

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara - SP

LAÍS JUSTUS FEREZ

BRECHT NO BURACO DAS ARARAS:

Luís Antônio Martinez Corrêa e *O casamento do pequeno burguês* em 1968



ARARAQUARA – S.P.

2025

LAÍS JUSTUS FEREZ

BRECHT NO BURACO DAS ARARAS:

Luís Antônio Martinez Corrêa e *O casamento do pequeno burguês* em 1968

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Interfaces da literatura com outras artes.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

Coorientador: Eduardo Fernando Montagnari

ARARAQUARA – S.P.

2025

F349b Ferez, Laís Justus
Brecht no buraco das araras: : Luís Antônio Martinez Corrêa e "O casamento do pequeno burguês" em 1968 / Laís Justus Ferez. -- Araraquara, 2025
105 p. : tabs., fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Renata Soares Junqueira
Coorientador: Eduardo Fernando Montagnari

1. Teatro épico. 2. Luís Antônio Martinez Corrêa. 3. Bertolt Brecht. 4. "O casamento do pequeno burguês". I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Ao analisar o uso dos procedimentos épicos na encenação de *O casamento do pequeno burguês* feita pelo Teatro Universitário de Araraquara (TUA), esta pesquisa contribui para as reflexões acerca da recepção da obra de Bertolt Brecht (1898-1956) no Brasil, além de apresentar a trajetória do diretor do grupo, Luís Antônio Martinez Corrêa (1950-1987), e sua relação com Araraquara, colaborando no registro sócio-histórico e cultural da cidade.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

By analyzing the use of epic theater techniques in the staging of *A Respectable Wedding* by the Araraquara University Theater (TUA), this research contributes to reflections on the reception of Bertolt Brecht's (1898–1956) work in Brazil. It also presents the trajectory of the group's director, Luís Antônio Martinez Corrêa (1950–1987), and his connection with Araraquara, thereby contributing to the socio-historical and cultural documentation of the city.

LAÍS JUSTUS FEREZ

BRECHT NO BURACO DAS ARARAS:

Luís Antônio Martinez Corrêa e *O casamento do pequeno burguês* em 1968

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Interfaces da literatura com outras artes.

Data da defesa: 30/05/2025

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Eduardo Fernando Montagnari
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Prof. Dr. Alexandre Mate
Universidade Estadual Paulista (UNESP – IA/SP)

Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins
Universidade Estadual Paulista (UNESP – FCL/Assis)

“Tudo que aconteceu em 1968 é decisivo para a recuperação da nossa memória. [...] A violenta repressão que se seguiu, o processo de lavagem cerebral e de desinformação utilizando altas tecnologias fizeram e tudo farão para que pessoas, fatos e atos desapareçam da memória social e não cheguem aos que não participaram diretamente da explosão da época. É sempre assim: as classes dominantes vão tentar cortar o fio da história das lutas dos provisoriamente dominados.”

(Martinez Corrêa, 1998, p.125)

RESUMO

O objeto de estudo desta pesquisa é a análise de procedimentos épicos presentes na encenação de *O casamento do pequeno burguês* realizada em 1968 pelo Teatro Universitário de Araraquara (TUA), com direção de Luís Antônio Martinez Corrêa (1950-1987). Para tanto, buscamos recuperar por meio da história oral e de acervos historiográficos e pessoais a trajetória do artista Luís Antônio articulada à sua prática teatral no contexto da ditadura civil-militar instaurada no Brasil em 1964. Nesse “cenário” destaca-se a presença do poeta e dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) e nossa percepção é de que em 1968 TUA estava sintonizado com a recepção de Brecht no Brasil. Buscamos, assim, entender qual o lugar ocupado pelo Teatro Universitário de Araraquara no movimento teatral da década de 1960.

Palavras-chave: teatro épico; Luís Antônio Martinez Corrêa; Bertolt Brecht; *O casamento do pequeno burguês*.

RESUMEN

El objeto de estudio de esta investigación es el análisis de procedimientos épicos presentes en la puesta en escena de *El casamiento del pequeño burgués*, realizada en 1968 por el Teatro Universitario de Araraquara (TUA), bajo la dirección de Luís Antônio Martinez Corrêa (1950-1987). Para ello, buscamos recuperar, a través de la historia oral y de acervos historiográficos y personales, la trayectoria del artista Luís Antônio articulada con su práctica teatral en el contexto de la dictadura civil-militar instaurada en Brasil en 1964. En este "escenario", se destaca la presencia del poeta y dramaturgo alemán Bertolt Brecht (1898-1956), y nuestra percepción es que en 1968 el TUA estaba en sintonía con la recepción de Brecht en Brasil. Buscamos así comprender cuál fue el lugar ocupado por el Teatro Universitario de Araraquara en el movimiento teatral de la década de 1960.

Palavras clave: teatro épico; Luís Antônio Martinez Corrêa; Bertolt Brecht; *El casamiento pequeño burgués*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O jovem Luís Antônio Martinez Corrêa em uma colagem feita pela artista Lúcia Rocha.....	12
Figura 2 – Os atores Caique Ferreira e Annabel Albernaz são Seu Borges e Dona Lena, pais de Luís Antônio, representado por Jorge Maia no Theatro Musical Brasileiro II.....	23
Figura 3 – Elenco do Teatro Universitário de Araraquara (TUA) de <i>A exceção e a regra</i> em 1969, realizada no diretório acadêmico da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, atual Teatro Wallace.....	27
Figura 4 – Verso da fotografia do elenco de <i>A exceção e a regra</i>	28
Figura 5 – Elenco de <i>As desgraças de uma criança</i> , de 1970.....	29
Figura 6 – Cartaz de divulgação: <i>Cypriano & Chan-ta-lan</i> pelo Teatro Oficina no “Rito da Eternidade” de Luís Antônio.....	31
Figura 7 – Divulgação de <i>O casamento do pequeno burguês</i> , em cartaz no Teatro Oficina em 1972.....	32
Figura 8 – Zé Celso e Luís Antônio no cenário feito por Analu Prestes para <i>O casamento do pequeno burguês</i> , São Paulo, 1972.....	32
Figura 9 – Letra de “O amor”.....	36
Figura 10 – O elenco de Theatro Musical Brasileiro em 1985.....	40
Figura 11 – Cartaz de divulgação de ato em memória a Luís Antônio Martinez Corrêa.....	44
Figura 12 – Cartazes de divulgação de diferentes edições da Semana Luís Antônio Martinez Corrêa.....	46
Figura 13 – Cartazes de divulgação de diferentes edições da Semana Luís Antônio Martinez Corrêa.....	47
Figura 14 – Letra de “Balada da castidade” pelas mãos de Luís Antônio Martinez Corrêa.....	61
Figura 15 – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara em 1961.....	68

