASTELIANO

Caixa Beneficente: JOSÉ WANDERLEY (Presidente)

Superintendente Geral: DIALMA BITTENCOURT

As Funções Sociais do Teatro Negroafricano

TIMOTHENEO WIZINI

I — INTRODUÇÃO

Este trabalho recorre às poucas e fragmentadas fontes: na tese de Bokary Traoré *LE THÉÂTRE NÉGRÉ-AFRICAIN ET SES FONCTIONS SOCIALES*, orientada por Roger Bastide (1), nas aulas de SOCIOLOGIA DA AFRICA NEGRA do Prof. Dr. Fernando A. Moura; nas aulas de SOCIOLOGIA DO TEATRO e SOCIOLOGIA DA LITERATURA ministradas pelo Prof. Ray G. A. Coelho; em informações gerais e bibliográficas cedidas pelo Prof. Dr. Fredrick Lillo, que no momento está preparando sua tese de livre-doutorato sobre Teatro Africano; e em demais fontes secundárias.

Não pretendemos realizar um estudo em profundidade da realidade negroafricana, mas sim tentar apreender as funções sociais gerais do teatro sem nos deter especificamente em apenas uma área cultural; segundo Traoré, na África Ocidental há uma série de dificuldades em se classificar as áreas geográficas que auxiliariam a identificação das cores locais do teatro. "o teatro africano está essencialmente ligado à civilização cam-pesina, se desenvolvendo mais nas regiões dos grandes Estados, onde existem forte coesão social e política que permitem o aparecimento da arte, mas infelizmente falta uma documentação sistemática sobre toda a África Negra e as lacunas de nossa enquête não nos permitem chegar a concluir..." (2)

Não se existem dificuldades em situar e descrever este teatro, mas o investigador esbarra de um outro lado com os problemas metodológicos da Sociologia da Arte em geral.

II — PROBLEMAS GERAIS

Este trabalho recorre às poucas e fragmentadas informações que a reduzida bibliografia sobre teatro negroafricano trazem; mesmo a obra de Traoré, muitas vezes, acaba divergindo de uma maneira generalizadora sobre sua realidade, perdendo outras vezes

uma objetividade na medida em que dirige suas conclusões para uma perspectiva ideológica sem maiores explicações. Cornuvin em sua obra *LE THÉÂTRE EN AFRIQUE NOIR ET À MADAGASCAR*, (3) registra uma série enorme de dados, de uma maneira sistemática, sem interpretá-los em profundidade. Portanto, nos restou, tentar adaptar esquemas de análise já realizados por nós em trabalhos de Sociologia do Teatro. Juntamente com as observações efetuadas por Cornuvin e Traoré, para melhor entendermos a realidade teatral africana.

III — MÉTODOS E TÉCNICAS DE PESQUISA

Dois dificuldades principais ocorrem quanto à abordagem metodológica, dificuldades decorrentes dos problemas já apontados acima:

1. A quase inexistência de uma Sociologia Geral da Arte

As poucas pesquisas realizadas neste campo encontraram uma série de obstáculos ainda não solucionados, tais como: de um lado a perda de objetividade do investigador ao mesclar juízos estéticos com análise científica, e de outro lado, a redução sociológica do objeto estético à séries quantitativas ou aos modelos tradicionais de explicação sociológica. Segundo Fraenkel, chegam a afirmar que os investigadores em Sociologia da Arte, devem ter uma certa "experiência estética", do contrário a abordagem do objeto pode se tornar exterior ao mesmo. (4)

2. Uma segunda dificuldade diz respeito à visão do ocidental que procura analisar as manifestações artísticas do africano dentro de um prisma "ocidentalizante", haja vista certas reduções da arte africana ao expressionismo europeu apontadas por Jahn. (5) Acreditamos que só se poderá realizar um estudo em profundidade da realidade teatral negroafricana, se ultrapassarmos nossos esquemas estéticos referenciais de abordagem e se vivenciarmos diretamente o objeto em estudo.

A nossa tarefa, reduzida principalmente a análises bibliográficas, apresentará mais lacunas do que definições e conclusões. Não pudemos ter a oportunidade de esgotar as manifestações teatrais de um só local, ou de um só tipo de teatro, contudo aproveitamos os elementos significativos que nos chegaram de mãos e que puderam, por sua vez, nos auxiliar no esboço das funções sociais gerais de um teatro tão complexo.

Quais são os aspectos sociais gerais do teatro? Qual a sua relação com a sociedade que o produz e manifesta? O que se entende sociologicamente por Teatro?

Para Jean Duvignaud, o teatro é o local onde se apresenta, diante dos olhos de todos, o pálio roto de um ser arrancado da vida trivial, investindo o homem ao representá-lo, fazendo da existência uma contínua criação; é uma das artes mais antigas e das mais comprometidas com a experiência coletiva. (4) A representação teatral movimenta crenças e padrões que respondem às pulsões que animam a vida dos grupos e das sociedades. Segundo Duvignaud, não se pode captar a criação dramática sem se examinar todos os aspectos da política teatral que é essencialmente social. Existem algumas formas de teatralização espontâneas como o candomblé na Bahia, o yodô na América Central, que representam carnalmente a coerência da sociedade e a imobilidade de uma época que escapa à história; "o homem obtém desta representação a repetida convicção de sua existência e a confirmação de sua vida coletiva; há algumas sociedades que não adquirem sequer existência senão mediante estas dramatizações míticas, e se sabe que os negros escravos da América recitaram desde modo uma África fantasmal na solidão do seu exílio" (5) Leiris afirma que muitos casos de passionalidade podem ser denominados de teatrais, pois através delas, indivíduos se sentem "encarnados" por personalidades imaginárias, e neste processo tais indivíduos se reintegram ao seio da comunidade, pois desse modo espelham alguma lei anteriormente transgredida. (6) Segundo Duvignaud, muitas representações públicas têm por tema a culpabilidade do culpado representado "menos por seu próprio crime do que pelo representação que se projeta sobre ele da não observância de uma proibição, perigosa para a ordenação do grupo e sua sobrevivência" (8) Nestes aspectos apontados acima, podemos observar que o teatro ou as representações teatrais possuem sempre uma função social bastante definida, de uma forma geral, o teatro tem por função a coesão grupal. Mas tais aspectos ressaltados por nós se prendem às manifestações teatrais de povos primitivos, não se tratando ainda da função social do teatro nas sociedades urbanizadas. Como definição mais sistematizada, segundo Mário Emora Pereira de Queiroz, num sentido lato, "teatro é um grupo de indivíduos que dentro de um grupo maior chamado sociedade, teria em comum, como interesse objetivo, a cria-

ção, o desempenho e o consumo de obras dramáticas (expressão empregada genericamente para toda e qualquer espécie de espetáculo onde haja a divisão artistas — público)" (10) A mesma autora, passa a relevar alguns pontos básicos de estudo para uma sociologia do Teatro: o estudo das relações sociais dos indivíduos que fazem parte de uma montagem de uma peça; a obra como produção de uma sociedade; a análise de uma série de necessidades culturalmente determinadas a que o teatro atende; as funções sociais do teatro de acordo com a sociedade que o manifesta — teatro como instrumento de ascensão e prestígio; teatro como arma de propaganda de uma ideologia, funções estéticas ou de recreação, função educativo-socializadora; função histórico-documental, etc. Dentro deste quadro geral, procuramos extrair algumas regras de conduta que nortearam nosso trabalho.

Podemos observar na África Negra três tipos de funções sociais do Teatro. Cumpre ressaltar que cada tipo corresponde a cada período; não significando que tal tipo tenha desaparecido após o término de seu período, mas se prolonga, num plano secundário, no período posterior. Não sabemos e nem podemos afirmar a que área cultural e geográfica o teatro manifesta determinadas funções sociais. Segundo Maquet, que classifica a África Negra em seis civilizações (a do arco, das clareiras, dos celeiros, da lança, das cidades, das indústrias) cada uma refletindo certos estágios de desenvolvimento econômico e cultural, estas civilizações se prolongam e coexistem ainda hoje, refletindo uma certa heterogeneidade e fragmentação da realidade social, sobre a qual é difícil localizar o "foco" teatral e a sua função social geral; "os caçadores ainda percorrem as florestas; utilizam também "francos" e "chillings" para adquirir canôas e esboetas. Os agricultores cultivam tubérculos nas clareiras e cereais nas savanas e suas crianças aprendem a ler nas escolas das florestas. Os chefes hereditários mantêm uma lambore de autoridade, mas devem estar cientes que sua gestão administrativa depende do Ministério do Interior. Os pastores ainda criam as grandes tropas; e fabricam mantega e queijo nas leiterias. Assim todas as atividades prosseguem um pouco modificadas" (11) Maquet ao caracterizar cada tipo de civilização não se preocupa em esclarecer os tipos e funções das representações principais encontradas nelas, preferindo descrever aquelas manifestações artísticas como pintura e escultura; portanto, apenas podemos inferir de exposto acima que dentro

de uma realidade tão complexa contemporânea, o teatro adquire uma multiplicidade de funções às quais podemos de vista: Traversé mesmo, prefere apontar a função social que o teatro deveria ter no presente e futuro, do que descrever aquelas que realmente existem em ato. Em todo caso, podemos vislumbrar através de informações de Williams (12) e Maximin (13) algumas das tendências atuais deste teatro.

As funções sociais gerais podem ser apontadas da seguinte forma:

1. Um teatro tradicional, de características mágico-religiosas, específico desde as suas origens até fins do século passado.
2. Um teatro de aspecto educativo-socializador que se manifesta durante a primeira metade do século XX.
3. Um teatro engajado nos movimentos de emancipação política e à procura de uma estética verdadeiramente africana; dos anos 20 em diante.

Segundo Traversé, no teatro tradicional os rituais de transição assumem-se como gêmeos do teatro, mas pertencentes ainda à esfera da religiosidade; teatro que foi atingindo várias outras finalidades tais como a solidariedade e a manutenção das tradições. Este tipo de teatro é o da transposição do mito, uma forma de vida, fazendo o homem se conscientizar de seu lugar e de suas obrigações sociais, permitindo a reconstituição da história da família, do clã, da tribo; é veículo de pensamento e meio de aproximação de etnias. O cômodo tem por função o reforço da coesão do grupo, o risco coletivo é ato de comunhão grupal. "Podemos dizer que, de uma maneira geral, as concepções estéticas de um grupo social são ligadas às condições de existência de diferentes camadas sociais" (14).

Como nasce este teatro?

Enraizado na religiosidade que ritualiza a existência, através de cantos e danças, nos momentos de iniciação. Muitos dos temas, presos à religiosidade, retratavam os heróis, os ancestrais, pois as relações dos homens entre si, são a imagem das relações dos homens com Deus: os deuses são os ancestrais e os homens, os heróis. Traversé incursionando pelas raízes religiosas e cômicas do teatro, afirma que na medida em que são interpretados e representados mitos e lendas, o teatro africano se insere da mesma maneira que o grupo. Outros temas surgem como favoritos: o crime, a infidelidade das mulheres, o sacrifício de uma virgem a um gênio, a corrupção colocada à prova, o sentimento, a nobreza. As peças possuem uma estrutura dramática

sempre com diálogos acompanhados por cantos (interpostos por elementos cômicos, naquele momento, do seio do próprio público), tomando às vezes a característica de uma sátira de cunho jurídico (por ex.: a discussão de dois agricultores, quando interveio um chefe); surgem também gêneros recitativos onde se exaltam as grandes façanhas dos ancestrais; às vezes a representação inclui certa forma de desafio (dois partidos se defrontando); representam temas ligados à terra, realizando suas apresentações fora das estações de plantio e colheita, ao ar livre; há também cenas de caça onde os indivíduos representam a caça e o caçador. Em suma, toda a criação dramática está centrada sobre o homem para assegurar a sua vitalidade; o teatro não é posto a para representação da vida cotidiana. A música, a dança, o canto são técnicas básicas para se realizar o teatro nativo. O caráter comunitário da música e da poesia tendem para o diálogo. A canção exprime estados de alma dos indivíduos exigindo cânticos apropriados para cada tipo de manifestação: cânticos de circuncisão, cânticos que exaltam a beleza da mulher. Assim como a canção, a dança se liga à determinação da intensificação da atividade humana; há uma infinidade de danças do espírito anímico, danças onde os dançarinos representam as serpentes como na Libéria; há os dançarinos-pássaros, etc.

Num segundo momento, prevalece na África Negra um teatro de expressão francesa que, utilizado pela Igreja cristã, teve dupla finalidade: primeiro visando destruir tudo o que se refere à arte indígena; e em segundo lugar, a utilização do mesmo teatro como meio de promoção e formação da doutrina cristã, surgindo então um teatro de inspiração missionária-cristã, no nível primário. Portanto o teatro vai tomando certa função educativo-socializadora-cristã. Sempre ligado à escola, o teatro negro-africano, segundo Carnevin (15) toma o seu primeiro sítio na Escola Normal de Instrutores criada em S. Louis em 1903, onde se concentrava uma elite intelectual, quando da montagem de A FARRA DO MISTRE PATHELIN. O Senegal foi o primeiro centro do teatro escolar em francês segundo por Dahomey, centros onde se montaram encenações sobre Os Reis Magos, Joana D'Arc, etc. Em Togo estes tipos de representações se chamavam "cantates", e cada espetáculo durava de 1 a 4 horas. O Camerun chegou também a realizar o teatro escolar francês. O Gabão representou entre as duas guerras cenas de teatro em idioma Ndongoua, repre-

apresentações intensamente vividas pelos espectadores. Todos estes tipos de espetáculo propiciavam ao europeu e ao africano "evolvido" um ponto de encontro social onde indivíduos exibiam seus trajes. Com a colonização os "evolvidos", ligados à associação, representavam peças teatrais francesas como algumas de Cocteau, ficando desse modo, o teatro africano confinado ao "asilo da barbárie" (16).

Importante é o papel da escola de William Ponty, havendo mesmo uma controvérsia se o teatro desta fase nasceu na Escola Normal Federal de W. Ponty ou na Escola de Bingerville. Para alguns Charles Béart foi considerado em Bingerville, o pai do teatro negro-africano (a primeira peça escrita na Costa do Marfim foi LES VILLES por Bernard Dadié, tendo sido representada pela primeira vez em 1933). Sabe-se que muitos alunos da Escola de Bingerville foram estudar na de Ponty, e acredita-se que a primeira Escola já possuía uma mais antiga tradição teatral de origem dahomeyana. Apesar da controvérsia suscitada por Cornavin, parece-nos que a posição de Traoré, relevando o teatro da W. Ponty, é a mais correta. Esta Escola foi fundada em S. Louís do Senegal, transferida em 1912 para Gorté e novamente transferida em 1918 para Sékikéti. Tal Escola teve por função a reintegração do africano ao seu meio; portanto incentivou pesquisas e trabalhos escolares que tinham por temas, por ex.: Qual é a educação dos moços e das moças na família indígena? Qual o número de crianças recém-nascidas? Dentro deste mesmo espírito foi proposta aos alunos que escrevessem textos teatrais sobre a situação indígena. Nas férias os alunos recolheram material necessário, através de suas enquetes, trazendo de volta às aulas amostras para a construção dos textos; no fim do ano escolar de 1923, foi composto um texto pelos alunos de Dahomey, considerado o primeiro texto teatral de expressão francesa. Nos anos de 1924 e 1927, a Escola W. Ponty atinge seu maior período de atividades teatrais. Béart é professor de estabelecimento, e aí aponta, analisa e discute a temática, os problemas e as dificuldades do teatro negro-africano. Os temas teatrais principais neste período, refletem hábitos e costumes indígenas de um lado, e de outro lado não são nada mais do que aulas teatralizadas de francês, já mescladas com o pensamento indígena. Apesar da situação deste teatro, não deixou de receber ataques como aqueles de Abdou Anta Ka, que chamou-o de ultrapassado; é o próprio Béart quem defende o teatro

produzido na Escola de W. Ponty, afirmando que aqueles que acusavam ser este teatro "orientado", cometiam grave erro, pois os alunos representavam aquilo que queriam. Mas, subitamente, por imposição colonial, a atividade teatral da Escola W. Ponty foi relegada a um segundo plano. No fim da segunda guerra mundial, muitos negro-africanos se locomoveram para a França e foi lá que se reencontrou o teatro africano, porém, um teatro que cultivava o esotismo e o feísmo com finalidades predominantemente comerciais; entre estes indivíduos surgiu um grupo, o de Kella Fodéba, que passou pela formação da Escola W. Ponty e que, sem perder sua autenticidade, alcançou, com suas representações, um grande sucesso em Paris. Após a segunda guerra, segundo Cornavin, surgiu um verdadeiro teatro nacional na Costa do Marfim, cujas bases foram lançadas por alguns jovens que haviam representado em Paris, em 1927; entre estes jovens encontrava-se F. J. Amou D'Ahy, o fundador do teatro indígena da Costa do Marfim, teatro que, segundo ele, tinha por objetivo revelar a alma do negro, e que até aquele momento estava desfigurado pelo branco, os temas da tradição mais longínqua. Ahy propõe a abolição das improvisações em busca de estilo próprio, isto é: a criação de textos onde os personagens eram típicos da vida indígena, mas segundo as regras da literatura francesa. E Ahy consegue formar uma "troupe" que em 1943 contava com 12 atores, realizando excursões por uma série de cidades africanas, contando muitas vezes com apoio de governadoras. Seu repertório era composto por: O SUPLÍCIO DE JOANA D'ARC, A MORTE DA PRINCEZA ALLOUA, "LE CHANT DU RETOUR" (primeira peça da Costa do Marfim de contestação política, tendo sido interdita pela Censura). Depois de 1946, este grupo se dispersa, criando-se em 1953, na região, o CÍRCULO CULTURAL E POLICLÓRICO DA COSTA DO MARFIM.

Quanto às funções do teatro neste período, é Traoré quem afirma seus aspectos. Dentro da instituição escolar as peças não podem ser concebidas sendo dentro de uma ótica territorial, e a Escola W. Ponty, apresenta uma posição aristocrática, onde tudo é muito organizado (festas de reinício das aulas, representações durante a festa do centenário da abolição, etc.); os atores são amadores, voluntários que desejam apenas fazer teatro sem maiores preocupações. Em suma, é um teatro que tem por função reforçar a coesão dos alunos e de todo o grupo, realizando pe-

radicamente representações que preleem a participação de todos que representam e assistem numa atividade comum surgindo este tipo de teatro, para a administração colonial, como forma de disciplina socializadora.