Figura 16 – Parte do currículo inicial de Luís Antônio Martinez Corrêa escrito por ele mesmo.....	71
Figura 17 – Tabela de oposição entre teatro dramático e teatro épico no caderno de estudos de Luís Antônio Martinez Corrêa.....	73
Figura 18 – Texto-manifesto sobre <i>O casamento do pequeno burguês</i> escrito por Luís Antônio Martinez Corrêa.....	75
Figura 19 – Ficha técnica de <i>O casamento do pequeno burguês</i> pelo Teatro Universitário de Araraquara em 1968.....	82
Figura 20 – Certificado de participação do TUA no IV Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo.....	85
Figura 21 – Cartaz de divulgação do IV Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo.....	86
Figura 22 – Verso do cartão postal enviado por Luís Antônio Martinez Corrêa a Eduardo Montagnari em 1973.....	92
Figura 23 – Cartão postal enviado por Luís Antônio Martinez Corrêa a Eduardo Montagnari em 1973.....	93

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Oposição entre a forma dramática e a forma épica de teatro formulada por Bertolt Brecht.....	52
Tabela 2 - Esquema de oposição sobre a música no teatro dramático e épico formulado por Bertolt Brecht.....	79

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	12
2.	LUÍS ANTÔNIO MARTINEZ CORRÊA, APRENDIZ DE BRECHT.....	22
2.1	LUÍS ANTÔNIO E O TEATRO UNIVERSITÁRIO DE ARARAQUARA (TUA)...	25
2.2	GRUPO PÃO & CIRCO E O “BRECHT VIRADO PELO AVESSO”	30
2.3	BRECHT CARIOCA: <i>A ÓPERA DO MALANDRO</i>	33
2.4	UMA RUSSA OBSESSÃO: <i>O PERCEVEJO</i> , DE MAIAKOVSKI.....	36
2.5	O PROFESSOR LUÍS ANTÔNIO.....	38
2.6	NOS “PÍNCAROS DA GLÓRIA”: THEATRO MUSICAL BRAZILEIRO.....	40
2.7	23 DE DEZEMBRO DE 1987.....	41
3.	“NÃO FAÇAM ESSAS CARAS TÃO ROMÂNTICAS”: O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUESES SOB AS RUÍNAS DA GUERRA CIVIL E DA PRIMEIRA GRANDE GUERRA.....	48
3.1	“MY HOME IS MY CASTLE”	49
3.2	“EMIGRAR PARA O REINO DO APRAZÍVEL”: INFLUÊNCIAS CLOWNESCAS E O EFEITO DE DISTANCIAMENTO.....	50
3.3	DESCONFIE DO QUE É FAMILIAR: O “ESTRANHO” BANQUETE DE O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUESES E O FIM DA FORMA BURGUESA DE REPRESENTAR.....	54
4.	NÃO ESBUGALHEIS TÃO ROMANTICAMENTE OS OLHOS: O TEATRO UNIVERSITÁRIO DE ARARAQUARA E O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUESES NO INTERIOR PAULISTA ÀS VÉSPERAS DO AI-5.....	66
4.1	CIRCUNSTÂNCIAS: ARARAQUARA DE 1960 E AS CANHOTAS ANTENAS “HEGEMÔNICAS”.....	67
4.2	CONSIDERAÇÕES ANTROPOFÁGICAS.....	70
4.3	UM BRECHT TROPICALISTA: A ENCENAÇÃO DE <i>O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUESES</i> PELO TEATRO UNIVERSITÁRIO DE ARARAQUARA.....	71
4.4	EXPEDIENTES ÉPICOS EM O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUESES PELO TEATRO UNIVERSITÁRIO DE ARARAQUARA.....	76

4.4.1	Cenário e figurino.....	80
4.5	FICHA TÉCNICA.....	82
4.6	<i>O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUESES</i> PELO TEATRO UNIVERSITÁRIO DE ARARAQUARA: TENSIONANDO A MORAL NA CORDA BAMBA DO GENERAL.....	84
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
	REFERÊNCIAS.....	94
	APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA.....	100
	APÊNDICE B - ARTIGO DE EDIÇÃO ESPECIAL DA REVISTA “O IMPARCIAL” SOBRE “OS DILETANTES”.....	101
	APÊNDICE C - NOTÍCIAS DOS JORNAIS DE RIO CLARO SOBRE A PROIBIÇÃO DE “O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUESES” EM 1968.....	102

1. INTRODUÇÃO

Figura 1 – O jovem Luís Antônio Martinez Corrêa em uma colagem feita pela artista Lúcia Rocha.



BRILHAR PRA SEMPRE
BRILHAR COMO UM FAROL
BRILHAR COM BRILHO ETERNO
GENTE É PRA BRILHAR
QUE TUDO O MAIS VÁ PRO INFERNO
ESTE É O MEU SLOGAN
E O DO SOL

Fonte: Arquivo pessoal de Lúcia Rocha.

Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história.

(Walter Benjamin, *Teses sobre o conceito de história*)

A memória é a faculdade épica por excelência.

(Ecléa Bosi, *Memória e sociedade*)

Este *Brecht no buraco das araras*¹ nasce de um encontro. Ou melhor, de um não, de vários. O mais significativo é meu encontro com o artista Luís Antônio Martinez Corrêa (1950-1987), aprendiz de Bertolt Brecht (1898-1956), mediado pelo professor e diretor de teatro Eduardo Fernando Montagnari, o colaborador *ponto zero*² desta pesquisa. Outra confluência significativa foi meu encontro com a teoria do poeta e dramaturgo alemão, como atriz que sou. Versar sobre “a arte do encontro” é, pois, nossa direção, uma vez que encontramos aqui um passado que tem buscado seu lugar ao sol, tal qual um girassol busca luz.

Este trabalho analisa o uso de expedientes épicos na montagem de *O casamento do pequeno burguês* feita pelo Teatro Universitário de Araraquara (TUA) no ano de 1968. Por expedientes épicos, me refiro a um conjunto de procedimentos de caráter teórico-prático elaborados pelo poeta e dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) ao longo de seu trabalho por ele denominado “um teatro de forma épica” em contraste ao que designou de “um teatro de forma dramática”. Brecht organizou um esquema que indica a passagem de um “teatro dramático” para um “teatro épico”, que é como o autor entende o teatro moderno. Um esquema que “não aponta contrastes absolutos, mas variações de um matiz” (Brecht, 1978,

¹Não há consenso sobre a origem etimológica da palavra Araraquara. Aqui na cidade costumamos ouvir ao menos duas versões - a mais famosa e usada, o epíteto “morada do sol”, e a escolhida neste trabalho “buraco das araras”. A primeira é defendida pelo intelectual e fazendeiro Pio Lourenço em sua *Monografia da palavra Araraquara*. No tupi-guarani, “ara” significaria “luz”, que teria se transformado em “arara” devido à homofonia com o nome da ave e ignorância da língua tupi. “Coara” significaria morada ou buraco. Outros estudiosos, como Eduardo Navarro, em seu *Dicionário tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil* defende a versão em que “arara” se referiria diretamente à ave que conhecemos e “kuara” buraco, ou toca. No verbete *Arára-cuára* do Vocabulário *Nheengatu-Português e Português-Nheengatu* do conde italiano Ermano Stradelli também encontramos o “buraco de arara”. Optamos, pois, pelo contra hegemônico e alado buraco. Assim, sem os ares de pompa, acreditamos que combina mais com os humores de Brecht e Luís Antônio.

²Na metodologia da história oral, o *ponto zero* refere-se ao colaborador inicial e central, depositário da história grupal. “A origem da rede é sempre o *ponto zero*, e essa entrevista deve orientar a formação das demais redes” (MEIHY; HOLANDA, 2015, p.54).

p.16) e se servirá de práticas que evidenciam o fundamento histórico e cultural dos fenômenos sociais, o que nos impede de considerá-lo como um receituário. Tais procedimentos prático-teóricos, como o distanciamento ou estranhamento, *gestus*, as *songs*, a narração, os cartazes, foram utilizados, ainda que muitas vezes de forma não elaborada, pelo jovem diretor Luís Antônio Martinez Corrêa enquanto esteve à frente do Teatro Universitário de Araraquara, no contexto do autoritarismo que vigia às vésperas do AI-5³, em sintonia ao momento de recepção do teatro de Brecht no Brasil.

A montagem de *O casamento do pequeno burguês* obteve êxito nacional e internacional com o grupo *Pão e Circo* no início da década de 1970⁴, mas neste momento voltamos nossa atenção às primeiras encenações, que ocorreram em Araraquara e em outras cidades do interior paulista no ano de 1968. Para tanto, recolhi relatos de pessoas que fizeram parte do elenco bem como de amigos próximos que vivenciaram a rotina teatral na cidade nos idos dos anos 1960 e 1970. Também visitei o Centro de Documentação (CEDOC) da Fundação Nacional das Artes (Funarte), localizado no Rio de Janeiro, onde se encontra o acervo pessoal de Luís Antônio Martinez Corrêa, e onde encontrei materiais importantes que fundamentam a investigação.

A análise do objeto estético ocorrerá a partir de alguns limites. Não foram encontrados registros iconográficos das encenações de *O casamento do pequeno burguês* de 1968. No Arquivo Histórico da cidade não encontrei nenhuma notícia da existência do Teatro Universitário de Araraquara. Eu e Eduardo Montagnari esboçamos um organograma das pessoas envolvidas e logo constatamos a ausência da maioria... Insistimos mesmo assim. Por entender a importância de recuperar e cultivar memórias de canto e de luta para que elas não caiam na mesma vala comum do esquecimento da nossa cultura; porque era Luís Antônio, porque era Brecht... Suspeitamos que essa combinação tinha algo a nos dizer sobre nossa história e nosso território⁵.

³O Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi decretado em 13 de dezembro de 1968 pela ditadura empresarial-militar brasileira (1964-1985) e marcou o período mais autoritário deste regime. Foi amplamente utilizado para reprimir a oposição política, censurar a imprensa e legitimar a tortura e outras violações de direitos humanos. Sua vigência se estendeu até 1º de janeiro de 1979.

⁴A primeira vez que o grupo *Pão e Circo* realizou a montagem de *O casamento do pequeno burguês* foi em 1972 no porão do Teatro Oficina. O sucesso do espetáculo rendeu ao Luís Antônio o prêmio de diretor revelação pela Associação de Críticos de São Paulo e também a possibilidade do grupo viajar em turnê pelo país e pela Europa, onde foram convidados a participar do Festival Internacional de Teatro em Nancy. No terceiro capítulo trazemos com mais detalhes a repercussão da obra no contexto dos anos 1970.

⁵Existem poucos registros sobre a trajetória de Luís Antônio Martinez Corrêa, sobretudo em Araraquara. Estivemos em contato com a pesquisadora Cássia Abadia da Silva, cuja tese de doutorado recém-publicada e intitulada *Irreverência, alegria e agressão: Luís Antônio Martinez Corrêa e o Grupo Pão & Circo nos palcos do teatro brasileiro (1971-1976)* nos forneceu farto material. As jornalistas de Araraquara Danielle Aquino e Manu

A insistência nos trouxe bons resultados, afinal novos colaboradores foram surgindo, e com eles novos materiais. “Nos 45 do segundo tempo” tivemos acesso à ficha técnica da montagem araraquarense de *O casamento do pequeno burguês*, bem como a um artigo de jornal que comenta como o público da cidade recebeu a obra, os quais analisarei no terceiro capítulo. A visita ao Arquivo Histórico de Rio Claro, cidade onde o grupo enfrentou diretamente a repressão policial, também foi frutífera - lá encontrei uma sucessão de cartazes do mês de setembro de 1968 que anunciavam os grupos e as obras integrantes do VI Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo, e o TUA constava com o seu *Casamento do pequeno burguês*, previsto para acontecer no dia 23 de setembro daquele ano. No entanto, a repressão se fez presente, o grupo foi impedido de se apresentar e o público impedido de ingressar no teatro. A apresentação aconteceu somente uma semana depois, sem público e apenas com o júri, conforme relatam nossos colaboradores e as notícias dos dois jornais consultados da cidade de Rio Claro⁶.