No início da década de 50, a atividade teatral de cor francesa prospera, predominantemente temas que satirizam a tradição, os "evadidos" ridicularizam as antigas instituições como o dote, a feticçaria. A administração colonial conseguiu cercar, neste período, muitas vezes, o desenvolvimento de um autêntico teatro africano. Em Dakar, foi construído um teatro africano que montou peças de autores negroafricanos, dirigidas por negroafricanos, entre outras: *SARZAN* adaptada por Ilimine Diallaté de uma novela de Mongo Dimp; a peça *FILIBERT*, que, encenada em 1956 na Cidade Universitária de Paris, apresentava críticas ao sistema colonial, porém esta peça foi combatida por alguns negroafricanos que acusaram o autor de não levar em conta os determinantes políticos, econômicos e sociais, fundando-se unicamente na afetividade e no oportunismo. Segundo Traoré, neste período, o teatro africano apresenta um duplo problema: de um lado a necessidade de utilizar nas peças temas culturais de origem, de outro retratar problemas de aculturação. Após a colonização novas temáticas foram transportadas ao teatro: o problema Mathon, — indivíduo que tendo sido enviado a uma escola francesa, volta para sua tribo, onde constata que ele foi circumcidado pelos brancos, tal fato resultou numa grave afronta aos costumes, por isso nasce-se uma assembléa de sábios que o condena à morte. O problema da defesa dos costumes é uma das temáticas preferidas do teatro negroafricano desta época.

Quais são as mais recentes tendências do teatro negroafricano? Quais as suas funções sociais?

Poucas informações temos sobre o teatro nos últimos anos, pois Traoré não chegou a desenvolver seu trabalho posteriormente, se chegou, não sabemos. Acreditamos que diante das novas situações impostas pelo surgimento dos novos Estados, do aparecimento das cidades com aspectos de metrópole europeia, o teatro tenha adquirido diversas camadas. E o problema de analisar o local e função deste teatro dentro dos novos marcos se complica, pois Moran afirma que tanto capitalistas como marxistas intelectuais não conseguiram perceber claramente, na década de 60, os rumos da revolução nacionalista, afirmando que os modelos de interpretação

política ocidental não se aplicam diante da complexidade cultural africana cujo elemento essencial "é o jogo dialético entre a vocação revolucionária (construído no contexto mundial), e não somente o apego, mas sobretudo, a mitificação da tradição" (17); de que modo então poderíamos abordar a realidade teatral africana? Em outras palavras, qual seria o ponto de partida para se realizar uma investigação sociológica do teatro negroafricano? De acordo com a classificação de Moran sobre algumas características gerais das camadas sociais africanas contemporâneas, haveria um tipo de teatro que fosse expressão de cada tipo de camada? Isto é, haveria um teatro camponês, haveria um teatro proletário? Ou, a maior manifestação teatral não seria aquela produzida por uma classe dirigente política formada por profissionais liberais, funcionários, empregados e pequena burocracia?

Podemos afirmar que na África contemporânea parecem existir dois tipos de teatro com funções sociais específicas. Um primeiro tipo se liga ao movimento denominado "negritude"; a negritude manifestada por negros africanos radicados em Paris por volta dos anos 30, propunha uma literatura engajada na preservação "antropológica" da especificidade cultural do africano. Para os adeptos deste movimento a imagem africana precisava ser restaurada pois logo após a descolonização criam-se um vazio cultural onde o negro se alienava de sua própria cultura; esta restauração cultural, segundo Moran, implicou numa postura política que culminaria com a propensão ideológica da revolução nacionalista.

Um dos papas da negritude, Aimé Césaire, desenvolveu uma dramaturgia à qual ele próprio rotulou de trágica. Suas peças: *ET LES CHIEFS SE TAISAIENT, LA TRAGÉDIE DU ROI CHRISTOPHE* e *UNE SAISON AU CONGO* refletem um certo engajamento político social com a realidade negroafricana. Nestas peças de Césaire, não só pelos temas mas também pela estrutura dramática, a tragédia reassume a sua função de elemento revelador de situações tais como: 1) o mito torna a forma de instituições libertadoras, levando o indivíduo para uma situação de tomada da consciência da necessidade de libertação; 2) o herói possui a dimensão do herói trágico (personagens líderes e suas derrotas); 3) a ordem divina se seculariza, agora não são os deuses que determinam o destino do homem, mas o consenso desta determinação é o próprio homem. Em suma neste

tipo de teatro se inspira a revolta, e contra o Deus branco da colonização se eleva a voz da Negritude.

Segundo Sandra Williams (18), o herói de Césaire enfrenta sobre seus ombros o pesado cargo dos sofrimentos impostos a toda a cultura negra e, mesmo derrotado, sua atitude heroica permanece como exemplo de luta; este é um teatro de vito, onde palavras, gestos, danças, compõem um todo indivisível, provocando uma espécie de êxtase no espectador, pretendendo levá-lo a se engajar nos movimentos históricos de emancipação política.

Uma segunda tendência importante é aquela do teatro do dramaturgo nigeriano Wole Soyinka. Nos anos 60, o ator, músico, encenador, poeta, romancista e dramaturgo Soyinka, foi considerado o "enfant terrible" da África cultural. Estudou em Ibadan, Leeds, no Royal Court Theater de Londres, regressando a Nigéria logo após a sua independência em 1960. Ao voltar, funda duas companhias dramáticas: "Les masques 1960" e "L'Orléans Théâtre" em 1964, estimulando a atividade teatral em Ibadan, influenciado pelo teatro europeu, mas sem abdicar a um profundo arraigamento das valores africanos.

Soyinka foi conhecido como o chefe da "Anti-negritude" e fundador da "Tigritude", movimento que é enraizado na sua própria afirmação: "o Uge não proclama sua tigritude, porém ele mata sua vítima e a come". Soyinka afirma que o escritor negro é possuidor de uma África duplamente carregada: de um lado a oposição da modernidade que não pode brotar ainda, de outro a necessidade de se engajar politicamente. Seu teatro propõe uma visão mais satírica do que trágica da realidade, optando por um estilo livre da toseira aristotélica da verossimilhança, mas criticando em nome de um teatro "Distanciado" em termos brechtianos que é a preocupação geral do teatro nigeriano.

Trocando um quadro geral do teatro da Nigéria, Daniel Maximin, afirma: "O teatro nigeriano, em língua vernacular ou em inglês, revela em sua melhor parte, uma tecnologia onde se entrecruzam o cotidiano e o maravilhoso, o atual e o ritual, onde se recolhe a maior característica da estatutária africana: o gosto da estilização. (19) Existem grupos de teatro itinerante de caráter popular que têm por função a diversão e a edificação sem se preocupar com renovações técnicas; a Escola de Teatro de Ibadan ainda está presa aos modelos europeus. Através das peças escritas por Soyinka, LES TRIBULATIONS DE FRERE JESU, LES HABITANTS DU MARE-

CAGE, LA MOISSON KACI, LE BANG PORT, LA DANSE DE LA FOREST; ficam explicitadas algumas funções de seu teatro, quais sejam: 1) lúdica, propõe uma enorme riqueza de simbolizações ao mesmo tempo em que estabelece a remodelação da língua; 2) mágica, revelando ao espectador a proximidade da divindade; 3) iniciática, tornando o espectador cúmplice de sua realidade; 4) crítica, temas cuja veia satírica critica a virtude dos espectadores. Em seu teatro a apresentação do mítico se liga a um universo envolvente, emocional, mas ao mesmo tempo proporciona ao espectador um certo "distanciamento" deste universo, além de que permite criticamente as situações. A peça de Soyinka LA DANSE DE LA FOREST está embuada sobre a ideia de que o passado pode hoje nos esclarecer, mas não nos reger, e que toda e qualquer nação ao invés de forjar uma imagem, deve tirar do passado lições realistas para o presente. Metaforicamente podemos compreender o mundo de Soyinka através de um poema de sua autoria: "Idône": OS DEUSES DORMITAM NO ABORRECIMENTO, E SUA COMPAIXÃO É MUITAS VEZES SOLICITADA PELO MEL DOS RITOS OBSEQUIOSOS. NAO SE QUEIMA UMA FLORESTA PARA SE APANHAR UM ESQUILO.

III — CONCLUSÕES

Após estas considerações gerais, poderíamos esboçar hipoteticamente, um quadro geral onde as funções sociais anteriores poderiam se revestir de novas roupagens.

Existe ainda um teatro reconhecido por suas funções mágico-religiosas? Acreditamos que sim, mas esta função, provavelmente perdeu uma característica fundamental, transpondo-se para o quadro urbano, mais como situação folclórica, do que elemento de coesão social.

Existe ainda um teatro com função educativo-socializadora? Também acreditamos que ele exista e de uma forma mais difundida, ramificado numa diversidade enorme de funções, dadas as condições de heterogeneidade dos quadros sócio-educacionais.

E o teatro engajado nos movimentos de emancipação política? Há o teatro de Soyinka, a dramaturgia de Césaire, as peças históricas de Duro Ladipo, o teatro de Kola Ogundimu, etc. (20), todos preocupados em se afirmarem enquanto expressão de sua realidade específica, mas ainda se inspirando em técnicas estético-teatrais europeias, outros já mais próximos de uma estética de caráter

especificamente africana. Neste sentido convém não recuarmos no velho problema de analisar este tipo de teatro de acordo com os modelos ocidentais, seja Stanislavski, seja Brecht, seja Artaud, seja Grotowski, pois o importante é observar que o verdadeiro teatro negro-africano, dadas as novas condições político-econômico-sociais, está ainda demarcando seu tipo de ação e a sua funcionalidade social.

CITAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Traoré Bakary LE THÉÂTRE NEGRO-AFRICAIN ET SES FONCTIONS SOCIALES, Présence Africaine 17, Paris XIII éme, 1978.
- (2) Traoré, Bakary, op. cit., pág. 78.
- (3) Cornavin, R. LE THÉÂTRE EN AFRIQUE NOIR ET À MADAGASCAR, Le Livre Africain 13, Paris, 1978.
- (4) Francastel, Pierre PROBLÈMES DE SOCIOLOGIA DA ARTE II, Sahar Ed., R. Janeiro, 1967.
- (5) Jahn, Johannes MUNTU: LAS CULTURAS DE LA NEGROITUD, Ed. Guadarrama, Madrid, 1970.
- (6) Devignand, Jean SOCIOLOGIA DEL TEATRO, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1961.
- (7) Devignand, Jean, op. cit., pág. 11.
- (8) Leiris, Michel LA POSSESSION ET LES ASPECTS THÉÂTRAUX, Librairie Plon, Paris, 1958.
- (9) Devignand, Jean, op. cit., pág. 11.
- (10) Pereira de Queiroz, Maria Inês AS FUNÇÕES SOCIAIS DO TEATRO, separata do Boletim de Psicologia, jan/jun 1958, São Paulo.
- (11) Maquet, Jacques LES CIVILIZATIONS NOIRES — histoire/technique/arts/costumes, Marseilles Université, vol. 128, Bélgica, 1966.
- (12) Williams, Sandra LA RENAISSANCE LA TRAGÉDIE DANS L'ŒUVRE DRAMATIQUE D'AIMÉ CÉSAIRE, in Rev. Présence Africaine, n.º 76, 1970.
- (13) Maximin, Daniel LE THÉÂTRE DE WOLE SOYINKA, in Présence Africaine, Revue Culturelle du Monde Noir, n.º 71, 1971.
- (14) Traoré, B., op. cit.
- (15) Cornavin, R., op. cit.
- (16) Bérat, cit. in Cornavin, R., op. cit., pág. 67.
- (17) Moran, Fernando REVOLUCIÓN Y TRADICIÓN EN AFRIKA NEGRA, El Libro de Bolsillo Editorial, Madrid, 1971.
- (18) Williams, Sandra, op. cit.
- (19) Maximin, Daniel, op. cit.
- (20) LE NOUVEAU DOSSIER AFRIQUE — situation et perspectives d'un continent, por R. et J. Comhaire-Sylvain, avec la collaboration de Fernand Bézy, Francis Oti Okidi, Pierre L. Van den Bergh, Marseilles Université, vol. 218, Bélgica, 1971.

O que eu procuro, em matéria de teatro, é criar formas dramáticas. Cada arte tem seu modo próprio de expressão. O teatro é a única que não tenha nenhum. Infelizmente a literatura ou ao contrário, é ela uma arte de matéria inconsistente e sem lei definida.

Jacques Copeau

Penso que o drama é o mais difícil dos gêneros literários: eu distingo mal os defeitos e as qualidades dos dramas e é talvez por isso que a sua peça me parece malograda. Uma peça exige, antes de mais nada, precisão nos caracteres e só se pode chegar a isso, no caso, fazendo cada personagem falar sua linguagem própria. Ora, na sua peça, todos falam do mesmo modo. Na narração ou no romance, o escritor pode completar, com a descrição, a imagem dos personagens, mas no teatro tudo

está nas falas. O mesmo vale para a ação. No teatro, ao contrário, a ação desenvolve-se conforme a lógica dos fatos criados pelas personagens. Seus personagens falam, mas não agem.

(Trecho de uma carta de M. Gorki a um jovem dramaturgo russo, datada de Moscou a 17 de agosto de 1931).

Drei ingenuamente que, embora eu não descurasse a leitura dos mais respeitáveis e célebres autores, dos quais, como ótimos mestres que são só podem tirar-se utilíssimos documentos e exemplos, ainda assim os dois livros sobre os quais mais meditei, e dos quais nunca me arrependerei de ler-me serviço, foram o Mundo e o Teatro.

(C. Goldoni — Prefácio de 1750 à primeira coleção de comédias).

Maio-Junho, 1978

LEIA

ANO III — 60,00
15 de dezembro de 1980 a 14 de fevereiro de 1981 — Número Duplo — 60,00

LEITURAS DE VERÃO

A Canção do Carrasco
Norman Mailer

chamada

citados: "A substância ectoplásmica das sessões parapsicológicas, na sua essência, não estaria subjacente à própria energia solar, dela podendo ser colhida, mediante uma alta técnica que seres superiores poderão possuir?... Na energia solar residem a própria vida e todos os condicionamentos da matéria..."

E o prof. Uchôa, engenheiro-civil, professor catedrático de Mecânica Racional, deixa a indagação: "Como, afinal, optar em tudo isso?" Como ele, passo a vez ao leitor, para que, a seu critério, segundo sua lógica ou intuição, responda a pergunta. Afinal, existem muito mais coisas entre o céu e a terra, do que suspeita a nossa vã filosofia. Ou não?

—DILMA DE MELO

ETC.

Cordel para principiantes

O QUE É LITERATURA DE CORDEL? de Franklin Maxado. Codecri, 143 pp. 180,00

Maxado é jornalista, advogado, poeta popular, divulgador de literatura de cordel. Tem loja na Rua Augusta, São Paulo. Vai a bienais de livros e vende seu peixe como pode. Na última Bienal já estava vendendo esta obra, que contém um acúmulo de informações sem grande rigor de sistematização, contudo, de grande interesse, principalmente para aqueles que se iniciam no assunto. É homem da prática.

Começa o livro em direção de uma definição da literatura de cordel; mergulhando nas raízes que lhe deram origem; caracterizando as circunstâncias e formas configuradoras de seus temas e estilos, até chegar ao Brasil. Aqui, o autor descreve os caminhos percorridos por essa literatura, revelando suas colorações variadas, situando-a como mercadoria de grande aceitação popular e acentuando as suas diversas funções sociais, que encaram mensagens de cunho predominantemente conservador. A feira é um ponto de concentração de poetas e a tradição oral passa a se perpetuar nos registros de fala e letra, lidas, cantadas, pelejadas e desafiadas, sob o gole de uma boa cachaça, musa inspiradora e companheira inseparável dos criadores e veiculadores de folhetos.

A seguir, Maxado apresenta uma classificação à qual chama de ecletica, assinalando a existência de folhetos de época; históricos; educativos; biográficos; de propaganda política ou comercial; proféticos, de putaria; heróicos, etc. Uma classificação demasiado exaustiva, porém que aguça a imaginação e a curiosidade do leitor. Entre reproduções de xilogravuras, entre versos citados a fim de ilustrar a variedade de temas, a obra ressalva também o problema da industrialização cultural do folheto, assim como a interferência crescente dos meios de comunicação de massa na sua criação. Destaca o papel de dois importantes contribuidores para esta literatura: Leandro Gomes de Barros, considerado o maior poeta popular brasileiro e João Martins D'Athayde, o primeiro grande editor de folhetos que, segundo Maxado, não titubeava em colocar seu nome como o autor de folhetos de outros, em suas inúmeras publicações. Termina a obra com uma exaltação apoteótica do cordel, considerando-o como arte total: é música, é esporte, é gráfica, é etc. Afirmação que abre um campo rico de investigações possibilitando uma melhor compreensão do cordel, e de setores importantes da realidade sócio-cultural brasileira, ainda bastante obscuros.

—TIMOCHENCO WEHBI

Mestre Lou

Feche o livro e assista ao filme.

PSICODRAMA ANALÍTICO de Didier Anzieu (Trad. de Maria Tereza Rezende Costa). Campus, 187 pp. 620,00

Há uma cena do filme Elisa Vida Minha de Carlos Saura, em que Elisa assiste à encenação de um trecho da peça de Calderón de la Barca, O Grande Teatro do Mundo, interpretada por crianças de uma escola espanhola contemporânea. O tema desta peça é o próprio teatro, os personagens são entidades que, no trecho representado, procuram definir seus papéis no mundo. Elisa foi criada numa sociedade franquista: é filha, é esposa, é mulher. Seus papéis, impossibilitados de ser desempenhados de uma maneira "realizadora e liberadora", sufocam-na, amordaçam-na: as pressões de sua formação instauram a crise, cerne do

psicodrama ter vindo antes do teatro.

Feche o livro, assista ao filme e veja o sentido da peça de Calderón (que faz "teatro dentro do teatro") colocado por Saura. Perceba que, como Elisa, você é produto histórico: entre no "jogo", busque os "espelhos" sem deformações, libere suas ações e que a "catarse" seja meio e não fim, pois ela atua no imaginário que, quando estimulado de uma forma crítica, é excelente matéria-prima da ação real. Em duas horas você pode compreender, sentindo, a força que uma obra de arte tem no esclarecimento do homem e do mundo. Vã tentativa de Monsieur Anzieu Didier em 187 páginas ao tentar clarificar a importância do psicodrama analítico que, este sim, está na sua infância (na época em que foi escrito) e talvez hoje, adolescendo (sem tantas enfermidades).

—TIMOCHENCO WEHBI

jornal na tela

programação para hoje, dos cines:
joão gomes

duas sessões:
19,00 e 21,00 horas
SUBLIME RECORDAÇÃO
com Joselito e Libertad Lamarque — Colorido
Vespertino: mesmo programa colorido. Livre

presidente

duas sessões:
19,00 e 21,00 horas
AS VIRGENS DE ROMA
com Louis Jordan
Cinemascope — Colorido
Vespertino: mesmo programa

moacyr colpas

timoshenko

— n o —

imparcial

A partir do próximo domingo, JOENAL NA TELA abre suas colunas para o universitário de Ciências Sociais de nossa cidade, Timoshenko Wehbi. Estudioso de assuntos de cinema, aqui estará com um pequeno curso sobre cinematográfica. Críticas de filmes serão desenvolvidas paralelamente ao curso. Mais um tento que JORNAL DO DOMINGO DO IMPARCIAL está marcando dentro do objetivo de melhor formar e informar.