O percurso de pesquisa foi atravessado por um acontecimento trágico: a morte do irmão mais velho de Luís Antônio Martinez Corrêa, o diretor José Celso Martinez Corrêa, em julho de 2023. Ele havia estado em Araraquara em novembro do ano anterior, para uma fala na abertura da Festa Literária da Morada do Sol (FliSol), ocasião em que falamos sobre o irmão. Antes que pudéssemos continuar nossa conversa, a notícia do acidente⁷. Um mês depois veio a falecer Anna Maria Martinez Corrêa, a irmã mais velha pesquisadora que tanto influenciou Luís Antônio. Em novembro de 2023, Marcelo Drummond, ex-companheiro de Zé Celso, esteve na cidade, na 2ª FliSol. Ele nos contou que o acervo que possuíam estava sob cinzas, e que devido à sensibilidade do momento, não era possível pensar em organizar o pouco que sobrou. Também nos contou que o acervo do Luís Antônio estava no Rio de Janeiro, mas que muita coisa havia se perdido devido a uma inundação que ocorreu no Teatro Villa Lobos, no fim dos anos 1980, lugar onde se encontrava o acervo do artista⁸.

Marques lançaram em 2018 a biografia *Luís, um malandro burguês*, pela Editora Árvore. Ambos significativos trabalhos, mas que pouco contemplam a trajetória do menino de 17-20 anos.

⁶A partir do dia 24 de setembro de 1968, as notícias encontradas no *Diário de Rio Claro* e no jornal *Cidade de Rio Claro* relatam os desdobramentos da proibição da apresentação na cidade. No subcapítulo “*O casamento do pequeno burguês* pelo Teatro Universitário de Araraquara: tensionando a moral na corda bamba do general” do terceiro capítulo, dedico-me à análise detalhada deste material.

⁷No dia 04 de julho de 2023 Zé Celso sofreu um grave acidente doméstico causado por um aquecedor elétrico em seu apartamento no bairro Paraíso, em São Paulo, e veio a falecer no dia 06 de julho, aos 86 anos.

⁸“Acervo sob águas”, é a manchete do Jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, no dia 30 de março de 1988. “É como se o diretor de teatro Luís Antônio Martinez Corrêa tivesse morrido outra vez na última sexta-feira: grande parte do seu acervo foi destruído pela inundação provocada por um cano que estourou no porão do Teatro Villa-Lobos”. Fonte: CEDOC/Funarte.

Entrei em contato com o Centro de Documentação (CEDOC) da Funarte, no Rio de Janeiro. Descobri que, devido às condições do prédio que abrigava o centro de pesquisa – condições, aliás, parecidas ao incendiado Museu Nacional –, as atividades de visitação estavam suspensas e que, sendo assim, era possível requisitar parte da documentação somente online. Tive acesso, dessa maneira, a uma pequena parte do acervo de Luís Antônio, o que me permitiu traçar um panorama geral de sua trajetória artística e de seu perverso assassinato, mas não encontrei nada sobre seu trabalho realizado nos tempos de Araraquara.

Eis, que, nos momentos finais da escrita da dissertação, novas evidências foram encontradas. A publicação da tese de doutorado de Cássia Abadia da Silva, intitulada *Irreverência, alegria e agressão: Luís Antônio Martinez Corrêa e o Grupo Pão & Circo nos palcos do teatro brasileiro (1971-1976)* abriu horizontes: nela encontramos registros parciais de documentos importantes sobre os trabalhos do artista em Araraquara, em especial um caderno de Luís Antônio sobre seus estudos de Brecht. Ao contatar a CEDOC para requisitar o material na íntegra digitalmente, fui informada de que, devido a questões envolvendo os direitos autorais, isso não seria possível. Mas seria possível marcar um horário de visitação especial. Fui então para o Rio de Janeiro.

No Rio, “estranhei” muita coisa. Sob este olhar e pensar estrangeiros refletia sobre o “famoso” *Verfremdungseffekt* brechtiano, o efeito-V, traduzido como efeito de distanciamento ou de estranhamento⁹, um dos expedientes fundamentais do teatro épico de Bertolt Brecht, e que Luís Antônio serviu-se em suas encenações iniciais, conforme iremos demonstrar ao longo deste trabalho. O contato com o caderno de Luís Antônio de seus estudos de Brecht, disponível em seu acervo no CEDOC, nos fez confirmar a hipótese de que o artista investigava a teoria brechtiana quando trabalhava com o Teatro Universitário de Araraquara.

As memórias aqui evocadas tratam de vida e movimento. Apresentam-nos um garoto apaixonado por teatro, muito estudioso, bem-humorado, “que amava os Beatles e os Rolling Stones” e passava muitas horas em frente aos livros e à máquina de escrever. Um perfil apolíneo, como gosta de referenciá-lo sua amiga e atriz Lúcia Rocha, antenado às vanguardas artísticas e à “relativa hegemonia cultural da esquerda do fim dos anos 1960” (Schwarz,

⁹O efeito-V é tratado como “distanciamento” para alguns autores como Anatol Rosenfeld e Gerd Bornheim, e “estranhamento” para Ingrid Koudela, que defende este termo porque nele preservar-se o núcleo *fremd*, que significa “estranho, estrangeiro” (KOUDELA, 2010, p.106). Tanto Ingrid quanto o autor estadunidense Frederic Jameson chamam atenção para a proximidade do conceito com o “estranhamento” dos formalistas russos. “Brecht apresentou-nos muitas ‘definições’ deste termo, que parece ter migrado do ‘ostranenie’ ou ‘estranhamento’ dos formalistas russos a partir das inúmeras visitas de soviéticos modernistas como Eisenstein ou Tretiákov a Berlim.” (JAMENSON, 2013, p.63). Ao longo deste trabalho, iremos utilizar as duas proposições, porque acreditamos que elas se complementam.

1978).

Para refletir sobre a encenação de *O casamento do pequeno burguês* em 1968, uma peça do jovem Brecht escrita em 1919, foi necessário recuperar quais as forças sociais atuantes no contexto do surgimento da obra de Bertolt Brecht (1898-1956), na República de Weimar, tarefa que nos ocupamos no segundo capítulo, intitulado “*Não façam essas caras tão românticas: O casamento do pequeno burguês* sob as ruínas da guerra civil e da primeira grande guerra”. Foi necessário enxergar uma obra escrita numa Alemanha que sufocava o levante espartaquista e estava prestes a conhecer o inferno nazista para então entender como foi transposta aos trópicos sul-americanos quando por aqui enfrentávamos o aparato ideológico da ditadura empresarial-militar – tarefa do terceiro capítulo, “*Não esbugalheis tão romanticamente os olhos: O casamento do pequeno burguês* no interior paulista nas vésperas do AI-5”. Para tanto, junto à revisão bibliográfica da obra do poeta alemão e de seu contexto histórico-social, soma-se a revisão bibliográfica referente à história de Araraquara e ao momento de assimilação do teatro brechtiano no Brasil.

Meu interesse em ingressar no mestrado e falar sobre Brecht e Luís Antônio resulta da minha vivência como atriz e professora de literatura na cidade de Araraquara. Meu encontro com o teatro aconteceu em 2018, ano em que conheci na prática as ideias de Brecht, quando cursava o técnico em teatro no SENAC. O teatro político e engajado de Brecht logo sintonizou com as reflexões que a minha turma vinha tecendo ao longo das várias manhãs em que nos encontrávamos. Afinal, não era qualquer ano: 2018 marcou a vitória da ultradireita nessas terras e as relações com as ideias brechtianas saltaram aos olhos, à pele, à carne, aos ossos - afinamos a viola e construímos uma *Cigarraiada*¹⁰.

Fazer teatro em Araraquara é evocar Luís Antônio, agora nome da Casa da Cultura de Araraquara, prédio da antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras onde nasceu o Teatro Universitária de Araraquara (TUA), no final da década de 1960. Por aqui contamos com a Semana Luís Antônio Martinez Corrêa (SLAMC), evento de teatro criado por artistas da cidade no fim dos anos 1980, e que já conta com 36 edições. Em uma dessas semanas, durante a pandemia, essas tais cigarras tivemos contato com a lista de montagens realizadas por Luís Antônio, e eis que o texto de *O casamento do pequeno burguês* chamou nossa atenção. Em ocasião de um edital emergencial da Lei Aldir Blanc, escrevemos um projeto de

¹⁰*Cigarraiada*, grupo de teatro formado pela 11ª turma do curso técnico em teatro no Senac Araraquara no ano de 2019. No presente o grupo está trabalhando na montagem do espetáculo de rua *Memórias da terra do sol* que teve sua estreia ainda incompleta em junho de 2023. Em diferentes episódios, a dramaturgia conta a história da cidade a partir do mito fundador da cidade: “a lenda da cobra da Matriz”.

montagem da obra em formato de vídeo, dado o contexto. Fomos aprovadas. Essa é a história de como eu fui a Noiva de *O casamento do pequeno burguês* por um dia, em um momento em que nem vislumbrava esta pesquisa. Como não existe ponto fixo e tudo se movimenta, dois anos depois eu ingressei no mestrado, ainda sem saber que esta obra seria precisamente meu objeto de estudo.

No início, meu objetivo era investigar a produção teatral de Luís Antônio quando ele esteve à frente do Teatro Universitário de Araraquara e pôde se dedicar à encenação de alguns textos escritos por Bertolt Brecht: *Terror e miséria no Terceiro Reich* (1938), *O casamento do pequeno burguês* (1919), *A exceção e a regra* (1930) e *Os horácios e os curiácios* (1934), e entre os Brecht uma folga para um Martins Pena, *As desgraças de uma criança*, uma comédia de costumes de 1845. Mas, dada a extensão da tarefa e o curto tempo de execução, optei pela segunda montagem do grupo, *O casamento do pequeno burguês*, e, por hora, no primeiro capítulo, contentei-me por apresentar sumariamente as outras montagens.

Segundo Eduardo Montagnari, a primeira montagem de Brecht aconteceu em 1967 com a encenação de quatro quadros da peça *Terror e miséria no Terceiro Reich* quando o grupo ainda se chamava TECO (Teatro de Colégio) vinculado ao Instituto de Educação Bento de Abreu (IEBA). Luís Antônio conheceu Eduardo, então estudante de Ciências Sociais na Faculdade de Filosofia, durante a apresentação de um evento musical. Naquela “noite de 1967”, Eduardo se apresentou cantando a canção de Edu Lobo *Eu vivo num tempo de guerra* adaptada por Boal e Guarnieri a partir do poema de Brecht *Aos que vão nascer*. “Presente na plateia, Luís Antônio Martinez Corrêa veio me cumprimentar e, entusiasmado, me convidou para um encontro em sua casa, pois queria me contar do projeto da peça que queria encenar com o ‘Teatro de Colégio’, grupo que tinha criado e do qual queria que eu participasse” afirma Eduardo Montagnari em seu livro “Do teatro brasileiro de protesto (1964-1968), um musical” (2021). Em seu relato, Eduardo informou ainda que “no final do primeiro semestre de 1967, após o trabalho de mesa, começou a marcação de ‘Terror e miséria’ no salão nobre do Colégio Progresso”. Depois de sua estreia, o grupo continuou com apresentações na cidade e uma participação no Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo. “Vencedor na eliminatória em Araraquara e na semifinal em São Carlos, no começo do mês de novembro o grupo embarcou para a final do Festival em Presidente Prudente.” (Montagnari, 2021, p.18).