Fonte: acervo *O Imparcial*, 1º Dez 1963.

jornal na tela

os melhores de 1963

O cinema norte-americano demonstrou neste ano a sua franca decadência, tanto artística como comercial, ofuscado por maiores lançamentos como os filmes japoneses (injustamente apresentados no Cine Phenix), os italianos, os espanhóis, alemães, etc. Apesar os super-espetáculos lanques continuam ainda atraindo as massas prudentes, e que evidencia o caráter alienígena do povo.

Fizeram-se presentes em nossas telas grandes realizadores, destacando-se, por conseguinte, suas criações das quais poucas atingiram um nível excepcionalmente cinematográfico. Citaremos os melhores, por ordem de qualidade:

ROCCO E SEUS IRMÃOS

De Luchino Visconti. Pesquisa sociológica sobre uma família provinciana, que ao entrar em choque com o monstro urbano sente quebrar seus padrões tradicionais de existências. Apenas

«Ciro» toma uma atitude séria em relação ao mundo que se lhe apresenta: é um operário distinto e casa-se cedo em oposição aos demais irmãos, como Simone, que torna-se um assassino e Rocco, que sublima sua existência, dedicando-se ao pugilismo. Este filme é um retrato do cotidiano, é a pura realidade.

DIVORCIO A ITALIANA

De Pietro Germi. Crítica aos costumes fossilizados que reinam na Sicília e se refletem um tanto em províncias brasileiras. Filme de aguçado senso de humor, de uma categoria tragi-cômica. Sátira reveladora de um país que ainda se encontra em luta para se definir em termos da atualidade. Itália, terra de mitos e superstições, onde ainda prevalece o sobrenatural (citação da DOCE VIDA).

O PAGADOR DE PROMESSAS

De Anselmo Duarte, ba-

jovem é um mundo que se desmorona. Obra cuidadosamente realizada, pois a juventude é tema preferido de Littuada.

O HOMEM DO HORIZONTE

De Seiji Hisamatsu, baseado no romance de Sanehi Togawa. «O Velho de Oshols». O homem só, vivendo numa ilha glacial, entre gatos e focas traduz em «flash-backs» toda sua vida poeticamente trágica. Uma realização perfeita de verdadeiro cinema, evidenciando a produção sempre inteligente do cinema japonês.

OS AMBICIOSOS

De Luis Buñuel, anarquista e surrealista. Cineasta da década de 30. Trata-se aqui da corrupção política, numa suposta ilha da América do Sul. Produção franco-mexicana, onde atua, pela última vez, um dos maiores expoentes da cinematografia mundial: Genard Philipe

timochenco wehbi

DUAS MULHERES

De Vittorio de Sica e Cesare Zavattini. Novamente reunida, a dupla excepcional de neo-realismo italiano. A guerra instrumento de desintegração da personalidade de humana, abrange, no caso, mãe e filha, que passam pelas agruras do seu decorrer. Sophia Loren dá-nos uma das maiores interpretações vistas no cinema, sendo por isso, laureada com o Oscar e Palma de Ouro.

CLARK GRABLE FOI INSUPERAVEL EM «OS DESAJUSTADOS». SEU ULTIMO FILME

Fonte: acervo *O Imparcial*, 05 Jan 1964.

[illegible]

Fonte: acervo *Folha da Tarde/Folha de São Paulo*, 12 ago. 1969.

CINEMA

Cena do filme em que Josephine Baker faz sua primeira apresentação em Paris (foto ao lado) também está em "Os Anos Loucos", uma coletânea de coisas importantes do passado que você não pode perder.

Fora isso, há um bom bang-gang. Dos outros seis filmes da semana, nem é bom falar, a ordem é fugir. Inclusive os dois nacionais, um feito para aproveitar o cartaz de Agnaldo Rayol, outro mostrando Isabel Cristina "nua" num rio.

Os Anos Loucos

Colagem de vários acontecimentos dos anos 20, no mundo inteiro, que evidenciam a passagem para uma civilização onde os perfis de novos sistemas político-econômicos e sociais estão mais delineados. Revolução russa, mudança de costumes, etc.

Produção francesa, em preto e branco.

Direção de Mireia Alexandresco e Henri Torrent

Personalidades: Trotsky, Chaplin, Valentino etc.

No cine Coral

Visto por Timochenko Wehbi

Cotação: Não perca.

Ana Karenina

Narração intimista das aventuras de uma mulher cujo comportamento se antepõe aos padrões socialmente aprovados na época, baseada no romance de Leon Tolstói. Infelizmente as intuições de crítica são leves e efêmeras, sobrando pouca coisa.

Produção russa, a cores

Direção de Aleksandr Zarkh

Com Tatiana Samoilova e Vassili Lanavoi

No cine Comodoro

Visto por T. W.

Cotação: Pode ver.

Viagem Rumo ao Infinito

Uma modesta tentativa de ficção científica desta vez usando o fundo do mar como back-ground de lutas contra monstros desconhecidos e brigas entre cientistas. Um velho esquema que já teve a sua época áurea mas agora não dá mais pé

Produção norte-americana, a cores

Direção de Francis Lyon

Com Scott Brady e Shere North

No cine Esplanada

Visto por R. N.

Cotação: Fuja

O Cangaceiro Sanguinário

Uma tentativa de sexy-cangaço com currais no meio do rio e um roteiro de banguê-banguê: o homem que vai vingar a mulher violentada. Um excelente ator, Maurício do Valle, num filme com grandes planos, violência mas nenhum interesse.

Produção brasileira, a cores.

Direção de Oswaldo de Oliveira.

Com Isabel Cristina, John Herbert e Maurício do Valle.

Nos cines Art-Palácio e Rio Branco.

Visto por C. M.

Cotação: Fuja.

Quem Guarda esta Erva?

Tudo é ruim e pré-fabricado para tentar dar sentido a um enredo que simplesmente não existe. Na verdade, a erva é dinheiro e o filme não tenta mostrar uma só vez quem o esconde, como diz o título. Pesados atores e direção sofrível.

Produção norte-americana, a cores

Direção de Howard Morris

Com Jim Hutton e Dorothy Provine

No cine Windsor

Visto por Gilberto Alves

Cotação: Fuja

A Marca da Fôrça

Filme onde não há divisão entre o bem e o mal. Caem os rótulos de mocinho e bandido cedendo lugar a personagens contraditórios e determinados por situações paradoxais. Uma densa atmosfera acentua o realismo desse banguê-banguê insolito.

Produção norte-americana, a cores

Direção de Ted Post

Com Clint Eastwood, Inger Stevens e James MacArthur

No cine Republica

Visto por T. W.

Cotação: VEJA

Fonte: acervo *Folha da Tarde/Folha de São Paulo*, 23 abr. 1969.

CINEMA

Sandy Dennis e Anne Heywood em "Apenas uma Mulher"

Apenas uma Mulher

Cotação: pode ver

Dois mulheres vivem numa fazenda do Canadá, e uma descobre que ama a outra. Mas chega um homem e a confusão se arma e se resolve. O filme se arrasta e cansa. Boa fotografia, música e interpretação.

Direção: Mark Rydell

Com: Anne Heywood, Sandy Dennis, Ketr Dullea

Nos cines: Ipiranga e Astor

Visto por: Luis Roberto Clauset

O Morro dos Ventos Uivantes

Cotação: pode ver

Filme que permanece apenas como curiosidades históricas do cinema norte-americano. Famigerado dramalhão muito bem produzido para fazer alto na bilheteria. A cópia atual está pior que enlatado de televisão.

Direção: William Wyler

Com: Laurence Olivier, Merle Oberon, David Niven

No cine: Belas Artes

Visto por: Timochenko Wehbi

Anos de Tormento

Cotação: pode ver

Documentário sobre a Segunda Guerra, com os principais fatos aparecendo em ordem cronológica. Não há preocupação de analisar os fatos apresentados, tudo fica apenas na informação, único valor do filme.

Direção: André Tranché

No cine: Esplanada

Visto por: G. A.

Com a Pulga Atrás da Orelha

Cotação: pode ver

O jogo de situações de Feydeau é dinâmico e engraçado. Consegue resistir num filme de sequências lineares e com típica marcação teatral. Numa bela época mal aproveitada, um bom desempenho de Rex Harrison.

Direção: Jacques Charon

Com: Rex Harrison, Rosemary Harris e Louis Jourdan

Nos cines: Olinda, Regência e Radar

Visto por: Casimiro de Mendonça

A Volta de Fantomas

Cotação: pode ver

Fantomas sequestra cientistas para construir uma arma com a qual dominará o mundo. Nesta aventura, o bandido sempre sai vencendo, ruído num automóvel voador. Filme movimentado, alegre, descomprometido.

Direção: André Hunebelle

Com: Jean Marais, Milène Demongeot e Louis de Funès

Nos cines: Corai e Saint Tropez

Visto por: M. M.

Pistoleiros em Conflito

Cotação: Fuja

Um príncipe pistoleiro e irmão de um grande homem, conhecido caçador de bandidos. Um desajuste o outro é, no fim, é claro, o mocinho acaba matando o bandido e recebe cumprimento de toda a cidade inteira.

Direção: Sidney Lean

Com: Gary Hudson, Claudio Lange e Fernando Sanchez

No cine: Art-Palácio

Visto por: José Ailton Milanes

Fonte: acervo *Folha da Tarde/Folha de São Paulo*, 08 abr. 1969.

PODE VER CINEMA VEJA

Diabolicamente tua, no cine Metropole

O diretor Julien Duvivier realizou na década de 50 um filme interessantíssimo, *A Mulher de meus Sonhos* (Marianne de la Jeunesse), onde ficção, realidade, tempo e memória não possuem limites internos. Em *Diabolicamente Tua*, o personagem principal, com uma relativa amnésia, se vê envolvido num triângulo amoroso. Ele procura recuperar o passado — a sua memória está esburacada. Os fragmentos de recordação mostram-no como um ex-combatente na Argélia, mas a memória oriental, sua pseudo-esposa e a amante dela criam-lhe uma falsa realidade de origem. Tentativa de lavagem cerebral. O final é gratuito — o moço não descobre quem era ele e resolve participar da engrenagem. Mas a censura interfere, pois criminosos não podem sair ilibados, e o filme cai na vulgaridade. Tudo é acadêmico. Roteiro mal-estruturado. O problema tempo-memória fica num plano inferior. O filme deveria começar por isto acabou. T W

Com 007 só se vive duas vezes, no Ouro

James Bond é o tipo de herói que engloba todas as características do macho contemporâneo. Personagem idealmente construído com a finalidade de atrair o público de todos os sexos. Bond é produto de estruturas socio-políticas que lhe permitem uma aparente liberdade de ação. Ele mata, arrisca-se, seduz as mulheres, desrespeita os chefes etc. A grande massa de espectadores que acodem às suas fitas identificam-se com o seu caráter. Ilude-se: é uma válvula de escape das tensões sociais cotidianas. Bond é o desabafo catalizador do público. Ao invés de permitir a esse público atitudes reais de ação, consome-lhe o pouco energia que resta. É a necessidade de mitos num mundo que industrializa fantasias. Mas "os heróis estão cansados" e o povo sente a necessidade de variação. Mesmo mudando o cenário (agora é o Japão), esse filme não apresenta nada de novo. Não há mais nada a dizer. Sean Connery, após essa aventura oriental, resolveu parar com James Bond. Sem dúvida alguma é uma produção bem cuidada: a beleza dos títulos iniciais, a fotografia. A canção-tema interpretada por Nancy Sinatra. E a presença de duas japonesinhas: Mie Hama e Akiko Wakabayashi. O resto é lugar mais do que comum. Timochenko Wehbi

Que papai não saiba, no Cosmos-70

Numa das fases áureas do cinema norte-americano (1938), foi lançada essa comédia com um significado especial: o diretor George Stevens procura o comico em situações reais da vida social norte-americana ao invés de usar as célebres fórmulas dos pastiches que inundavam o mundo de cinema de então. É verdade que muitos desses clichês — apresentadas sob considerações desde há algum tempo ultrapassadas em termos de novidade — mas mesmo assim o espectador é levado a dar boas rídeas. Um casal que não consegue entrar a sua sala momentos hilariantes, ao mesmo tempo que mostra a velha estrutura patriarcal da família norte-americana, na qual os princípios morais são sempre tidos em referência às posições sociais dos indivíduos. Numa copia não muito maliciosa, encontramos a boa interpretação de Oliver Rogers, acompanhada do bonito James Stewart, nos papéis centrais da ação. Gilberto Alves

Oliver, no cine Windsor

A história melodramática de Oliver Twist — o orfão infeliz que passa por muitas aventuras na severa Inglaterra vitoriana — teve seu contexto sociológico e/ou emocional esvaziado em favor do espetáculo puramente visual. Carol Reed, depois de uma fase de descredito, consegue fazer um filme correto, perfeito no sentido artesanal, apesar de não apresentar nenhuma inovação. Um musical integral, um filme-espetáculo onde a narrativa é encorpada e abreviada em favor de números musicais. Lionel Bart, um novo compositor, consegue um libretto dinâmico e bem dosado, sem se demorar em cenas românticas e alternando-as com multitudes e corais. A coreografia não apresenta novidades mas Onna White tem uma qualidade fundamental: apresenta um trabalho extremamente funcional e que acentua a mobilidade e o ritmo do filme. *Ron Moody como Fagin*, consegue uma atuação bem marcada num papel característico e o que é mais importante, sem os habituais vícios histiônicos de atores de musical. *Fagin* é um dos papéis básicos do filme que tem uma boa solução, não apoiando sua estrutura totalmente sobre o personagem-título. *Oliver*, entretanto, é uma superprodução e com todas as implicações que a condição encerra. Um dos mais recentes musicais do longo auro que tem sido lançado para explorar o antigo filão, mas que reafirma o generoso como uma tendência válida como espetáculo. Casimiro Mendonça

Fonte: acervo Folha da Tarde/Folha de São Paulo, 1º abr. 1969.

Petula Clark, no melhor filme da semana: O Caminho do Arco Iris

CINEMA

Sé Fred Astaire com o musical *O Caminho do Arco Iris* consegue salvar esta semana de fracas estréias. Godard de volta, dois filmes nacionais, um belô russo, banguê banguês. Nada é bom.

O Caminho do Arco Iris

"A gente não envelhece ou fica pobre se olhar além do arco-íris" diz o velho Fred Astaire em *Finian's Rainbow*. Uma fórmula que serviu para algumas décadas de sucesso de musical colorido e que também mostra um pouco do próprio Fred. Enquanto os outros musicais em cartaz tentam resuscitar o generoso com luxo, horas de duração e gags sofisticadas; quando os trejeitos de Shirley Maerline em *Sweet Charity* ou transformando em mito Barbara Streisand como *Penny Girl*, Fred retorna num filme despojado, de uma extrema vitalidade e que justifica ainda a crença nos musicais. *Finian's Rainbow* estreou na Broadway em 47 e já com sucesso. O velho irlandês que rouba o pote de ouro dos duendes e vem para a América morar no Vale do Arco-Iris era dinamizado por músicas como *Old devil moon* rapidamente transformadas em hits. No musical, o que acontece em geral são personagens simplificados, reduzidos à caricatura. Se bem que isso também acontece com as pessoas do Vale do Arco-Iris, o fazendeiro sulista, racista e decadente por exemplo: a jovem muda que dança para se expressar é um grande achado. (E Barbara Hancock, estreante, é excelente no papel). Petula Clark está bem, como todos os outros, em trabalhos seguros, bem distribuídos e que dinamizam o filme. Se números musicais e a coreografia funcionam também são valorizados pela ótima fotografia. No cine Metropole Cotação: BOM

Casimiro de Mendonça

Anna Karina em *Made in USA*: Godard de volta com um filme regular

Made In USA

Tentando destruir a linguagem, Godard propõe a sua linguagem própria. Ela toma existência e acaba "dizendo" suas verdades. *MADE IN USA* mostra que a verdade está morta. Richard Po... (poeta), poeta, poeta? morreu e seu sobrenome permanece na primeira sílaba — ela o "mistério que envolve o segredo", segundo as palavras de Anna Karina. Restam as palavras e as ações fragmentadas dentro de um "decoro" onde predomina a violência do vermelho e o desespero do amarelo. O filme existe em si mesmo, mas contribui para a pu-

dronização de um cinema que tenta fugir aos enquadramentos. Godard quer tomar consciência de situações obscuras por caminhos obscuros, repetindo para si mesmo as dificuldades de sua compreensão. Seu *MADE IN USA*, "feito na França", demonstra mas não mostra que tanto a cultura francesa, esmerada pelo intelecto, como a cultura norte-americana, contaminada pela tecnologia, são faces de uma mesma moeda: a civilização iluminista destruidora do Homem. No cine BRETAGNE. Cotação: REGULAR. Timochenko Wehbi

Mais Morto do que Vivo

Este faroeste (made in USA, de verdade) narra a história do pistoleiro querendo se regenerar. O que lhe empresta mais originalidade é a época, focalizada (1891), quando ao lado do saloon aparecia uma opera house e já era proibido usar pistolas na rua e vender bebidas alcoólicas a menores. As coisas mudam, ou mudariam se houvesse maior liberdade criadora para o escritor e o diretor. A história não se discute entre a suposição da sociedade não aceitar o ex-presidente ou a sua vida arruinada pelos antigos conhecidos anônimos de

vingança. A direção de Robert Sparr é convencional, clássica, bonita e só: se isso é ruim também mostra um diretor que não é presencioso. A fotografia é boa e os cenários valorizados plasticamente por Sparr. O *Chapman* dos seriados de TV Clint Walker está regular e a bonita Anne Francis eficiente. Entretanto, o que valoriza o elenco é a presença marcante de Vincent Price, que fora da linha de terror faz um ótimo trabalho. No cine Marabá. Cotação: REGULAR. Sebastião Millar

O Abilolado Endoidou

Filme que não se restringe apenas às façanhas de Peter Sellers, nem à receita de Alies B. Toklas sobre bônus doas dos com entorpecentes, nem à sua amiga Gertrude Stein (Quem tem medo dela?). Este elemento não meos para mostrar a situação do indivíduo socialmente integrado no momento de sua saturação. Para o advogado, a participação num movimento hippie em oposição aos valores sociais é uma primeira saída. Mas o amor e a flor hippies também estão suficientemente legalizados deixando

muito a desejar. O advogado se cansa e tenta voltar a vida anterior, mas não dá pé. Para onde ir o advogado? Ele mesmo responde: "não sei, não sei". O filme para aí. Uma ideia tão interessante não consegue uma fluência narrativa necessária para dar maior profundidade aos problemas. O cinema norte-americano é tímido e medroso em levar seus filmes até as últimas consequências e o abilolado acaba não endoidando, mais uma vez. No cine Palmar. Cotação: REGULAR. Timochenko Wehbi

Fonte: acervo Folha da Tarde/Folha de São Paulo, 23 set. 1969.