O grupo deixou de se chamar Teatro de Colégio (TECO) para se tornar Teatro Universitário de Araraquara (TUA), tendo suas atividades agora vinculadas ao Diretório Acadêmico da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. As atividades do grupo foram

inauguradas com a montagem de *O casamento do pequeno burguês*, um texto que faria história nas mãos do diretor Luís Antônio Martinez Corrêa. Depois vieram as montagens de *A exceção e a regra*, *Os horácios e os curiácios* e entre estas, *As desgraças de uma criança* cuja direção foi assinada Eduardo Montagnari, que nos conta que tanto os ensaios quanto as apresentações do TUA eram em sua maioria realizados no salão do centro acadêmico da Faculdade de Filosofia, hoje o Teatro Wallace na Avenida Espanha.

Integrantes do TUA já circulavam de trem da boca do sol para a *boca do lixo*¹¹ bebendo as referências das encenações do Teatro de Arena e especialmente do Teatro Oficina. Aliás, Zé Celso já tinha ido embora de Araraquara com seu *Vento forte para papagaio subir*, tinha alguns anos¹². Eduardo conta que nessa época começou a ler sobre Brecht por meio de um dos poucos livros disponíveis sobre o dramaturgo, o *Teatro Dialético*, organizado em 1967 por Luiz Carlos Maciel. Não temos evidências para afirmar que Luís Antônio também leu esta obra, mas em seu arquivo encontramos uma edição grifada e com notas dos *Estudos de teatro*, da editora portuguesa Portugália. O grupo esteve conectado com aquela atmosfera política apontada pelo texto já mencionado de Schwarz, *Política e Cultura 1964-69*. “A gente tomou de assalto a Faculdade de Filosofia em 1968!”, afirma Eduardo, que no carnaval do ano anterior havia acampado em Ubatuba com José Roberto Arantes, Lola e Dado Arantes¹³.

Conversei pessoalmente com Eduardo pela primeira vez em dezembro de 2023, numa vinda sua a São Paulo. Depois visitei-o em Maringá, cidade onde foi professor de sociologia e cuidou de dois temas caros à esta pesquisa - teatro e memória¹⁴. Nestas ocasiões recolhi

¹¹Área central de São Paulo na região da Luz, justamente onde descia o trem que saía de Araraquara. Entre as décadas de 1950 e 1980 a “boca do lixo” se consolidou como um polo de produção cinematográfica alternativa, sendo considerada o berço do cinema marginal brasileiro. A região tornou-se conhecida tanto por sua intensa vida noturna quanto por abrigar produtores independentes, cineastas marginais, atores, técnicos, prostitutas, travestis, intelectuais e artistas de vanguarda.

¹²*Vento forte para papagaio subir*, a primeira peça escrita por Zé Celso, conta sobre a partida de um jovem de sua cidade natal. Foi encenada pela primeira vez em 1958, estreando o Teatro Oficina. “Então, numa fêria de junho, em Araraquara, sentei na máquina e em vinte minutos saiu uma peça: *Vento forte para papagaio subir*. Era a minha história. A história de um cara que morava numa cidade pequena, que estava de saco cheio e queria sair de lá. Ele empinava papagaio, pipa. Até que num determinado dia bate um temporal: chega a hora dele, ele tem que ir. Ou ele aproveita aquela brecha ou ele dança de vez e vai se enterrar de vez naquela vida detestável.” (Martinez Corrêa, 1998, p.23).

¹³Os nomes de José Roberto Arantes e Aurora Maria Nascimento, ou Lola, constam na extensa lista de mortos e desaparecidos durante a ditadura empresarial-militar brasileira. Arantes passou a infância e adolescência em Araraquara, mais precisamente na Avenida Espanha, segundo os relatos de Eduardo. Estudou no IEBA (Instituto Educacional Bento de Abreu) como quase todos na época. Dado Arantes foi um colaborador “que não tinha entrado na história”, acionado por Eduardo nos momentos finais de confecção dessa dissertação e que nos forneceu importantíssimos documentos como a ficha técnica do espetáculo.

¹⁴Eduardo Fernando Montagnari (1947) foi professor de sociologia na Universidade Estadual de Maringá, instituição onde criou o Teatro Universitário de Maringá e a Oficina de Teatro UEM, tendo dirigido vários trabalhos, registrados no livro *Teatro universitário em cenas: referências e experiências*. Também foi coordenador do Projeto Memória da Secretaria de Cultura de Maringá entre 1985 e 1986.

relatos, recebi orientações, peguei seus livros de Brecht emprestados, consultei seu acervo – repleto de recordações de suas direções teatrais notoriamente brechtianas, com cartazes, placas, indicações; seus cadernos de composição musical; fotos do tempo de sua banda *Vapor Barato* dos anos 1970, e finalmente, uma foto do elenco do Teatro Universitário de Araraquara de 1971, a quarta montagem do grupo *As desgraças de uma criança*. Também em uma dessas ocasiões descobri que Eduardo desde criança montava um circo no quintal de sua infância, em Borborema, cobrando a entrada de três palitos de fósforo (e que não podiam ser queimados!). E o menino se pendurava no trapézio da goiabeira, criança e circo, menino e teatro, e nossos 50 anos de diferença também se balançavam... Sem contar as inúmeras horas que passamos no telefone a conversar sobre Luís Antônio, Teatro Universitário de Araraquara, Brecht... Eduardo sempre cantava algumas canções que compunham o espetáculo, fazia uma descrição do cenário e dos figurinos e dizia que muito do que aprendeu de direção aprendeu com o amigo Luís Antônio, que lhe dera o apelido de *Tatoo* nestes tempos de Araraquara.

Eduardo me apresentou uma primeira versão da ficha técnica ou “as estrelas de uma constelação ainda incompleta”, que foi oficialmente confirmada com documentação nos momentos finais, com a ampliação da rede de colaboradores. Na montagem de *O casamento do pequeno burguês* de 1968, dirigida por Luís Antônio Martinez Corrêa, a Mãe do Noivo foi interpretada por Edna Portari, o Pai da Noiva por Afonso Celso Guimarães, a Noiva foi Maria Bernadete Marcondes, e o Noivo Eduardo Montagnari. A Irmã da Noiva foi representada por Telma Pauloso, o Amigo do Noivo por Wilson Malara e o Moço foi José Luís Brandão. O casal Madame e seu Marido foi interpretado por Maria Helena Arias e Francisco Martinez Rezende, primo de Luís Antônio. Os músicos foram Luiz Arnaldo Haddad (Didinho) na bateria e Antônio Vitor de Oliveira na guitarra.