Poema da solidão fechado por quatro paredes

JEFFERSON DEL RIOS

"No Natal a Gente Vem Te Buscar" — de Naum Alves de Souza — é um espetáculo que se revela praticamente a partir do título. O dramaturgo e diretor faz uma incursão aos domínios do chamado teatro da solidão humana.

O tema é vastíssimo e imperecível uma vez que, afora as deformações do realismo socialista, onde as pessoas são perfeitas e férreas, a literatura de boa fatura sempre apreendeu o homem em suas múltiplas grandezas e misérias e, das últimas, o isolamento e a solidão são uma constante.

Naum pretende reconstituir, através das recordações de uma mulher completamente abandonada e já delirante, todo um universo doméstico, quem sabe brasileiro, onde os sonhos e sustos da infância se transformam em dores e alegrias da maturidade e, por fim, em crueldades impostas aos velhos.

A solteirona, interpretada com comovente delicadeza por Isa Kopelman, vive entre a lucidez e a memória do passado. Quando analisa o

ticuloso ao tratar dos pequenos jogos infantis. Reelabora com acuidade a psicologia da criança nas relações entre si e com os adultos. A galeria humana presente é de classe média e, ao que parece, interclassista (o que se nota em certas antigas e saborosas expressões em desuso em cidades como São Paulo).

Enfim, uma peça que procura — mais pelo carinho do que pelo protesto — mostrar como muitas vidas se perdem por um nada. Naum Alves de Souza projeta neste trabalho uma forte preocupação pelos desencontros afetivos entre as pessoas e o quanto de neurose isto pode gerar.

O seu azar, ou o seu limite, é o de abordar um assunto exaustivamente explorado no romance, no teatro e no cinema. Num balanço rápido é possível lembrar que, desde "A Vinda do Messias", de **Timóteo Webb**, passando por "Fala Baixo Senão Eu Grito", de Lellah Assunção, até "Jogos da Hora da Sesta" e "A Noite dos Assassinos", de José Triana, os palcos de São Paulo viram muitos espetáculos com estas caracte-

Forma velha de descobrir o sexo

JEFFERSON DEL RIOS

A NOITE DAS MAL DORMIDAS — de Niels Petersen Schmidt, com Miriam Mehler, Vera Mancini e Neusa Maria Faro. Direção de Álvaro Guimarães, cenários e figurinos de Flávio Phébo. No TBC (rua Major Diogo, 311).

"A Noite das Mal Dormidas" chega ao palco com a intenção de ser comédia. O autor — Niels Petersen Schmidt — deseja, segundo afirma, exibir a face grotesca da solidão humana. O entrecho é simples: três solteironas sexualmente reprimidas passam todo o primeiro ato trocando desaforos enquanto vigiam odiosamente o comportamento dos vizinhos. No segundo, uma súbita transformação lança o trio feminino na descoberta dos prazeres eróticos da vida.

Niels admite que, ao produzir sua obra, tinha noção de que tudo aquilo tinha sido escrito anteriormente. Mas, acabou esquecendo-se deste detalhe e terminou a peça. Que, infelizmente, é a repetição diluída e antiga de uma série de textos nacionais bem mais engenhosos. Há até, por penosa coincidência, uma frase de "A Noite" — sobre a transformação de um apartamento em bordel — que já foi pronunciada há mais de dez anos por Norma Bengell em "Cordélia Brasil", de An-

Miriam Mehler, Vera Mancini e Neusa Maria Faro em "A Noite das Mal Dormidas".

tônio Bivar. Assim, as fantasmagóricas mal dormidas imitam "A Vinda do Messias" (Timochenco Wehbi); "Fala Baixo Senão eu Grito" (Lelliah Assunção); "Alzira Power" (novamente Bivar), e muitas outras mulheres ensandecidas pela solidão.

O que dá solidez e grandeza a uma criação artística é sua transcendência e poesia. Aqui, porém, a história é óbvia e teatralmente inconvicente. O risco do tédio é quase total quando os personagens falam interminavelmente sem progressão dramática ou cômica (sim, é difícil ser Tchecov, Becket, Jacques Tati ou Buster

Keaton). As mulheres poderiam ser aborrecidas dentro do universo da ação, mas sem chatear o público, como acontece. Do ponto de vista literário e psicológico, nenhum acontecimento justifica a miraculosa alteração no comportamento dos três camaleões ambulantes. Há, é verdade, uma suposta visão masculina que muda a cabeça de todas elas, mas é solução dúbia e pobre.

O espetáculo reflete irremediavelmente a insuficiência do enredo, apesar dos esforços das atrizes; o humor mínguado impede maiores lances interpretativos. E, piorando tudo, a

montagem é acanhada tanto no plano material (palco, cenários, figurinos), quanto em nível de direção, que parece ter o discutível prazer de acentuar o mau gosto dos diálogos com a grossura dos gestos. Como produção comercial, perde para outras comédias em cartaz; enquanto tentativa de crítica social, é uma ingenuidade sem uma única idéia nova. Uma pena pela boa vontade de Neusa Maria Faro, que teve melhor sorte em trabalhos anteriores; por Vera Mancini, uma surpresa como atriz e pela talentosa Miriam Mehler, que sempre contou com espectadores fiéis.

Palhaços

JEFFERSON DEL RIOS

Palhaços, de **Timochenco Wehbi**, com Pedro Matos e Antônio Leite; cenários e figurinos de Gabriel Borba Filho; música e trilha sonora de Sérgio Sá; direção de Fausto Fuser.

Um excelente espetáculo está percorrendo o norte e nordeste do Brasil: "Palhaços", de **Timochenco Wehbi**, com direção de Fausto Fuser. No elenco, dois jovens atores que tiveram a melhor oportunidade de suas carreiras e a ela se agarraram com uma fibra que autoriza a prever sucesso. É o que é importante a montagem marca o início das atividades da Afonso Temporal Produções Artísticas, fato que, possivelmente, se desdobrará na fundação de um grupo estável.

"Palhaços" teve uma história curiosa. A princípio eram apenas dois atores, Antônio Leite e Pedro Matos, à procura de um diretor. Queriam se apresentar no Festival de São Cristóvão, em Aracaju. O escolhido foi Fausto Fuser que, numa exaustiva maratona de ensaios, enxugou a peça de tudo que era dispensável, arrancou dos intérpretes o máximo que poderiam render, e imaginou soluções cênicas onde o poético e o irônico se juntam à perfeição. O espetáculo tem fluidez e um crescendo de emoção e vai ao cerne do tema de **Timochenco Wehbi**: o choque entre um mundo artístico em crise, o do circo, com toda suas banalidades e mistérios e a visão estreita de um comerciante dividido entre os apelos da classe média e os seus recaleados desejos de libertação como ser humano. Um encontro de camarim entre um palhaço amargo e lúcido e o jovem ingênuo propicia ao autor uma

longa divagação sobre a arte, os preconceitos de classe e a nostalgia interiorana do circo com suas ofuscantes criaturas. **Timochenco** continua exuberante e irregular, alternando a apreciação correta dos fatos sociais e o subjetivismo incontrolado. O resultado é uma obra rebelde que exige o pulso firme de um diretor. Fausto Fuser fez esse trabalho de domesticação. O resultado é um espetáculo que fará sucesso por onde andar. Por sorte, o diretor encontrou músico e cenógrafo figurinista afinados com sua concepção de "Palhaços". Gabriel, com um mínimo de elementos e uma bela combinação de cores, refaz no palco o frágil e atraente universo de lona dos pequenos circos. Sérgio Sá compôs um tema e montou uma trilha sonora que incidem sobre a cena no instante exato como um comentário musical, que não dura um segundo a mais nem um segundo a menos que o necessário. Coroando essa aventura artística à margem de um profissionalismo já destituído de emoções, os atores se jogam em alegrias, exaltações e sonhos. São intérpretes jovens, desses que ainda gastam os nervos até a última fala, livres-felizmente dos truques técnicos que conduzem ao virtuosismo frio.

"Palhaços", na realidade, é um espetáculo modesto. Seu encanto está no esmero da execução, no rigor profissional e na emoção que desperta. Uma iniciativa que merece vencer, pois evidencia novos talentos e confirma as qualidades de Fausto Fuser como diretor. Vale a pena receber bem em São Paulo essa companhia que está nascendo e que poderá injetar mais vida no teatro paulista.

DRAMÁTICAS

Saudosos palhaços

Alexandre Borges prepara para o ano que vem uma montagem de "Palhaços", comédia de 1971 de **Timochenco Wehbi**.

Borges **irá dirigir Tônico Pereira** e Fioravante Almeida no texto, sobre um palhaço que, após uma apresentação, recebe um fã em seu camarim.

O projeto ainda prevê uma homenagem a Tônico, que completa 50 anos de carreira em 2017 — uma instalação com fotos e cartazes dos trabalhos do ator deve ocupar o hall do teatro. A ideia é começar os ensaios em janeiro, diz Fioravante, que foi dirigido por Borges em "Muro de Arrimo" (2015).

» BC
'Garc
Gasp

Fonte: acervo *Folha de São Paulo*, 05 ago. 2016.

Palhaços

Texto: **Timochenco Wehbi**. Direção: Marcio Vasconcelos. Com: **Antonio Netto**, Sérgio Carrera e Guilherme Padilha. 70 min. 12 anos.

No intervalo de uma apresentação, um palhaço recebe no camarim um vendedor de sapatos encantado com o show. Ali, eles criam um jogo de faz de conta que reflete sobre a existência e as dificuldades de ser artista.

Espaço Parlapatões - Pça. Franklin Roosevelt,

Fonte: acervo *Folha de São Paulo*, 16 jun. 2017.

Wehbi e Suassuna no início da temporada

As primeiras manifestações do que será a temporada teatral de 1973 começam a despontar: duas peças nacionais já têm produção definida.

"Dama de copas e o rei de Cuba" e o mais recente texto de **Timochenco Wehbi**, que narra o drama de duas mulheres amarguradas, em seus últimos lances para encontrar lugar num mundo hostil. A produção será do novo "Grupo Três", formado pelos veteranos Yolanda Cardoso, Ruthnéa de Moraes e João José Pompeu. Yolanda acaba de receber o prêmio "Governador do Estado" como melhor atriz de 71, Ruthnéa e Pompeu deixam o elenco do Teatro Popular do Sesi, do qual participaram por muitas temporadas.

A casa de espetáculos para a peça de **Timochenco Wehbi**, data de estréia e a direção ainda não estão assentadas definitivamente.

A segunda notícia referente a temporada de 73, liga-se ao primeiro "musicado" de Ariano Suassuna: "A farsa da boa preguiça". O festejado autor de "Auto da Compadecida" terá sua estréia no dia 16 de fevereiro, no Teatro das Nações, com produção de Celso Kuran.

As músicas da peça de Suassuna serão de Carlos Castilho, cenários e figurinos de Leo Leon. A direção de Rubens Teixeira terá início no dia 10 de janeiro, com ensaios intensivos.

O elenco também inclui Ruthnéa de Moraes e João José Pompeu, além de Celso Kuran, Jandira Marini (também premiada com o "Governador do Estado" em 71), Wagner Cavalcanti, Lígia de Paula, Rubens Rollo e Cláudio.

Celso Kuran, produtor e ator, já anuncia a data da estréia do texto do teatro musicado de Ariano Suassuna.

Fonte: acervo *Folha de São Paulo*, 16 dez. 1972.

★
Uma peça brasileira na Colômbia: "Damas de Copas e o Rei de Cuba", de **Timochenco Wehbi**, estreou dia 7 em Bogotá. Espetáculo dirigido por Agustin Nuñez para o Centro de Expresión Teatral. O autor deverá embarcar nos próximos dias para assistir a versão colombiana de sua obra. **Timochenco Wehbi**, também professor da Universidade de São Paulo, acaba de defender sua tese de doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (Departamento de Ciências Sociais).

—A tese: "O drama social do teatro no Brasil" foi julgado por uma banca formada pelos professores Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Teófilo de Queiroz, Fernando Mourão e Ruy Coelho (orientador).

Fonte: acervo *Folha de São Paulo*, 24 mar. 1980.

“A Perseguição”, de **Timochenco**

Nem estréia, nem reestréia. Apenas uma troca de teatro. Ou melhor, uma aproximação maior do centro de gravitação da classe teatral. É essa, basicamente, a razão da mudança de “A Perseguição” ou “O Longo Caminho que vai de Zero a Ene”, de **Timochenco Wehbi**, do Aliança Francesa do Butantã, para o Treze de Maio, onde se realiza o primeiro espetáculo, hoje, às 21 horas.

A peça, dirigida por Márcio Aurélio e interpretada por Jair Assumpção e Themilton Tavares, é uma montagem na qual os atores assumem essa perseguição louca e desenfreada do ser humano e acabam envolvendo o público, que também corre de Zero a Ene, sem conseguir chegar a nada. É a história simples e profunda de Timochenco continua dentro da História, aquela História maior a que estamos condicionados. Mas, até quando? Essa é a pergunta que a peça pretende responder ou, pelo menos, para a qual procura propor algum caminho.

O espetáculo fica até 24 de novembro, com coreografia e expressão corporal de Jura Otero, figurinos de Moreyra's e produção da SETRA.

Fonte: acervo *Folha de São Paulo*, 13 nov. 1974.

Choque de opostos em “A Perseguição”

Estréia hoje a peça “A Perseguição”, de **Timochenco Wehbi**, no teatro do Carmo (antigo colégio Equipe, na rua Martiniano de Carvalho, 156), com direção de Luís Fernando de Resende e com elenco formado por Adelmo Rodrigues e Júlio Callado.

O tema de “A Perseguição” são as contradições entre Zero e Ene, dois seres opostos vivendo em um mundo repressivo e que os esmaga, mas recebendo de ambos respostas opostas e antagônicas. Enquanto Zero trata de preservar e construir valores com relação a esse mundo, Ene se coloca contra ele e é massacrado.

Segundo o autor, o trabalho é “um texto de cunho experimental, onde mergulho nas veredas do teatro do absurdo, mais próximo a Samuel Beckett. É um exercício para dois atores e uma direção carregada de imaginação, pois Zero e Ene são dois pontos que se equidistam e procuram, numa louca perseguição, reencontrar sua unidade partida”.

A peça estará em cartaz de quarta a domingo, nos seguintes horários: 21 horas, de quarta a sexta; 20 e 22, aos sábados; e 19 e 21, aos domingos. Os ingressos terão preço único, de Cr\$ 1.500, às quartas e quintas, e Cr\$

Fonte: acervo *Folha de São Paulo*, 18 ago. 1983.

O DIA DO PIERROT — peça de **Timochenco Wehbi** (autor premiado de "A Vinda do Messias" e de "Palhaços"), está em cartaz no Teatro Paulo Machado de Carvalho ("Teatro do Bosque"), em São Caetano do Sul.

O elenco é formado em sua totalidade, por alunos diplomados pela Escola de Teatro da Fundação das Artes de S. Caetano, sob

direção de um dos seus professores, Dyonisio Amadi (diretor premiado por seu trabalho em "O Barbeiro de Sevilha", em S. André).

Trata-se, portanto, de uma iniciativa local estribada em estudos sérios, que tomou o nome de GRUPO TEATRO PASARGADA, conhecedor da importância que assume na formação artístico-cultural de uma cidade eminentemente industrial.

Fonte: acervo *Folha de São Paulo*, 28 jun. 1972.

Autor anuncia uma Joana D'Arc nordestina

Timochenco
adaptou
a história
de Joana D'Arc
para o cordel.

Após três anos de trabalho, o teatrólogo **Timochenco Wehbi**, autor de "A Vinda do Messias" e "Palhaços" tem mais uma peça pronta: o musical "As Vozes da Agonia ou Santa Joaninha e Sua Cruel Peleja Contra os Homens de Guerra, Contra os Homens d'Igreja". Trata-se de uma adaptação da história de Joana D'Arc para o Brasil, com versos de cordel. Para is-

que não praticou. Abandonada por todos bebe as águas de uma solidão amarga, gritante, desoladora. É Joana, filha de um tempo de crise, que se elegera a enviada de Deus. Guiada pelas vozes que tornam irreversível o seu processo histórico".

"As Vozes da Agonia" é o sétimo texto de **Timochenco**, que no momento espera resposta de companhias

Fonte: acervo *Folha de São Paulo*, 24 nov. 1977.

A divertida escolha da respeitável Cacilda Lanuzza

REGINA PENTEADO

A senhora que se levanta todas as dias às seis e meia da manhã para atender e servir os filhos — uma moça de vinte anos e um rapaz de catorze — cumpre com muito gosto suas tarefas de mãe e dona-de-casa, adora fazer tricô, detesta badalar nos lugares da moda ("Sou meio neurótica, sabe? Se vou a um desses lugares, não consigo dormir depois, as conversas ficam rodando na minha cabeça a noite toda") e faz do cinema das tardes de segunda-feira, seu dia de folga, o seu maior problema; a senhora que no trato com seus semelhantes é tão fechada "que até me acham meio antipática" e quieta, sofre, todas as noites, uma grande transformação.

Quem a reconhecerá na pele da ardilosa empresária teatral Madame Almanara Paixão, do "deboche musical" de **Timochenco Wehbi** e Mah Lully "Bye, Bye, Pororoca", atual cartaz do Teatro Aliança Francesa, completamente atirada e desinibida, assumindo totalmente o seu papel de atriz devido à longa peruca loira encaracolada, exibindo um lindo par de pernas, um corpo magro e bem fêto, mostrando ser bem verdadeira a frase — "Não tenho o poder de fazer seja o que for no palco, ficar peitada, essas coisas, pois isso foi a profissão que escolhi, essa foi a minha escola" — dita sem a menor afetação.

Uma escolha divertida, representar. Para Cacilda Lanuzza, "a maneira mais agradável que encontrei de prover a minha subsistência" se revela eficaz até hoje, decorridos vinte e quatro anos de uma carreira que, embora Cacilda seja parámbana, começou em Recife, no rádio, depois de cinco anos tomou o rumo da televisão onde permaneceu por dezesseis anos, com várias incursões pelo

setor cinematográfico, e de três anos para cá estacionou no teatro (El Grande de Coca-Cola; Os Mistérios do Amor; Oh, Que Delícia de Guerra; Os Pequenos Burgueses; Mais Quero um Anão; O Cordão Umbilical; Lulu e Brecht Segundo Brecht).

Se assim não fosse, Cacilda não teria aguentado. "Esse negócio de emprego para mim não funciona. Meu ganha-pão tem que ser, acima de tudo, um divertimento. Não tenho talento para ganhar dinheiro, sabe?"

Esta falta de talento não deixa que ela se atire a várias atividades ao mesmo tempo. "Não sei como tem gente que consegue fazer tanta coisa ao mesmo tempo, é teatro, é cinema, é televisão, é publicidade, parecem uns loucos nessa ansia de ganhar dinheiro, quase se matam, não têm tempo nem de viver". Ela, não. Se está fazendo teatro, é teatro só. Porque, se aceitar um convite para fazer novela, quem cuidará dos seus filhos e da sua casa, coisas que gosta tanto de fazer? Além do mais, está sem empregada há mais de um ano. Não, não tem jeito, uma coisa de cada vez e pronto!

Uma anti-estrela, de fato. Se lhe perguntam os motivos de sua maravilhosa plástica, sorri. Curso de dança, expressão corporal, dietas, ginásticas? "Que nada! Das minhas maiores frustrações são, primeiro, nunca ter aprendido dança e segundo, não ter aprendido a tocar nenhum instrumento musical. De resto eu não preciso, embora não pareça eu sou muito nervosa, sabe? (Ah, parece, parece sim, a todo o momento suas unhas pintadas de verde — essa Madame Almanara Paixão tem um gosto meio esquisito, não? — dedilham rapidamente teclas imaginárias na madeira da pentapetleira do seu cáterim e, às vezes, não se aguenta sentada, fica de pé de

Como Madame Almanara Paixão, uma síntese do nosso "show-business"

repente e a gente tem a impressão que, se puder, vai sair correndo na primeira oportunidade). Muitos dias eu me esqueço de comer e existem épocas em que eu preciso é fazer regime para engordar. Todo mundo me pergunta o que é que eu faço para ter, aos 44 anos de idade, um corpo assim. A escadaria da minha casa tem dezessete degraus, talvez seja esta a explicação".

Esta anti-estrela, além de ter aprendido a viver com muito pouco, aprendeu também a viver só.

"Já tive dois maridos, já me realizei como mãe e como mulher. Estou separada há oito anos e agora quero descanso".

Os maliciosos veriam aí a razão de tanta vitalidade gasta no palco. "Em peça em que eu tenho que me comunicar com o público, então, como acontecia em 'Mais Quero um Anão', eu me sinto em casa" — Cacilda gosta de dizer, reforçando a impressão (dessa gente maldosa, é claro).

A Madame Almanara Paixão não

a obriga a ter comunicação direta com o público, mas, em compensação, faz com que ela cante e dance (Como, se ela nunca aprendeu dança? Para isso existem os coreógrafos das peças musicais, caros leitores, no caso, a coreógrafa Clarice Abujamra) e percorra, no palco, uma gama que vai desde a melguice até a mais total grossura e caro-de-pau.

Madame Almanara, o retrato do mau-caratismo empresarial existente em alguns setores do nosso meio teatral? Cacilda concorda, mas só em parte.

Fonte: acervo Folha de São Paulo, 22 jul. 1975.

Na Cultura, às 22h, a opção para tanta carioquice e a peça "Bye, Bye, Pororoca", dirigida e adaptada para a TV por Ademir Guerra. O texto, que tem seus encantos humorísticos, e de Mah Lully e **Timochenco Wehbi**, como o musical "A Chorus Line", trata dos candidatos a papéis numa produção, no caso uma peça natalina mambembe intitulada "Sinos de Belém". No elenco, Isabel Ribeiro, Renato Dobal, Linda Gay e Ana Maria Braga tentarão alcançar o mesmo nível de deboche constatado quando a peça esteve em cartaz em São Paulo, na década de 70.

Fonte: acervo Folha de São Paulo, 27 jan. 1986.

I Encontro Nacional de Teatro Universitário

O I Encontro Nacional de Diretores de Teatro Universitário e de Teatro Amador, será realizado em Londrina, Paraná, de 19 a 22 de abril, numa promoção do Setor de Teatro da Coordenadoria de Assuntos Culturais e do Departamento Cultural do Diretório Central dos Estudantes, visando a uma continuidade do movimento cultural iniciado pela Universidade de Londrina a partir de 1971.

O Encontro será realizado em nível de discussão e investigação sociológica, com vistas à definição de métodos e objetivos do movimento brasileiro de teatro universitário e amador. Os temas a serem debatidos, definidos pelos promotores do Encontro são: importância e papel do teatro em uma cultura; necessidade de ampliação da área de abrangência do Teatro Universitário e Amador; visão deformada no sentido e significado do Teatro Universitário e Amador; coerência e incoerências do trabalho de Teatro em face da realidade

social em que este se insere; representatividade social dos grupos de Teatro Universitário e Amador em relação ao grupo social a que pertence, e estruturação de um movimento de Teatro, de âmbito nacional.

Também serão debatidos temas sugeridos pelos participantes.

Participação do Encontro convidados especiais, entre eles José Arrabal, professor de Literatura Brasileira e Portuguesa e membro do júri que outorga os prêmios Molière; **Timochenco Wehbi**, professor de Sociologia de Arte na USP; Carlos Alberto Soffredini, autor e diretor; José Armando Pereira da Silva, sociólogo presidente da Federação de Teatro Amador de Santo André.

Maiores esclarecimentos podem ser solicitados à Coordenadoria de Assuntos Culturais — Setor de Teatro, Rua Antonina, 1380 — Londrina, Paraná, Fone 22-6352 (Cod. DDD) 0432.

Roteiro Teatro

Ivo Zanini

Hoje as companhias descansam. Mas sempre há algo na praça. No Teatro Aliança Francesa, por exemplo, terá sequência, às 21 horas, o Ciclo de Leitura Dramática, que conta com o patrocínio do SNT.

Para esta noite foi programada a apresentação do texto *Pode Ser Que Seja Só o Leiteiro Lá Fora* de Chico Fernando Abreu.

O leiteiro pouco tem. Mas ação se passa numa casa abandonada e sem condições de ser habitada, onde um grupo de jovens se instala. E os problemas de cada um vão destilando, até que chegam à conclusão que estão sem rumo a seguir em suas vidas.

Na direção, Kiko Joss. Interpretações de Denise Storkios, Wanda Stefânia, Zé Carlos de Andrade, Francisco Reis e Paulo Betti. Música especialmente composta para a peça por Sérgio Augusto. Após o espetáculo, debate, com a participação entre outros, de Ilika Marinho Zanatto, Fernando Peixoto, **Timochenko Wabli** e Roberto Trigueirinho.

VAMOS BRINCAR DE PAPAI E MAMÃE ENQUANTO SEU FREUD NÃO VEM — De Carlos Queiroz Telles. Inaugura o novo Teatro Cenarte, rua 13 de Maio, 1.040. Preços: Cr\$ 50,00 e Cr\$ 25,00.

ALZIRA POWER — Comédia de Antonio Bivar, com Cleusa Rocha e Antonio Espina. Terça a quinta, 21h, sextas e sábados, 21 e 24 horas e domingos, 18 e 21 horas. Teatro de Bolso, av. São João, 1.737.

O HOSPEDE INESPERADO — De Agatha Christie. Policial de suspense, com ação numa mansão inglesa. Direção de Carlos Arena. Teatro Markenti, rua 14 de julho, 114 (Jaceguai, com rua Major Diogo).

A NOITE DOS CAMPEÕES — Quatro esportistas e seu técnico, que foram campeões vinte anos atrás, encontram-se e fazem o retrospecto de suas vidas. Elenco: Cláudio Correia e Castro, Jonas Mello, Raul Cortez, Ednei Giovenazzi e Sérgio Mamberti. **Auditorium Augusto** — 943.

DOROTEIA VAI A GUERRA — Mãe e filha desfilam suas frustrações, agredindo-se mutuamente. Texto de Carlos Alberto Raton. Direção de Miriam Muniz, com Benedito Corsi e Marlene França. Cenário de Flávia Império. As 21 horas. Sábado às 20 e 22hs., e domingos 18 e 21 hs. **Arena**. Ingressos: 60 e 30 cruzeiros.

As influências de 22, tema de debates e conferências

Os antecedentes da Semana de Arte Moderna de 22 e suas influências na literatura, artes plásticas, música, teatro e cinema de hoje, são temas da série de conferências que a Secretaria de Estado da Cultura estará realizando a partir de amanhã. A idéia é discutir as repercussões e ressonâncias do Modernismo no Brasil, na América Latina e na literatura africana de expressão portuguesa.

As conferências serão realizadas todas as terças-feiras (até 15 de junho), das 14 às 17 horas, no auditório da Secretaria, à rua Libero Badaró, 39, 13.º andar, sempre ilustradas com recursos audiovisuais, exposições de documentações da época, leituras dramáticas e audições musicais. Aos participantes com frequência mínima de 70 por cento serão fornecidos certificados de participação emitidos pela Coordenadoria de Atividades Culturais da Universidade de São Paulo.

É a seguinte a programação:

Amanhã, "Antecedentes da Semana de Arte Moderna", coordenador profa. Liana Salvia Trindade, debatedor prof. Rui Galvão de Andrade Coelho; dia 20, "A Questão Estética na Semana de Arte Moderna", coordenador prof. Teófilo de Queirós Junior, debatedor prof. Antônio Candido de Melo e Souza; dia 27, "Manifestações Representativas da Semana de 22: Música e Escultura", coordenador prof. Valdenir Caldas, debatedores profs. Cármen Lúcia

José e Luis Fernando Gama Pellegrini; dia 4 de maio, "Repercussões da Semana de 22: Teatro e Cinema", coordenador prof. Timochenco Wehbi, debatedores profs. Miroel Silveira e Marcelo Tassara; dia 11, "Manifestações Representativas da Semana de 22: Literatura", coordenador prof. Celso José Loge, debatedor José Geraldo Nogueira Moutinho; dia 18, "Manifestações Representativas da Semana de 22: Artes Plásticas", coordenador, profa. Lisbeth Rebolo Gonçalves, debatedoras profas. Elza Ajzenberg, Marta Rossetti e Araci Amaral; dia 25, "Ressonância do Modernismo em Outras Literaturas: Contrastes e Confrontos, Portugal e América Latina", coordenador profa. Iolanda Lulhier dos Santos, debatedores profs. Angela Senra, Nadia Battella Gotlib Jorge Schwartz; dia 1.º de junho, "Ressonância do Modernismo em Outras Literaturas: Contrastes e Confrontos, Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa", coordenador prof. Fernando Mourão, debatedores profs. Maria Aparecida Santilli e Benjamim Abdalla Junior; dia 8, "Desdobramentos da Semana de 22: Grupos e Periódicos", coordenador profa. Stella Orsini, debatedores profs. Cecília da Lara, Maria Célia de Moraes Leonel, Kátia Bueno Romanelli e Neroaldo Pontes de Azevedo; dia 15, "Modernismo nas Províncias: de São Paulo para o Brasil", coordenador profa. Jerusa Pires Ferreira, debatedor prof. Joaquim Inojosa.

Trio

"A Dama de Copas e o Rei de Cuba", peça do teatrólogo **Timochenco Wehbi** está fazendo sucesso em Buenos Aires, de onde parte, nos próximos dias, para Lisboa, onde também será encenada. **Wehbi**, José Saffioti — autor de "Coragem, Meu Bem, Coragem", atualmente em cartaz no Teatro Marquês — e Murilo César Dias estão planejando escrever uma peça a seis mãos. Os detalhes do projeto conjunto ainda não foram revelados.

Fonte: acervo *Folha de São Paulo*, 26 mar. 1983.

Tem de **Wehbi** ao adultério

JUVENAL DE SOUZA NETO

Crítica da Folha

A semana reserva algumas atrações, como a leitura da última peça de Timochenco **Wehbi**, morto no dia 22, e a estréia da comédia "A Feira do Adultério", escrita por cinco autores famosos. Completam as novidades da semana a intervenção teatral do grupo "Harpas e Ogres", no Madame Satã, e alguns espetáculos de grupos amadores.

Hoje

No Teatro Brasileiro de Comédia (r. Major Diogo, 315, f.: 36-4408, zona central de São Paulo) ocorrerá, nesta segunda-feira, a leitura de "Morango com Chantilly", última peça do dramaturgo, sociólogo e professor da ECA/USP Timochenco Wehby, morto no último dia 22, inédita e parcialmente autobiográfica, dirigida por Antônio do Valle, com entrada franca. O espetáculo estreará no segundo semestre deste ano, no próprio TBC, e já tem um elenco de base, formado por: Antônio Petrin, Zé Carlos Machado, João Carlos Couto, Françoise Fourton e outros. A leitura estará a cargo desses atores.

Simultaneamente, também no TBC, às 21h, apresentação especial do monólogo "Ao Sol do Novo Mundo", de Consuelo de Castro, tratando dos problemas dos adolescentes, dirigida por Jandira Martini e interpretada por

6,00. A direção é de Roberto Boni, que é também o ator principal. Em cartaz só até domingo.

Sexta

"A Feira do Adultério", comédia escrita por Jô Soares, Ziraldo, Bráulio Pedrosa, Lauro César Muniz e João Bettencourt, estréia dia 4, às 21h, no Teatro Brasileiro de Comédia (endereço já citado acima). Dirigida por Marco Ghilardi, traz no elenco, entre outros, Ney Galvão, Sandra Pera, Jofre Soares e Joel Barbosa. De quarta a domingo, às 21h. Ingresso: quartas e quintas, Cz\$ 50,00;

sextas e domingos, Cz\$ 60,00 e sábados, Cz\$ 70,00.

Sábado

Apenas sábado e domingo, estará em cartaz, no Centro Cultural Jabaquara (r. Arsênio Tavolieri, 45, f.: 578-2421, zona sudeste de São Paulo), às 18h, a peça "As Duas Faces de Esmerita", de Vilma di Paula, adaptada por Adauto Salomão (direção de ambos), com o grupo "Aquário". O tema é a vida de uma atriz negra, sua luta contra o racismo, e sua trajetória até se tornar autora teatral. Ingressos a Cz\$ 5,00.

Fonte: acervo *Folha de São Paulo*, 31 mar. 1986.

Anunciadas peças de jovens autores

Pelo menos três jovens autores devem estreiar neste ano, acompanhando uma tendência da temporada de 1969, que foi a de dar oportunidade aos dramaturgos ineditos. São eles Eloi Araújo, Almir Amorim e **Timochenco Wehbi**.

Eloi Araújo escreveu **Meu Tipo Inesquecível**, que estreará possivelmente em abril, no Teatro Itália, no desempenho do Grupo União. O único papel masculino será interpretado por Odavias Petti, dependendo a escolha da única atriz do encenador, ainda não definido. A peça narra a história de um "playboy" entediado, que recebe a visita de uma mulher da classe média. No final, há um crime simbólico.

A peça de Almir Amorim será encenada num novo teatro, que está sendo construído por Antunes Filho, nas imediações do início da avenida Santo Amaro. O principal papel será interpretado por Juca de Oliveira, que deseja confiar a direção a Clovis Bueno. Como o encenador montará antes uma peça de Leilah Assunção, não se pode ainda prever a data da estréia do texto de Almir.

Finalmente, Berta Zemel interpretará o monólogo **A Vinda do Messias**, de **Timochenco Wehbi**, sob a direção de Emílio Di Biasi. A personagem é uma costureira, às voltas com o seu mundo imaginário de frustrações.

Mistérios do Amor

A necessidade de maior entrosamento entre canto, dança e in-

terpretação, e ainda pormenores de produção, levaram o Teatro Alberto D'Aversa a transferir de ontem para a próxima terça-feira a estréia de **Os Mistérios do Amor**, peça de Eduardo Borsato. A crítica verá o espetáculo no dia 30. A récita para a classe teatral será numa segunda-feira (2 de fevereiro), a que antecede o Carnaval e, por isso, será a fantasia.

O elenco reúne Caelica Lanuza, Vera Nunes, Juila Miranda, Oswaldo Abreu, Emmanoel Cavalcanti, Luccas Glão, Darcio Barichello, Neuza Messina, Cleide Eunice, José Fernandes, Ivan de Lima, Deoclides Gouvêa, Lony Moreno e Afonso Gentil, dirigidos por José Cunha, que é também o cenógrafo e figurinista. Música de Fernando Lona, direção musical e arranjos de Romário José e coreografia de Yolanda Amadei.

Alegres Comadres

Benedito Corsi vem mantendo contactos com numerosos atores, para escolher o elenco de **As Alegres Comadres de Windsor**, comédia de Shakespeare, que o empresário Sandro Polloni apresentará no Teatro Maria Della Costa, interpretando também o famoso papel de Falstaff. Os ensaios devem começar na quarta-feira de Cinzas.

O Balcão

Rofran Fernandes, que passou vários anos estudando nos Estados Unidos, é o novo interprete do papel do Bispo em **O Balcão**, no Teatro Ruth Escobar. Raul

Cortez viajou para a Bahia, a fim de descansar um pouco de tantos desempenhos seguidos. Pôde Rofran entrar logo na personagem, por ser o assistente geral da peça de Jean Genet.

Dentro de poucas semanas haverá novas substituições na montagem de Victor Garcia: Ruth Escobar, Dionizio de Azevedo e Carlos Augusto Strazzer devem participar do elenco de uma telenovela, baseada em **As Pupilas do Senhor Reitor**, cujos exteriores serão realizados em Portugal, durante cerca de um mês. Haveria, assim, necessidade de novos intérpretes. Para o papel do General, haveria a possibilidade do concurso de Joffe Soares ou Freddi Kleemann. No de Roger, interpretado por Carlos Augusto, ficaria Seme Laifi, que já se encontra no elenco de **O Balcão**. Em sua viagem ao Rio, na segunda-feira, Ruth Escobar consultou Tereza Rachel sobre se aceitaria ficar com o papel de Irma, nada estando decidido a respeito, porque não seria conveniente para a atriz ausentar-se do Rio por período tão curto. Talvez Liana Duval faça o papel de Irma.

A fim de encenar **Cemitério de Automóveis**, no Rio de Janeiro, Victor Garcia não irá proxima-mente para a Europa. No momento, ele se encontra no Rio de Janeiro, devendo passar, depois, alguns dias na Bahia. Desistiu Victor de dirigir um espetáculo na Espanha, para o qual havia sido convidado desde que veio montar **O Balcão** em São Paulo.

“Jorginho” abre lista de estréias

Com o lançamento de **Jorginho, o Machão** hoje, às 21 horas, no Teatro Paíol, abre-se um alista de 14 estréias, antes de encerrar-se a primeira quinzena de abril. Embora, depois da Semana Santa, normalmente se registre um movimento teatral mais intenso, nunca houve, como nesta temporada, uma concentração tão grande de novos cartazes.

Jorginho, o Machão é a segunda peça de Leilah Assunção, autora de **Fala Baixo, Senão Eu Grito**. Clovis Bueno dirigiu o espetáculo, reunindo o elenco Claudio Correa e Castro, Maria Isabel de Lisandra, Suely Franco, Eleonor Bruno e Pedro Paulo Rangel. Cenário do diretor e figurinos da autora. Ainda não foi marcada a receita especial para a crítica e convidados.

SARAU

A sessão de **Sarau** hoje, às 21 horas, no Teatro Vereda, é dedicada à imprensa especializada. E haverá uma sessão, às 24 horas, para a classe teatral. Música, poesia e dança do Brasil de ontem e de hoje formam o espetáculo, interpretado por Sérgio Rovito, Nelia Silva e Therezinha Tadeu.