Destes, são colaboradores desta pesquisa Eduardo Montagnari, Wilson Malara, Didinho e Zezé Brandão, que fez o futuro Noivo na versão apresentada no Rio de Janeiro. Também são colaboradores Luís Eduardo Arantes, Lúcia Rocha e Rita Michelutti, amigas próximas do jovem Luís Antônio. Seus relatos aparecem para ilustrar e complementar informações ao longo de todo o corpo desta dissertação, sobretudo no último capítulo, onde tratamos da encenação de *O casamento do pequeno burguês* feita pelo Teatro Universitário de Araraquara. Até lá, realizaremos uma interpretação da obra brechtiana em seu contexto de produção na República de Weimar para depois cotejá-la perante sua encenação no contexto araraquarense. Mas antes, não poderíamos deixar de apresentar a personagem principal desta

dissertação... Com vocês, sob a luz da ribalta: Luís Antônio Martinez Corrêa.

2. LUÍS ANTÔNIO MARTINEZ CORRÊA, APRENDIZ DE BRECHT

Ficou-me, no entanto, a lembrança, agora dolorida, desse homem de teatro apaixonado e estudioso, sempre pronto a estimular o trabalho alheio, e que tanta falta faz nesses dias de escassez de grandes figuras humanas.

(Boris Schnaiderman, *O Percevejo*, Luís Antônio, Maiakóvski)

Nasci artista. Fui cantor. Ainda pequeno levaram-me para uma escola de canto. O meu nome pouco a pouco foi crescendo, foi crescendo até chegar aos píncaros da glória. Durante a minha trajetória artística tive vários amores. Todos eles juravam-se amor eterno, mas acabavam fugindo com outros, deixando-me a saudade e a dor.

(Vicente Celestino, *O ébrio*, in *Theatro Musical Brasileiro*)

O texto de *O Ébrio* de Vicente Celestino foi um dos últimos que o teatrólogo Luís Antônio Martinez Corrêa (1950-1987) interpretou antes de ser assassinado¹⁵, quando atingia o auge de sua carreira em 1987 com seu *Theatro Musical Brasileiro 1914-1945*, a segunda parte de um espetáculo nascido de intensa pesquisa sobre o teatro brasileiro e que pode ser visto na íntegra no canal do Youtube do Teatro Oficina¹⁶. No mesmo espetáculo, há uma representação de sua família em Araraquara: o pai, Seu Borges, lendo o jornal; a mãe, Dona Lena, bordando e Luís Antônio ouvindo o rádio:

¹⁵Luís Antônio Martinez Corrêa foi vítima de um crime homofóbico na tarde do dia 23 de dezembro de 1987. Foram 107 facadas atravessadas por um indivíduo que estava tentando “matar algo muito mais profundo”, tema que abordaremos ao fim deste capítulo.

¹⁶“Theatro Musical Brasileiro” disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zIz301-lyuM&t=310s>. Visto em 03/02/2025.

Figura 2 – Os atores Caique Ferreira e Annabel Albernaz são Seu Borges e Dona Lena, pais de Luís Antônio, representado por Jorge Maia no *Theatro Musical Brasileiro II*.



Fonte: Instagram de Marshall Netherland¹⁷.

A família! Essa célula de manutenção da propriedade privada e dos “amores servis”, tema caro ao Brasil e ao nosso protagonista. Cada um aqui exercendo seu papel: o pai fuma e se informa, “a mulher que trata de tudo” borda e dirige seu olhar de cuidado ao filho, que se embevece e se inspira ao som das ondas do rádio. Todos requintados, bem-vestidos e de pernas cruzadas, num clima de aparente paz. Deste lar pequeno-burguês sairiam três grandes nomes da pesquisa e/ou do teatro no Brasil: Anna Maria Martinez Corrêa (1933-2023)¹⁸, historiadora e pesquisadora, José Celso Martinez Corrêa (1937-2023), o “xamã das artes cênicas” e criador do Teatro Oficina, e Luís Antônio Martinez Corrêa (1950-1987), aprendiz fiel de ambos e de Bertolt Brecht (1898-1956).

Com essas referências e inspirações, e tendo em vista que o “menino é o pai do homem”, em Araraquara encontramos o solo fértil que nutriu e foi nutrido por Luís Antônio, em uma troca próspera e que veio a dar muitos frutos. Foi por aqui que o artista se iniciou teatralmente e desde logo estabeleceu profundo contato com artistas como Brecht e Maiakóvski pela primeira vez. A irmã mais velha conta que o pai, Jorge Luís Borges, professor proprietário da Escola Técnica de Comércio de Araraquara e nome de rua da cidade, sempre incentivava a leitura e assinava revistas estrangeiras. Aqui imaginamos o menino Luís Antônio tendo contato com essas fontes e “pirando” total, como pirou quando a irmã lhe

¹⁷Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DD6i3zaxlrq/>. Visto em 03/02/2025.

¹⁸A historiadora Anna Maria Martinez Corrêa (1933-2023) construiu sua carreira docente na Faculdade de Ciências e Letras do campus da Unesp de Assis, onde foi professora e responsável pela criação do Centro de Documentação e Memória (CEDEM).

apresentou uma versão de *O Percevejo* traduzida do francês por ela¹⁹, texto que Luís Antônio não deixaria de pensar jamais, e que veio a se tornar um de seus maiores êxitos. Em um dos documentos encontrados sobre o grupo Pão e Circo o artista comenta sua iniciação teatral:

Primeiro trabalho: O lobo mau do chapeuzinho vermelho em Araraquara de 1958. Fiz um puta sucesso! Fiquei até com o apelido de Lobão! Fiz muito teatro no quintal de minha casa. Provoquei até um incêndio num pano de boca! Tempos depois, em 1964 eu fazia um escravo na “Megera domada” do bardo Shakespeare. Fazia também um alfaiate que entrava mudo e saía calado até que um dia minha calça caiu e eu quase tive um troço! Mas veio um negócio do chão, de baixo para cima, me deu um Boeing pra cima e eu e o Petruchio ficamos curtindo um tempão em cena. Antes odiava representar, depois desse dia passei a amar. Depois fiz um esfomeado que devorava um sanduíche em alguns segundos em “O santo milagroso” de Lauro Muniz, depois um jornalista maluco e um ministro caindo aos pedaços em “Caiu o ministério” de França Junior. Tudo isso em Araraquara²⁰.