FRANK SINATRA

Frank Sinatra, 4.815, comédia de João Bethencourt, inicia sua carreira na sexta-feira, no Teatro Bela Vista, no desempenho de Henriette Morineau, Renata Fronzi, Zeloni, Luiz Delfino e muitos outros. O espetáculo foi um dos mais bem recebidos na última temporada carioca.

como ator, Lafayette Galvão estréia como dramaturgo.

MARTINS PENA

Duas comédias de Martins Pena serão dedicadas principalmente a estudantes, no período da tarde, no Teatro Anchieta, a partir do dia 6: **O Cigano** e **O Diabete**. Direção de Ewerton Castro e desempenho de Kleber Macedo, Luíza Luiz, Carlos Silveira e muitos outros. Produção do Teatro Moderno de Arte.

FIM DE JOGO

Também no dia 6, para espetáculos à tarde, no Teatro Alberto D'Aversa, estréia **Fim de Jogo**, peça de Samuel Beckett, dirigida por Oswaldo Mendes e interpretada por Paulo Herre, Alexandre Dressler, Mylene Pacheco e Osmar Di Piero.

MEDEIA

Cleyde Yaconis marcou para o dia 7 a estréia de **Medeia**, tragédia de Eurípides, no Teatro Anchieta. Direção de Silnei Siqueira e coreografia de Maria Gidali, figurando no elenco, além de Cleyde, Jonas Mello, Rildo Gonçalves, Oscar Felipe e

mais 15 atores. Cenário de José Armando Ferrara.

CARNAVAL NO GELÓ

Holiday on Ice começará sua nova temporada em São Paulo, mais essa visita do elenco norte-americano de patinação no gelo.

CORDÃO UMBILICAL

Mario Alberto Prata fará sua estréia como autor com **O Cordão Umbilical**, no Teatro Vereda. Direção de José Rubens Siqueira e desempenho de Cacilda Lanuza, Julia Miranda, Enio Carvalho e Carlos Augusto Strazzer.

ALBUM DE FAMÍLIA

Album de Família, a peça de Nelson Rodrigues que permaneceu 20 anos interditada pela Censura, inaugurará o Teatro de Bolso, situado no Teatro das Nações, na av. São João. Sob a direção de Jaime Barcelos, estão no elenco Luiz Linhares, Lourdes de Moraes, Adilson Wladimir, Myra Rozani e outros.

VINDA DO MESSIAS

Timotheo Wehbi se lançará como autor com **A Vinda do Messias**, anunciada para o dia 11, no Teatro de Arte (TBC), no desempenho de Berta Zemel. A direção é de Emilio Di Biasi.

SEU TIPO INESQUECÍVEL

Eloy Araujo, depois de ter colaborado no teatro como ator, diretor e professor, inicia-se como dramaturgo, lançando no dia 10, no Teatro, **Seu Tipo Inesquecível**. Direção de Fauzi Arap e desempenho de Odette Lara e Odavias Petti.

Texto volta hoje ao cartaz do T. Paiol

Volta hoje ao cartaz do Teatro Paiol — avenida Amaral Gurgel — A Vinda do Messias, de Timochenco Wehbi, no desempenho de Berta Zamel. Depois de ficar quatro semanas em cartaz em São Paulo, a peça excursionou pelo Interior. Em princípios de março próximo, mais trinta cidades paulistas serão visitadas pelo grupo.

Sob a direção de Emílio Di Biasi, Berta Zamel faz o papel de Rosa Aparecida dos Santos. Assistência de direção de José Fernandes, iluminação de Carlos Ricardo da Silva, música de Walter Franco, figurinos de Sergio Blain e cenário de Dülma de Melo.

Segundo o autor **Timochenco Wehbi**, a única personagem de sua peça, Rosa, "existe num tempo, engolida por todo esse mundo que tenta emoldurá-la e o consegue, até certo ponto. Ela luta contra esse mundo, mas é frágil. Tenta tudo: escapa para a fantasia. Ela fala, fala, fal. Não consegue conjugar o verbo no futuro, acredita na volta do Messias. E espera, criando as próprias condições de espera, muitas vezes independentes dela mesma, condições que, dadas pelo mundo exterior, permitem alimentar sua solidão: o cantor de rádio, o ídolo de futebol, o artista de TV, o astro de cinema ou a manchete internacional".

Putz

Estreia depois de amanhã, no

Teatro Aliança Francesa, **Putz** (Luv) com Eva Vilma, Juca de Oliveira e Luiz Gustavo, sob a direção de Osmar Rodrigues Cruz e cenários de Tulio Costa.

Segundo o produtor John Herbert, **Putz** apresenta "alguns aspectos de vida moderna; é uma comédia que nasce do real para exprimir-se de um modo caricato e deformado, mas sempre com um olho na realidade circundante.

As colocações ridículas, as várias motivações do mundo moderno — o dinheiro e a pobreza, o sucesso e o insucesso, o desejo de se realizar e os complexos, a psicanálise, o sexo, a pseudocultura, a infância infeliz — tudo isso que cria a literatura e os meios de comunicação atualmente, não como meio de expressão artística, mas como matéria de consumo apenas, é analisado em **Putz**. O tom imprevisível não deixa de ser uma realidade, deformada pelo uso abusivo dessas formulas pré-estabelecidas do comportamento humano na sociedade de consumo.

O espetáculo não é realista ou surrealista — é um espetáculo vivo. É teatro de movimento das personagens, energia total das personagens. Não é humorismo pelo humorismo, mas o humor que nasceu da própria vida.

Pretendemos dar a encenação a vitalidade e o sentido do maravilhoso além do aproveitamento do ator em toda sua capacidade histrionica. E acho que nisso fomos felizes" conclui John Herbert.

Arena

Os elencos de **Arena Conta Zumbi** e **Teatro Jornal** regressaram de Buenos Aires e Montevideu, depois de quase um mês de temporada. Zumbi estreou no Teatro Latino-Americano de "Exposhow", inaugurando o I Festival Latino-Americano de Teatro de Buenos Aires, que contou também com a participação do Uruguai, Argentina, Peru e Chile. Em seguida, Zumbi passou para o Teatro Regina, onde continuou esgotando lotações durante mais duas semanas.

Teatro Jornal: 1.ª Edição estreou no Teatro Del Centro e permaneceu em cartaz durante dez dias. Diariamente, depois do espetáculo, realizam-se debates com o elenco e o diretor Augusto Boal.

Dia 6 de janeiro foi o último espetáculo do **Arena** em Buenos Aires. Já no dia 7 Zumbi estreou no "El Galpon" de Montevideu, onde permaneceu até domingo, 10, realizando seis espetáculos.

“Interrogatório”, melhor montagem

José Luiz Parr Naves, Personalidade Musical do ano, e O Interrogatório, melhor espetáculo musical da temporada, receberam os mais importantes prêmios na montagem da Associação Paulista de Críticos Teatrais, realizada ontem à noite, no Instituto Goethe. A comissão congrega críticos e comitês especializados em música e teatro. O diretor Celso Nunes, os atores Roberto Zeman e José Wilton, o ator César Viana, o coreógrafo Ruyane Vaccantini e o figurinista José de Anchieta foram outros ganhadores de prêmios. Na música, as cantoras Yara Bezerra e Ana Sofia Schic, o Quarteto vocal Municipal, o compositor Cassio Guimarães e o regente Roberto Schenckenberg foram considerados “mais concorre”, a exemplo de Gabriela Naves e Magda Tagliapietra, entre jogadores astuciosamente.

Celso Nunes, melhor diretor

Foi a primeira e principal do teatro na categoria de “melhor espetáculo” do ano, em uma montagem de Ruyane Vaccantini.

Reportagem — O Interrogatório, de Peter Weiss, montado no Rio de São Paulo, com 8 votos imprevistos, recebeu o prêmio de melhor montagem. O espetáculo é de Ruyane Vaccantini, com direção de Celso Nunes.

Ator — José Wilton, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 8 votos. César Viana, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 7 votos. Roberto Zeman, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 6 votos.

Ator — José Wilton, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 8 votos. César Viana, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 7 votos. Roberto Zeman, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 6 votos.

Ator — José Wilton, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 8 votos. César Viana, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 7 votos. Roberto Zeman, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 6 votos.

Ator — José Wilton, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 8 votos. César Viana, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 7 votos. Roberto Zeman, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 6 votos.

Compositor — Cassio Guimarães, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 8 votos. Roberto Schenckenberg, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 7 votos. Yara Bezerra, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 6 votos.

Reportagem — José de Anchieta, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 8 votos. Roberto Zeman, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 7 votos. César Viana, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 6 votos.

Compositor — Cassio Guimarães, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 8 votos. Roberto Schenckenberg, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 7 votos. Yara Bezerra, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 6 votos.

Compositor — Cassio Guimarães, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 8 votos. Roberto Schenckenberg, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 7 votos. Yara Bezerra, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 6 votos.

Compositor — Cassio Guimarães, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 8 votos. Roberto Schenckenberg, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 7 votos. Yara Bezerra, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 6 votos.

Compositor — Cassio Guimarães, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 8 votos. Roberto Schenckenberg, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 7 votos. Yara Bezerra, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 6 votos.

Compositor — Cassio Guimarães, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 8 votos. Roberto Schenckenberg, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 7 votos. Yara Bezerra, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 6 votos.

Compositor — Cassio Guimarães, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 8 votos. Roberto Schenckenberg, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 7 votos. Yara Bezerra, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 6 votos.

Compositor — Cassio Guimarães, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 8 votos. Roberto Schenckenberg, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 7 votos. Yara Bezerra, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 6 votos.

Compositor — Cassio Guimarães, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 8 votos. Roberto Schenckenberg, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 7 votos. Yara Bezerra, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 6 votos.

Compositor — Cassio Guimarães, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 8 votos. Roberto Schenckenberg, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 7 votos. Yara Bezerra, pela interpretação de O Arquivo, recebeu 6 votos.

Menções especiais

Fuam também a primeira montagem da Universidade de São Paulo, pela primeira montagem de teatro, no Centro de Arte, pela interpretação de Roberto Zeman, pela interpretação de Roberto Zeman, pela interpretação de Roberto Zeman.

A montagem dos trabalhos em uma das salas, pela interpretação de Roberto Zeman, pela interpretação de Roberto Zeman, pela interpretação de Roberto Zeman.

Votantes

Fuam 11 os votantes. Dentre os membros da Associação de Críticos Teatrais, Roberto Zeman, Roberto Zeman, Roberto Zeman, Roberto Zeman, Roberto Zeman, Roberto Zeman, Roberto Zeman, Roberto Zeman, Roberto Zeman, Roberto Zeman, Roberto Zeman.

“O Interrogatório”, no Sítio S. Pedro, foi o melhor espetáculo do ano

BURROUGHS APRESENTA OUTRO MODELO DO COMPUTADOR COMPACTO MAIS VENDIDO NO BRASIL.

Palhaços

Emilio Di Biasi e Umberto Magnani numa cena de Palhaços, peça de **Timochenco Wehbi**, ora sendo apresentada no Teatro de Arte (anexo ao TBC).

Fonte: acervo *O Estado de São Paulo*, 05 ago. 1971.

Comédia estréia no "Itália"

Ana Diodade, uma espanhola de apenas 20 anos, é a autora da comédia "A teoria na prática é a outra" que, numa adaptação de Armindo Blanco, estréia hoje no Teatro Itália, rua São Luís, 50. A peça chega a São Paulo devidamente "testada" em temporadas de exílio na Espanha, em Portugal e no Rio de Janeiro, onde permaneceu em cartaz por mais de um ano como líder de bilheteria.

Além dessa comédia, a semana oferece mais duas estréias: o musical "Marilyn Miranda em suas viagens by jégué aeroplano do Oiapoque ao Chui", criação coletiva de alunos do Departamento de Teatro da Universidade da Bahia, desde ontem no Teatro Oficina, rua Jacaqui, 320; e "Palhaços", que estréia amanhã no auditório da Fundação Getúlio Vargas, avenida 9 de Julho, 2029, com direção de Fausto Fuser. Com apenas dois atores no elenco, Pedro Mattos e Antonio Leite, a peça de **Timocheuco Wehli** já recebeu também a aprovação das platéias de Recife, Salvador, João Pessoa, Natal, Fortaleza e de várias outras cidades nordestinas.

"DRAMÁTICA"

"A teoria na prática é a outra" é definida como uma "comédia dramática" porque, ao leve, espirituoso e satírico, contrapõe uma crítica ao mundo de hoje, do qual traça um retrato contundentemente trágico. A direção é de Antonio Pedro, prêmio "Molière" de 73, e o cenário e figurinos de Bia Vasconcelos. Suzana Gonçalves e Nuno Leal Maia encabeçam o elenco, no qual entram ainda Ricardo Petraglia, Luiz Serra, Angela Vasconcelos e Renato Consorte.

MUSICAL

"Marilyn Miranda..." quebra, de certo modo, com a estrutura convencional dos musicais e é o resultado de meses de pesquisa realizado pelo grupo baiano sob a direção de

José Passi Neto. A peça foi montada como se fosse uma novela de rádio, com sete capítulos nos quais é contada a história de uma estrela brasileira que tenta o sucesso nos Estados Unidos. A linguagem mistura citações das novelas de rádio e de romances de José de Alencar, com referências às "chanchadas" da Atlântida, às revistas da praça Tiradentes e aos shows de Carlos Machado. Na parte musical são evocados velhos sucessos de Dalva de Oliveira, das irmãs Batista (Linda e Dirceinha), Vicente Celestino, Carlos Gardel, Elvis Presley e outros. Em termos mais extensos, a musical pretende ilustrar o processo do indivíduo da classe média na sua luta para sair do anonimato.

"PALHAÇOS"

O encontro num camarim entre um palhaço, amargo porém lucido, e um comerciante, ingênuo mas apegado aos valores da classe média. Em torno desse esquema, **Timocheuco Wehli** armou a intriga de sua peça "Palhaços", estabelecendo ao mesmo tempo o confronto e a discussão de dois mundos. Mais especificamente a peça traduz a visão de um velho palhaço, toda ela condicionada pelo circo, em que sempre viveu, e a visão estreita do comerciante, aberto a todos os apelos do consumo. O espetáculo obteve de público por onde passou e recebeu total aprovação da crítica. Além do elenco e da direção, destacam-se os cenários e figurinos de Gabriel Borha Filho e o fundo musical de Sérgio Sá.

Stagium abre sala de dança

Com uma apresentação do Balé Stagium, abre-se hoje às 20 horas, o Teatro de Dança, um projeto da bailarina e coreógrafa Marilena Ansaldi e no qual serão desenvolvidas, ex-

clusivamente, atividades ligadas àquela arte. Subordinado à Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do governo estadual, localiza-se no antigo Teatro Galpão — rua dos Ingleses, 208 — que, para atender à nova finalidade, foi todo reformado. Em seu capotório foram instalados a plateia, com 350 lugares, e um palco de 12 por 9 metros. Além dos espetáculos, serão promovidas conferências e cursos diversos de dança clássica, moderna, expressão corporal e teoria da dança.

O primeiro curso terá início já no próximo dia 17, com aulas de expressão corporal por Elia Gouveia, interpretação na dança, com Maurice Vaneau, balé clássico, com Itacy Cardoso e dança moderna, com Antonio Carlos Cardoso. As segundas-feiras, a partir também do dia 17, Renée Guimel fará conferências sobre a evolução da dança, ilustrada com filmes. Todos os cursos serão gratuitos e poderão ser frequentados depois de um exame de seleção. O Teatro de Dança será aberto igualmente a companhias amadoras da Capital e do Interior e a grupos profissionais.

TEACHER'S

SCOTCH

'Dia do Pierrot' estréia hoje

O **Dia de Pierrot**, peça de Timochenco **Wehbi**, inicia hoje, às 20 e 30, no Teatro Paulo Machado de Carvalho, no Bosque do Povo da Vila Santa Maria, em São Caetano do Sul, as atividades para adultos do primeiro conjunto profissional daquele município, a Sociedade Civil Cultural Grupo de Teatro Passagada. Os objetivos do elenco se assemelham ao do Grupo Teatro da Cidade de Santo André: descentralização da cultura e popularização do teatro no ABC. A casa de espetáculos dispõe de 1.700 lugares.

Dionísio Amadi, prêmio "Revelação de diretor" de 1970, pela Associação Paulista de Críticos Teatrais, com a montagem de **O Barbeiro de Sevilha**, é o responsável pela encenação. No elenco estão Plínio Pinto Telxira, João de Araujo Pinto, Richards Paradizzi, Heitor Capuzzo, Neide Calegari, Ade-

mir Rosa e Marilu Dominguez. São eles da primeira turma formada pela Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano.

Historicamente, o grupo já se organizou no primeiro ano da Escola, incentivado pelos professores Dikma de Mello, Jefferson del Rios, **Timochenco Wehbi** e Jura Otero. Ali ele realizou montagens como **Sabe Tudo o Espião**, **A Farsa de Inês Pereira** e **Julio César**, alcançando um público infantil e juvenil de dez mil espectadores por encenação. Os próprios alunos realizaram pesquisas junto a escolas, estudando as preferências dos professores e criando uma plataforma de público para as montagens posteriores.

ALBUM DE RETRATOS

Segundo **Timochenco Wehbi**, **O Dia de Pierrot** é a versão

final de **A Última Chuva de Verão**. O texto foi experimentado e recriado algumas vezes com grupos estudantis, possibilitando ao autor um exercício de dramaturgia onde proposições de diferentes estruturas dramáticas puderam explicitar melhor as idéias em jogo. A peça se apresenta como um velho álbum de retratos (onde desfilam os amigos de juventude, seus anseios, sonhos, aspirações, alegrias e tristezas), visto pela memória de uma pessoa que nunca optou nem conseguiu realizar aquilo que desejava.

Pierrot-Quim, num jogo entre passado-presente-futuro, realidade-imaginação, redescobre que sempre foi solitário e que chegou a hora da opção. Seus amigos possivelmente não virão ao encontro combinado, pois tudo não passou de uma brincadeira de adolescentes.

Fonte: acervo *O Estado de São Paulo*, 10 jun. 1972.

Teatro

III MOSTRA PAULISTANA DE TEATRO AMADOR
 — "Cerimônia", criação coletiva do Grupo Pilanna, no Teatro Martins Penna (largo do Rosário, 20); "Todos ao Subúrbio", de Hamilton Monteiro, pelo Grupo Teatral Faap, no Teatro Paulo Eiró (avenida Adolfo Pinheiro, 765); "A Perseguição", de **Timochenco Wehbi**, pelo Grupo Olho Vivo, no Teatro João Caetano (rua Borges Lagoa, 650); "Introdução ao Povo e à Morte", criação coletiva do Grupo Ivamba, no Teatro Arthur Azevedo (avenida Paes de Barros, 955). Todos os espetáculos começam às 21 horas.

Fonte: acervo *O Estado de São Paulo*, 20 jul. 1983.

Volta à cena peça de Wehbi

A peça "A Perseguição", de **Timochenco Wehbi**, volta a ser encenada hoje em São Paulo, desta vez no Teatro 13 de Maio, rua 13 de Maio, 134, com direção de Marco Aurélio. Os atores são Jair de Assumpção e Themilton Tavares que, com o diretor e o autor, participaram ativamente da montagem, ajudando a dar-lhe a concepção com que será apresentada. O cenário sugere um quadro impressionista, onde os atores se movimentam como sombras ou fantasmas.

"A Perseguição" será apresentada às 21 horas nas terças, quartas e quintas-feiras; às 21 e 24 horas nas sextas; às 20 e 22 e 30 aos sábados e às 18 e 21 horas aos domingos.

A relação mãe-filha e um elemento extra: a emoção

O porteiro do Teatro Aliança Francesa achou um tanto estranho quando começaram a descarregar sacos e mais sacos de areia no teatro. "Acho que vão construir alguma coisa lá dentro", pensou. Sua estranheza, porém, transformou-se em surpresa quando viu, de repente, a areia ser despejada no chão do palco e, sobre ele, serem colocados móveis. "Esse pessoal não tem mais nada o que inventar", comentou.

Toda essa areia faz parte, na verdade, do cenário concebido pelo arquiteto e cenógrafo Haron Cohen e pelo diretor argentino Carlos Mathus para a peça "Aos 50 Anos ela Descobriu o Mar", da jornalista e atriz francesa, nascida no Cairo, Denise Chalem, que estréia hoje, às 21 horas, no Teatro Aliança Francesa (rua General Jardim, 182). E está relacionada ao "mar" do título.

Autobiográfica, a peça coloca, de uma forma coloquial e realista, os conflitos emocionais de uma filha (Ecila Pedroso) que quer sair da influência da mãe, Isabel Ribeiro, tão simpática quanto castradora, que acaba de morrer. Uma filha-escritora que se tenta libertar, escrevendo a vida da mãe, o dia-a-dia das duas até o momento em que, ao completar 50 anos, essa mãe vê o mar pela primeira vez, mostrando-se à filha, também pela primeira vez, totalmente livre.

Primeiro texto de outro autor dirigido por Carlos Mathus no Brasil — dirigiu antes "Lição de Anatomia" e "Briga de Foice", de sua autoria —, a peça de Denise Chalem privilegia o emocional e esse foi o principal motivo que levou Mathus a montá-la. "Num momento em que se vê, por todo o mundo, um revival de textos

antigos, consequência da falta de um rumo claro no novo teatro que nasce, começou a fazer sucesso em Paris um texto aparentemente despretenso que, numa linguagem simples e clara, sem apelos vulgares, trata do relacionamento de duas pessoas."

Esse texto era justamente "Aos 50 Anos ela Descobriu o Mar", que tem provocado no público um grande impacto emocional, suscitando sentimentos dos quais o teatro procurava fugir, por achá-los vulgares. "Essa reação, que se repetiu em Bruxelas e Nova York, onde foi encenada, vem provar que é na emoção que está o futuro do teatro, na exploração desse contato íntimo, pessoal, entre ator e público, o que o diferencia do vídeo e do cinema, por exemplo, com os quais tem de concorrer, com desvantagens."

Responsável pela tradução do texto original, ao lado do dramaturgo **Timochenco Wehbi**, Mathus optou por transferir a ação que originalmente se passava em Paris para a cidade de São Paulo. "A peça possui uma carpintaria interessante. A estrutura é construída com alternâncias entre passado e presente, diferenciados pelo tratamento da linguagem: o passado tem uma forma coloquial e realista, e o presente tem características de poesia, de prosa poética", explica o diretor.

"Aos 50 Anos ela Descobriu o Mar", que tem no elenco ainda a menina Vanessa Goulart, quarta geração da família Bruno/Goulart iniciando-se no palco (ela é filha de Barbara Bruno), deverá ser montada no segundo semestre em Buenos Aires — onde "Lição de Anatomia" está em cartaz há 15 anos —, pelo mesmo Mathus.

No Casarão

Hilton Viana discorrerá hoje, às 20 e 30, no Teatro Casarão (av. Brigadeiro Luís Antonio, 156), sobre Dicção e Técnica Vocal. O conferencista ilustrará a palestra, recitando trechos de obras e poemas. A entrada é franca.

No dia 27, **Timochenco Wehbi**, autor de **A Vinda de Messias**, cartaz do Teatro de Arte, proferirá uma palestra sobre os novos autores brasileiros. Outros aspectos do teatro serão também examinados. Entrada franca.

Polônia convida autor brasileiro

Cesar Viçosa, autor de *Um Ulaque para o Rei Saul* e *O Evangelho Segundo Ebedeu*, viaja depois de amanhã para Wrocław, na Polônia, para participar do júri do Festival do Teatro de Vanguarda, de 18 a 26 deste mês. Lillian Lemmeritz, convidada para interpretar *Um Ulaque* no Festival, não poderá sair de São Paulo porque está no elenco de *Quanto Mais Louco Melhor*, no Teatro Cailda Becker.

Irão à Polónia grupos teatrais de Bucareste, Budapeste, Cambridge, Cracovia, Madrid, Paris, Tóquio, Nova York, Parma, Praga e Los de Hs.

Wrocław é conhecida no mundo teatral porque ali iniciou suas atividades o teórico e encenador Jerzy Grotowski, no Teatro Laboratório.

Peer Gynt hoje em S. André

A *Aventura de Peer Gynt*, de Ibsen, será levada a partir de hoje, às 20 e 30, no Teatro Municipal de Santo André (na Centro Cívico daquela cidade). Sob a direção de Antunes Filho, o elenco é formado por Stênio Garcia (no papel-título), Arieli Pereira, Everson de Castro, Jonas Bloch, Paulo Hesse, Isadora de Faria e outros. Cenário de Lauro Klaua e figurinos de Maria Bonomi. Em novembro, o espetáculo será apresentado no Teatro da Malen de Franco do Rio.

Festival amador em São Carlos

Será de 20 a 31, em São Carlos, o final do IX Festival de Teatro Amador da Estado de São Paulo, com a participação dos seguintes grupos, que se classificaram nas semifinais: *Prometeu Acorrentado*, de Esquilo (Santos); *A Última Chuva de Verão*, de **Timochenco Weibbi** (São Carlos); *Os Capas de Ghelonde* (São José do Rio Preto); *A Guerra Mais ou Menos Santa*, de Mario Brasin (Barretos); *Antígona*, de Sófocles (Presidente Prudente); *Aquele que Diz Sim*, *Aquele que Diz Não*, de Brecht (Sorocaba); *O Pegador de Pro-*

meças, de Dias Gomes (Sorocaba); *O Verbo e o Homem...*, *Depois o Caso* (São Bernardo do Campo); *A Balada de Manhattan*, de Leo Gilson Ribeiro (Santos); e *Não é um XA*, de Sérgio Lutz (Bambare (Capitã)). O Festival será encerrado com *A Vinda do Messias*, de **Timochenco Weibbi**, no desempenho de Berta Zemel, dirigida por Emilio Di Biani.

Argentina chora os bailarinos

BUENOS AIRES — Milhares de pessoas formaram ontem o cortejo fúnebre que acompanhou até o cemitério de "La Chacarita" os corpos das nove bailarinas do Teatro Colón, entre as quais a primeira bailarina Norma Fontenla, mortas domingo num desastre de aviação no Rio da Prata. Personalidades do mundo artístico e oficial argentino, inclusive o presidente Lanusse, compareceram ao velório, realizado no salão dourado do Teatro Colón.

Norma Fontenla, considerada a melhor bailarina do país, dançou recentemente com Nureiev, quando o bailarino russo esteve em Buenos Aires. Foi dirigida por coreógrafos de fama internacional, como o urso-americano William Dollar e o soviético Leonid Massini. Especialmente convidada por Margot Fonteyn, integrou o Balé do Rio de Janeiro, como primeira bailarina. Além dela morreram no acidente as bailarinas José Neglin, primeira bailarina do Colón, Maria Raspani, Margarita Fernandez, Carlos Santarín, Antonio Zambrana, Carlos Schlaffino e Sara Bochevsky. O piloto do avião, que voava com excesso de carga, segundo as investigações, também morreu.

SEXTA-FEIRA, 22 DE OUTUBRO DE 1971

São Carlos é sede de festival amador

Com a montagem de *A Última Chuva de Verão*, de Timochenco **Wehli**, pelo Grupo Teatral da Escola de Engenharia de São Carlos, começou ontem, no Teatro Municipal daquela cidade, a fase final do IX Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo. Hoje, às 21 e 30, o Teatro Estudantil Vicente de Carvalho, de Santos, levará *Prometeu Acorrentado*, tragédia de Esquilo.

O festival prosseguirá até o dia 31, com o seguinte programa: amanhã, *Nós e Um Zé*, pelo Grupo de Teatro Amador do Colégio Comercial Santos Dumont, da Capital; domingo, *Os Cegos*, de Ghriderode, pelo Teatro Jovem de São José do Rio Preto; dia 23, *A Guerra Mais ou Menos Santa*, de Mário Brazil, pelo Teatro do Estudante de Barretos; dia 26, *Aquela que Diz Sim, Aquela que Diz Não*, de Brecht, representando Ribeirão Preto; dia 27, *A Última Chuva de Verão*, de **Timochenco Wehli**, pelo Teatro Estudantil Prudentino, de Presidente Prudente; dia 28,

O Pagador de Promessas, de Dias Gomes, pelo Grupo Artes, de Sorocaba; dia 29, *O Verbo, o Homem* — *Depois o Camo*, pelo Grupo Cênico Regina Faria, de São Bernardo do Campo; dia 30, *A Salada de Maquiã*, de Leo Gilson Ribeiro, pelo Teatro Estudantil de Vanguarda (TEV), de Santos; e dia 31, *A Viúva de Meusias*, de **Timochenco Wehli**, com Berta Zemel. Depois dessas espetáculos, serão proclamados os vencedores e entregues os prêmios. O júri é formado por Renata Paolucci, Rudmyr Fraga e Afonso Gentil.

Senhora atinge

100 representações

Na sessão de hoje, às 21 horas, ao Teatro Taib, *Senhora*, que Sérgio Viatti adaptou do romance de José de Alencar, atinge 100 representações. O espetáculo do Teatro Popular do SESI, dirigido por Osmar Rodrigues Cruz, já foi visto por quase 30 mil espectadores.

Com o interesse popular alcançado pela montagem, um dos canais de televisão já anuncia, para novembro, uma novela baseada em *Senhora*.

O elenco é formado por João José Pompeu, Sebastião Campos, Arlete Montenegro, Nise Silva, Ruthinda de Moraes e Elizabeth Hartmann. O Taib fica na rua Três Rios, 252, no Bom Retiro. O ingresso é gratuito, com sessões de terças e sábados, às 21 horas, e nos domingos, às 18 e 21 horas.

Raul Vieira

Requinte e bom gosto franceses

Fonte: acervo *O Estado de São Paulo*, 22 out. 1971.

Opção de hoje

Os dez anos de dramaturgia de **Timochenco Wehbi** serão comemorados hoje, a partir das 23 horas, com a exibição, pela TV Cultura, de uma de suas peças. "A Dama de Copas e o Rei de Cuba", já apresentada por esta emissora. **Timochenco Wehbi** é professor de Sociologia da Arte e Cultura Brasileira na ECA/USP e de Teatro na Fundação Armando Álvares Penteado e já escreveu entre outras peças "Palhaços", "O longo caminho que vai de zero a ene", "Bye Bye Pororoca" e "Perseguição" já montadas, sendo que a "Dama de Copas e o Rei de Cuba" recebeu dez montagens diferentes, inclusive uma em Portugal. "Curto Circuito" e "As Vozes da Agonia" ou "Santa Joaquina e sua cruel peleja contra os homens de guerra", são duas outras obras ainda inéditas nos palcos brasileiros. Para a encenação de hoje foram convidados os atores Consuelo Leandro, Lucia Mello, Guilherme Corrêa, Carminha Brandão e Antonio Maschio, dirigidos por Silvio de Abreu, que também cuidou da adaptação para a televisão.

TIMOCHENCO WEHBI

Timochenco, 6 peças em livro

Wehbi, 10 anos de dramaturgia

A primeira peça de **Timochenco Wehbi**, "A Vinda do Messias" estreou há exatamente dez anos. Depois disto, o dramaturgo escreveu cinco peças que foram encenadas em São Paulo, Rio, Porto Alegre, Curitiba, Aracaju e também em Bogotá e Lisboa. Para comemorar esta primeira década de atividades, a editora Folia e o autor lançam o livro "O Teatro de **Timochenco Wehbi**" amanhã, a partir das 18 horas, no bar e restaurante Buca Del Passio (av. Angélica, 2495).

Até do texto de "A Vinda do Messias" e das peças que a seguiram — "Palhaços", "A Dama de Copas e o Rei de Cuba", "A Perseguição ou O Longo Caminho que Vai de Zero a Ene", "As Vozes da Agonia ou Santa Joanninha e sua cruel peleja contra os homens de guerra, contra os homens d'Igreja" e "Curto-Circuito" — o livro reúne ainda análises histórico-literárias elaboradas por professores da Faculdade de Ciências Sociais e da Escola de Comunicações e Artes da USP e do Centro de Expression Teatral da Colúmbia. Foram incluídas também críticas publicadas nos jornais O Estado, Folha de S. Paulo, Diário de Lisboa, de Portugal e a ficha técnica de todos os espetáculos montados a partir de sua obra, nestes últimos 10 anos.

Formado em Ciências Sociais, Timochenco **Wehbi** escolheu como tema para sua tese de mestrado "Brecht num Outro Tempo, num Outro Espaço" e para a de doutorado "O Drama Social do Teatro no Brasil", apresentadas em 1972 e 1980.

■ **CONCURSO DE PEÇAS** — O Sesc e a Associação Paulista de Aurores Teatrais (Apart) lançam na segunda-feira, dia 30, no Teatro Anchieta, o Concurso Nacional de Dramaturgia Sesc/Apart — Prêmio **Timochenco Wehbi**. Poderão concorrer textos para teatro adulto inéditos, autor de qualquer nacionalidade, desde que escritos em português. O prazo para a inscrição de originais, em quatro vias, é 31 de janeiro de 1990. Os melhores textos terão prêmio em dinheiro e serão publicados, cabendo 500 exemplares ao autor.

Fonte: acervo *O Estado de São Paulo*, 28 out. 1989.

● Prudente ganha hoje oficina cultural

PRESIDENTE PRUDENTE — Será inaugurada hoje, às 19h30, em Presidente Prudente, a 12ª oficina cultural da Secretaria da Cultura do Estado, a quarta no interior paulista. Trata-se da Oficina Cultural **Timochenco Wehbi**, nome dado em homenagem ao autor teatral nascido em Prudente, em 1943. **Wehbi** foi professor na Universidade de São Paulo e também atuou como crítico de artes em vários jornais. Morreu em 22 de março de 1986. As instalações, situadas na Avenida Manoel Goulart 1.209, serão entregues à população de Prudente com a presença do secre-

tário adjunto da Cultura, César Callegari. Constam do programa de inauguração o espetáculo *O Vaqueiro e o Bicho Frouxo*, com o Grupo de Teatro de Bonecos Beto, Beto & Cia., a exibição do Grupo Musical Gerasom, da Escola Livre Música Viva local e o show *Águas Irreais*, com a cantora Tetê Spindola. Já existem oficinas culturais em Bauru, Ribeirão Preto e São Carlos. Agora, é atingida a região oeste, de acordo com antigo projeto do secretário Fernando Moraes. Haverá cursos e palestras sobre música, artes plásticas, dança e fotografia.

Fonte: acervo *O Estado de São Paulo*, 05 mar. 1991.

A DAMA DE COPAS E O REI DE CUBA – Duas mulheres fracassadas, em busca de marido, acabam se envolvendo com um mau elemento, mas tudo acaba em samba. De **Timochenco Wehbi**. Dir. Ewerton de Castro. Com Mônica Duarte, Gisele Lourenço e Leandro D'Errico. 90 min. 14 anos. Teatro Ruth Escobar – Sala Miriam Muniz (59 lug.). R. dos Ingleses, 209, Bela Vista, 3289-2358, metrô Brigadeiro. 6ª, 21h30; sáb., 21h; dom., 18h. R\$ 20. Até 4/9.

Fonte: acervo *O Estado de São Paulo*, 21 jul. 2005.

Teatro Estreia

Folias conta a história de Joana D'Arc

Com base em texto de **Timochenco Wehbi**, peça tem misto de referências

Murilo Bomfim

Pelo menos desde 2013, o grupo Folias se interessa em contar a história de figuras que, de alguma forma, não se encaixam em suas realidades. Começou com *Folias Galileu*, em que a companhia abordava o dilema ético do cientista Galileu Galilei. Depois veio *Medeia: 1 Verbo*, adaptação da tragédia grega de Eurípides sobre a mulher que mata os filhos para se vingar do marido. A trilogia se encerra com *Folias D'Arc*, peça que conta a história da guerreira francesa Joana D'Arc e estreia hoje no Galpão do Folias, em Santa Cecília.

Entre os diversos textos sobre Joana lidos pelo grupo, o do paulista **Timochenco Wehbi** (1943-1986) se destacou para o diretor Dagoberto Felix. "Ele aproxima Joana do povo brasileiro", diz. "Ela fala como nós, não como uma francesa ou uma

santa. O enredo se passa em uma feira nordestina, e é muito baseado na literatura de cordel."

O toque nordestino é uma das referências do espetáculo, que mescla diversas ideias para contar a saga de Joana de maneira crítica. Além do texto poético e rimado, os atores encarnam bufões, ganhando licença poética para a zombaria. "A eles são permitidas algumas atitudes proibidas a meros humanos. Cria-se um desrespeito à santidade que me interessa", conta Felix. Isso fica explícito logo nas cenas iniciais, quando Joana aparece como estátua e os bufões vão até ela e, em meio a gargalhadas, tocam seus seios e revelam seu sexo.

A graça vem na esteira da banalização do mito. Percebendo o uso da imagem de Joana pelos rivais Nicolas Sarkozy e Marine Le Pen nas eleições francesas de 2012, o diretor quis retratar

Três. Guerreira aparece como criança, jovem e santificada

uma perda de valor da figura. "Ela foi usada como símbolo de duas campanhas que eram opostas. É uma apropriação indelével", analisa. O figurino apoia a crítica, quando a personagem aparece vestida com os conhecidos – e ultra banalizados – motivos de Romero Britto.

Com trilha sonora executada ao vivo com piano e percussão, Felix traz à tona um gênero de musical que era mais frequente entre 1960 e 1970. "Tem mais a ver com o teatro alemão do que com o conceito da Broadway",

afirma, explicando que, nesse modelo, as canções aparecem como coadjuvantes, sempre a serviço do texto. Irônica e divertida, a trilha faz mesclas como *Deixa Isso pra Lá*, de Jair Rodrigues, com o hino nacional da França.

FOLIAS D'ARC

Galpão do Folias. Rua Ana Cintra, 213, metrô Santa Cecília, 3361-2223. Sáb. e dom., 17h. R\$ 10/R\$ 40. Até 14/12.

Fonte: acervo *O Estado de São Paulo*, 06 dez. 2014.

Palhaços

Com texto de **Timochenco Wehbi**, a peça mostra um palhaço (Antônio Netto) que recebe em seu camarim um vendedor de sapatos (Sérgio Carrera) encantado com a performance. Durante a conversa, o artista tenta fazer o visitante perceber padrões impostos pela sociedade. Dir. Marcio Vasconcelos. **Espaço Parlapatões (98 lug.)**. Pça. Franklin Roosevelt, 158,

dramaturgo frances ligado ao 'teatro do absurdo'. Dividida em diversas esquetes, a peça satiriza dificuldades de comunicação entre as pessoas. 75 min. 12 anos. **Teat Aliança Francesa (266 lug.)**. R. General Jardim, 182, V. Buarque, 3572-2379. 5ª a sáb., 20h3 dom., 19h. R\$ 20/R\$ 50. Até 28/

Pessoas Brutais

A terceira peça da Trilogia das Pessoas', do grupo Os Satyros,

DIVIRTA-SE O GUIA DO ESTADO 19/5/17 A 25/5/17

Fonte: acervo *O Estado de São Paulo*, 19 mar. 2017.

O IMPARCIAL

DIÁRIO DE SÃO PAULO, 23 MARÇO DE 1986

PRIMEIRO PRESIDENTE, JORNALISTA E DEBATE

DIÁRIO DE SÃO PAULO, 23 MARÇO DE 1986

Traficante preso pela Polícia Federal com 25 kg de maconha

Começa Projeto "Canta Bairro"

Será lançado hoje em Presidente Prudente, o Projeto "Canta Bairro", que tem como objetivo, segundo a Companhia de Cultura "Canta", de volta os grandes valores de cultura do grande bairro e todos aqueles que querem de fazer ou desenvolver seus empreendimentos musicais, amadores ou profissionais além de levar aos bairros a cultura e a educação.

A primeira apresentação será no dia 29 horas no Jardim Guaraná, em frente à EGG Domingos F. de Matos, quando três modalidades estarão sendo realizadas: música, teatro e dança. Os interessados devem procurar a Companhia de Cultura ou no local do projeto, com o coordenador.

EM ENTÃO

Outra boa atração para hoje é o show de Chiquinho e Karina, no Estádio Piratininga da Presidente Epitácio, a partir das 21 horas. A dupla vem fazendo muito sucesso e por isso acredita-se que o público deverá ser das maiores. A promoção é da Ilse Ximenes Promotora Artística e do jornal "A Fênix" de Presidente Epitácio.

Casa dos Vidros contra a inflação

A Campanha que envolve toda a população brasileira na luta contra a inflação ganha mais uma participação. A Casa dos Vidros está reduzindo seus preços e vendendo abaixo da tabela. A iniciativa é do diretor proprietário da Casa dos Vidros, Edson Caldeira Dias, que confirma o slogan da empresa: o mundo maravilhoso das presentes vive as ofertas na página 11.

Cruzeiro/Cruzado CONVERSAO

Do Fator

Congelamento: governo espera acordo entre os empresários

PORTO ALEGRE. Depois de 23 meses de negociações, em que o governo esperava um acordo com os empresários, o congelamento de preços de produtos básicos e de serviços essenciais, o governo espera um acordo com os empresários. O ministro da Economia, Carlos Brant, afirmou que "não há mais" para o congelamento. "A preocupação do governo", disse, "é o equilíbrio da economia, que ainda não foi totalmente feito, e os empresários não devem se esquecer de sua responsabilidade social".

O ministro estava no Rio Grande do Sul representando o presidente da República na inauguração da 11ª Feira Nacional do Material da Construção, Móveis e Decoração.

Câncer mata o teatrólogo prudentino Timochenko Wehbi

Morreu às 11 horas de ontem no Hospital Albert Einstein, em São Paulo, o teatrólogo prudentino Timochenko Wehbi, vítima de câncer. Seu corpo foi transportado de carro para Presidente Prudente, onde chegou às 23 horas. Durante toda a madrugada, foi velado na Funerária Athia. O enterro está marcado para às 8 horas de hoje. Timochenko havia completado 43 anos de idade no último dia 14.

Já há cerca de 3 meses, ele vinha sofrendo de dores de cabeça. Sua internação no Hospital Albert Einstein ocorreu na segunda semana de março, quando só então, segundo informações, resolveu contar a amigos e familiares que estava com câncer. Timochenko Wehbi, o Timó, ganhou o prêmio "Revelação do Autor" pela crítica especializada de São Paulo em 1970 com a peça de teatro "A Vinda do Menino".

Sua interesse por literatura manifestou-se logo cedo, quando ainda menino começou a escrever críticas e colunas sobre cinema em "O Imparcial".

Tietz diz que não haverá demissões

Através de nota oficial divulgada ontem à tarde, o prefeito Virgílio Tietz Junior desmentiu as informações de que alguns secretários municipais e está funcionários da Prefeitura seriam demitidos por não estarem alinhados com a política do prefeito. O prefeito diz na nota que a nomeação e exoneração de funcionários é de sua competência e a informação de demissões "é pura especulação".

Segundo o prefeito, não há nenhuma "situação" nem mesmo a de instabilidade entre os funcionários da Prefeitura Municipal de Presidente Prudente, acrescentando que "qualquer informação no sentido de mudanças políticas não tem validade se forem emitidas pelo Gabinete do Prefeito através da nota oficial da Assessoria de Imprensa ou da Chefia de Gabinete".

Confira o Seu Dinheiro

"Continuando sendo perfeitamente provável uma inflação negativa (deflação) para este mês". Esta é uma das informações que o comentarista econômico Celso Ming dá hoje na coluna "Confira o Seu Dinheiro". Segundo ele, o IBGE já divulgou os dados baseados na aferição da inflação a partir da reforma monetária. O novo índice de preços ao consumidor - IPC vai medir os preços a partir do dia 28 último. E mantém o critério de inflação média ao longo de um mês, isto significa que, na prática, a inflação de março será mais ou menos a posição dos preços do dia 15 ou 16, em relação a que eram a 28 de fevereiro.

Além de "Confira o Seu Dinheiro", mais informações detalhadas sobre a formulação das medidas e as razões da rede particular de sino, divulgadas pelo governo (Página 11).

Senna é pole; Piquet em segundo

Sé da Brasil na primeira fila do Grid de largada para o grande prêmio de hoje no autódromo de Jacarepaguá, no Rio: invertendo o resultado de sexta-feira, Ayrton Senna fez o melhor tempo do circuito carioca e ficou com a Pole Position para a corrida, enquanto Nelson Piquet saiu na segunda posição com o mesmo tempo da véspera (1m26s266). Senna conseguiu o melhor tempo de ontem (já no final dos testes) e levou a melhor por certa a Piquet.

Confira na página 5 reportagem de nosso especial Sinimar Calmona.

Morre o dramaturgo **Timochenco Wehbi**

Da Reportagem Local

O teatrólogo **Timochenco Wehbi**, que completou 43 anos no dia 14 de março último, morreu ontem, às 11h, em seu apartamento no bairro de Pinheiros (zona oeste de São Paulo). O atestado de óbito de **Wehbi**, também professor e sociólogo, deu como "causa mortis" um tumor cerebral que ele só descobriu há uma semana, quando jogava cartas com amigos em seu apartamento e passou mal. Até morrer, ele realizou inúmeros exames que confirmaram o tumor e teve uma semana muito difícil, praticamente acamado e acompanhado pela família. Seu corpo foi levado ontem mesmo para a cidade de Presidente Prudente (385 km a oeste de São Paulo), onde ele

nasceu, para ser sepultado hoje cedo.

Timochenco Wehbi estreou em teatro com a peça "A Vinda do Messias", que lhe valeu o Prêmio Revelação de Autor da APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) em 70. Nessa mesma época, era crítico de cinema da "Folha da Tarde" e chegou a ser considerado uma das maiores promessas do teatro nacional. Depois desta peça, "Timó", como passou a ser conhecido no meio teatral, montou "Os Palhaços" (em 71), "A Perseguição" (74), e lançou um livro em 80 com essas e duas outras peças inéditas — "As Vozes da Agonia" e "Curto-Circuito".

Wehbi passou os últimos meses escrevendo uma peça autobiográfica, "Morangos com Chantilly".

Os injustiçados e excluídos perdem seu artista

Os excluídos da sociedade brasileira, os injustiçados e ignorados de um sistema que não tem sequer tempo para olhar o que se passa ao seu redor acabam de perder um dos artistas mais preocupados com os seus dramas, suas esperanças e, mesmo, com a tragicomédia de seus destinos. **Timochenco Wehbi** ensinava, em suas peças e em seu trabalho como professor da USP, a enfrentar os temas mais verossímeis e doloridos, sem perder a dimensão do sonho, nem mesmo a do humor.

Assim foi em a "Dama de Copas e

o Rei de Cubas", em uma encenação memorável dirigida por Odvalas Petit. Assim foi em "Morangos com Chantilly" e com "Chuvvas de Verão". Assim foi em suas aulas, conforme atestam inúmeros e gratificados alunos.

Seu último trabalho no meio teatral foi a tradução da peça "Aos 50 anos ela conheceu o mar", da atriz francesa Denise Chalem, estreada semana passada no Teatro Aliança Francesa. Agora, "Timó" é quem foi. O artista que soube endurecer sem perder a ternura jamais. (J.S.N.)

Fonte: acervo Folha de São Paulo, 23 mar. 1986.

30 — Segunda-feira, 24 de março de 1986

Timochenco é enterrado em Presidente Prudente

Do correspondente e do Banco de Dados

O teatrólogo **Timochenco Wehbi** morreu sábado em São Paulo e foi sepultado ontem, às 8h30, no cemitério de São João Batista, em Presidente Prudente, sua cidade natal, para onde o corpo foi trasladado e velado a partir das primeiras horas da madrugada de domingo. **Timochenco**, que completou 43 anos de idade no último dia 14, morreu, segundo o atestado de óbito, vítima de um tumor cerebral.

Como dramaturgo, **Timochenco Wehbi** consagrou-se perante a crítica já na sua primeira peça, "A Vinda do Messias", premiada em 1970 com o troféu "Revelação de Ator", da Associação Paulista de Críticos Teatrais. Escreveu, desde então, pelo menos outros treze trabalhos, entre dramas, comédias e musicais, como a consagrada "A Perseguição" e a recente "Erro de Cálculo".

Timochenco ("Timó", para seu vasto círculo de amigos) é doutor em Ciências Sociais pela USP, com a

tese "O drama social do teatro no Brasil", e professor da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, da Escola de Teatro da FAAP e da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Exerceu o magistério desde 1965 (lecionou Português, História e Estética Teatral) e foi crítico de cinema da Folha da Tarde de 1968 a 1970. Foi também membro da Comissão Estadual de Teatro e pintor amador.

As principais peças de sua autoria são: "A Vinda do Messias" (reencenada no ano passado com o título "Cheiro de Homem"), "Não é uma Graça Marilyn", "A Ressaca", "Georges Sand", "Última Chuva de Verão", "Palhaços", "Dama Oculta na Cama", "A Perseguição" (ou "O Longo Caminho que Vai de Zero a Ene"), "A Dama de Copas e o Rei de Cuba", "O dia de Pierrô", "As Vozes da Agonia" (ou "Santa Joaninha e sua Cruel Peleja Contra os Homens de Guerra e de Igreja"), "Curto-Circuito", "Bye-bye Pororoca" (em parceria com Mah-Luly) e "Erro de Cálculo".

Fonte: acervo Folha de São Paulo, 24 mar. 1986.

Timochenko Wehbi (1943-1986)

P. Clóthé

Josué Guimarães em estado de coma

O jornalista e escritor Josué Guimarães, 65 anos, autor de "E Tarde Para Bahar", "A Perla e Fogo" e "Camilo Montagna", entre outras obras, e que, como jornalista, dirigiu a Agência Nacional — hoje Empresa Brasileira de Notícias — no governo João Goulart, entrou em estado de coma, ontem, no hospital Moiminhos de Vênio, em Porto Alegre. Ele está hospitalizado há duas semanas, vítima, segundo amigos da família, de câncer no pâncreas.

Josué Guimarães, estava veraneando em sua casa no município de Canela, na Serra Gaúcha, quando co-

meçou a sentir fortes dores no baixo ventre, segundo informações de um amigo íntimo. Hospitalizado inicialmente no Mê de Deus, foi transferido, depois, para o hospital Moiminhos de Vênio. De acordo com amigos da família, entrou em estado de coma ontem pela manhã, mas o médico Carlos Fernando Franchioni, que integra a equipe que o atende, disse que Guimarães "está fora de consciência por ação de medicamentos", substituindo que seu estado de saúde era grave ontem à tarde.

PORTO ALEGRE
AGÊNCIA ESTADO

Teatro paulista perde um autor: **Wehbi**

O dramaturgo, e um dos fundadores da Associação Paulista de Autores Teatrais, Timochenko Wehbi morreu ontem de madrugada, aos 43 anos, em consequência de um tumor cerebral.

Há 15 dias ele compareceu pela última vez à Apat, quando assistiu à leitura de peça de Benedito Palladini. Na segunda-feira seu estado de saúde piorou e ele ficou sob tratamento em sua casa. Na noite de sexta-feira Wehbi começou a passar mal e depois de algumas horas morreu. Seu corpo foi levado até o final da tarde de ontem, em sua própria casa, e depois o funeral seguiu para a cidade natal, Presidente Prudente, onde será sepultado hoje. Nas últimas semanas ele vinha se preocupando com a montagem de seu último texto, "Morango com Chantilly". Esta semana, um de seus trabalhos para o teatro, a co-edição com Carlos Madua, "Aos 50 Anos Ela Descobriu o Mar", estreou no Teatro Alancas Francena, com Isabel Ribeiro no papel principal.

Para Clóthé Garcia, crítico de O Estado, sua morte foi uma grande perda. "Ele estava com uma peça inédita sendo montada, Morango com Chantilly — texto muito engraçado que estava sendo encenado sob a direção de Antônio do Vale". A perda de Timochenko Wehbi foi sentida em três pontos segundo Garcia: representou a perda de um dramaturgo que estava realizando seu trabalho de forma muito intensa e produtiva; em segundo lugar, significou particularmente a perda de um amigo pessoal, com quem Garcia partilhava muitas horas de conversa; e em terceiro lugar a morte aconteceu cedo demais,

porque Wehbi tinha 43 anos e estava tornando parte ativa dos movimentos teatrais, inventando a política teatral.

Na opinião do crítico Ilko Máximo Zucotto, também de O Estado, "o teatro vem perdendo paulatina e prematuramente muitos dos artistas que o enriqueciam. Timochenko Wehbi, dotado de rara simpatia e honestidade pessoal, dramaturgo de talento que tinha à sua frente muito ainda a realizar, não prova seu último texto lido na Apat, há 15 dias, Morango com Chantilly. Não indescritível de sua carreira os sucessos de A Vinda do Menestral, A Dama de Copas e o Rei de Cuba, e de Rye Rye Potomac. Além do diálogo fluente, suas peças caracterizavam-se por girarem em torno lanchantes e ao mesmo tempo críticas as relações entre os homens, especialmente das divisões de uma pequena burguesia que, enfiada por lado lado, lucrava com vendas exóticas para sua condição arcaica".

Wehbi conseguiu conciliar seu trabalho de professor universitário com o de autor teatral, sem deixar de produzir intensamente. Autor de "A Vinda do Menestral", "Palhaço", "A Dama de Copas e o Rei de Cuba", "O Longo Caminho que Vai do Zero ao Um", "As Vozes da Agulha ou a Santa Justina" e a sua Cruz Pelica conta os Homens de Guerra contra os Homens d'Arma" e "Curio Curculio", entre outras, Wehbi estreou no teatro há 16 anos, com a peça "A Vinda do Menestral". Depois disso recebeu mais cinco, que foram encenadas

em várias cidades brasileiras, além de Bogotá e Lisboa.

Numa de suas entrevistas, Wehbi, filho de libaneses e italianos, cujo pai nome o pai tomou emprestado a um general russo, o sobrenome árabe, afirmou que começou a escrever para o teatro em 1968, um ano depois de ter participado da criação do primeiro grupo de teatro do ABC. Naquela época era companheiro de Antônio Perito, Sônia Braga e Sonia Quadros. "O teatro do ABC me fez parar na Fundação das Artes de São Carlos, onde comecei a dar aulas sobre a cena brasileira." Foi nessa época que ele colaborou com peças que considerava interessantes e quando produziu grande parte de seu trabalho. "Em setembro de 85 cheguei a ler 50 peças e escrever muitos textos."

Entre uma aula teórica e outra dirigiu peças de Tchékov e Ibsen na Fundação e foi nessa ocasião que passou a encenar "Curio Curculio", concluiu em seguida. Wehbi foi convidado várias vezes a integrar os júris mais diferentes de teatro e passou logo a ser respeitado não só pela qualidade de seu texto como também pela sua participação em vários movimentos de classe.

A função do teatro diante da realidade brasileira contemporânea e as relações com a classe artística com seu modo de expressão foi um dos temas abordados pelo dramaturgo em várias de suas conferências. Wehbi sempre questiona o uso de determinados caracteres, cujo emprego irreverente chocava-se com a realidade enfrentada pela atividade teatral, já que apenas 12% da população do Rio e São Paulo frequen-

tam teatro. "Assim, como falar em teatro popular, se não existe o hábito de se ir ao teatro no Brasil." Na opinião de Wehbi, o entendimento do povo, se chegasse a peças como "Ponto de Partida", de Gianfrancesco Guarnieri, poderia quando muito recebê-la como uma simples história de amor.

As contradições em que se debate o teatro brasileiro nos últimos anos, acrescenta a futura como a censura, que perdurou por mais de 20 anos, na opinião do dramaturgo muito contribuíram para o esvaziamento desse teatro assim como outras novas opções de lazer. "Neste teatro profissional ainda é muito amador", ressaltou ele numa de suas entrevistas ao Estado. "Não temos hoje grupo de alto nível estético como foi o Oficina, que ele foi acompanhado por uma planejada estrutura empresarial. Por outro lado, sempre sofrimos a falta de um empresário teatral".

Sem qualquer tipo de preconceito, Wehbi se dedicou com a mesma intensidade e paixão ao teatro amador e profissional, ajudando a formar vários atores. Seu trabalho no palco nunca esteve desvinculado de seus estudos de referência social.

Em "A Dama de Copas e o Rei de Cuba", na opinião de Rábaldo Magalhães, Wehbi procede como sociólogo e sua narrativa histórica, por exemplo, seria uma crítica das operações que separam a figura na classe média e resolver suas problemáticas por meio do casamento. Na se aspecto de seu teatro tem sensibilidade vários grupos amadores que, frequentemente, encenam seus textos.

Fonte: acervo O Estado de São Paulo, 23 mar. 1986.