“O menino é o pai do homem” e a irreverência já faz parte desse garoto que teve sorte de ter uma irmã professora que lhe apresentou França Júnior (1838-1890)²¹ na infância, autor que anos mais tarde aparece em seu *Theatro Musical Brasileiro*. Anna Maria era professora de história e em 1963 fundou o grupo Os Dilettantes com alguns estudantes e entusiastas de teatro. A estreia do grupo se deu com a encenação de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal²². Wilson Malara, um dos colaboradores da nossa pesquisa, conta que o grupo apresentava em diferentes lugares e clubes da cidade, e que também levavam o espetáculo “ao povo”, iam para as fábricas, como a Nestlé. O ator bateu no peito dizendo: “Nois era peitudo!”²³. Em setembro de 1964 o grupo realizou a montagem de *A megera domada*, estreia de Luís Antônio nos palcos; ele seguiu realizando montagens com o grupo e em 1966 fez a assistência de direção de *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, de Gláucio Gil, e foi ator na peça *Quatro num quarto*²⁴, de Valentin Kataiev, em excursão feita em Niterói pelo

¹⁹A pesquisadora Cássia Abadia Silva entrevistou as irmãs Corrêa para a elaboração de sua tese de doutorado, intitulada *Irreverência, alegria e agressão: Luís Antônio Martinez Corrêa e o Grupo Pão & Circo nos palcos do teatro brasileiro (1971-1976)*.

²⁰ Em documento encontrado no CEDOC/Funarte. Consulta feita no dia 28 de março de 2025.

²¹As comédias de França Júnior (1838-1890) se tornaram muito populares no século XIX, tratando de criticar o Rio de Janeiro da época por meio do humor e agilidade dos personagens e reforçando a tradição cômica do teatro brasileiro.

²²No Apêndice B reproduzimos um artigo de edição especial da Revista “O Imparcial”, de agosto de 1964, que celebra o primeiro ano de atividade do grupo Os Dilettantes. O artigo foi encontrado no Acervo Histórico da cidade.

²³Em relato cedido à autora. Araraquara, 06 de junho de 2024.

²⁴Traduzido por Eugênio Kusnet, *Quatro num quarto* ou *A quadratura do círculo* foi escrita por Valentin Kataiev em 1928 e satiriza as condições pós-revolucionárias da União Soviética, envolvendo também a temática do casamento de forma irreverente por meio dos encontros e desencontros de dois casais de operários. O Teatro Oficina estreou esta peça pela primeira vez em dezembro de 1962, sob direção de Maurice Vaneau, e foi um grande êxito, salvando o grupo da crise financeira que atravessava. Após o incêndio do Oficina em 1966, o grupo recupera antigos sucessos para salvá-los em outro momento de crise, e *Quatro num quarto* é uma das “mercadorias” que o grupo volta a oferecer - primeiro a bairros e cidades do interior, com a direção de Odavlas Petti, e depois no Rio de Janeiro, com a direção de Zé Celso.

Oficina²⁵.

2.1 LUÍS ANTÔNIO E O TEATRO UNIVERSITÁRIO DE ARARAQUARA (TUA)

Em 1967 começa a história que esboçamos em nosso prólogo, e que muito nos interessa pois é daqui que brota nosso objeto de estudo, no momento em que Luís Antônio começa a aprofundar seus estudos em Brecht. Em suas palavras, “a partir de [19]67 fiz 7 de suas peças, traduzi umas 9, me casei com ele. Não que eu seja seu dono, mas ele esteve e ainda está dentro de mim”²⁶. E a troca com o irmão provavelmente vinha acontecendo: segundo os relatos de Zé Celso (1998) e de Fernando Peixoto (1982), Brecht começou a “ser devorado” no Oficina a partir de 1964²⁷, e de lá para frente passaria a estar muito presente nos estudos do grupo²⁸.

Munido pois, de certo repertório brechtiano, o jovem Luís Antônio decide fundar ele mesmo seu próprio grupo com estudantes do Instituto Bento de Abreu (IEBA) e da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras - surge o TECO (Teatro do Colégio). A estreia foi com o *Terror e miséria no III Reich*, peça composta por 24 cenas que representam um painel de diferentes facetas do nazismo. A montagem marcou o início de um encontro e mergulho na obra do alemão, que iria constituir e marcar profundamente a concepção teatral de Luís Antônio ao longo de sua carreira. Sobre essa montagem Eduardo Montagnari nos conta:

A primeira encenação foram quatro quadros. Depois o Luís botou mais seis quadros e fez uma peça maior. E, para mim, foi muito legal, porque eu cantava... Porque você pega a dramaturgia do *Terror e miséria*, cada quadro tem alguns versos antes, e o Luís quis musicar aqueles versos. Ele utilizava muitas vezes melodias, por exemplo, até do Kurt Weill. E fazia uma letra para a melodia que ele queria. E, nessa

²⁵Informações retiradas de um dos primeiro currículos feitos por Luís Antônio, encontrado em um caderno de estudos na CEDOC/Funarte. Consulta realizada no dia 28 de março de 2025.

²⁶Martinez Corrêa, Luís Antônio. Caderno sobre *Titus Andronicus*. Rio de Janeiro, 1974. CEDOC/Funarte. Arquivo Martinez Corrêa. Consulta feita dia 28 de março de 2025.

²⁷“Porque depois do realismo stanislavskiano, nós queríamos comer o teatro de Brecht. Destacar bem cada transa, cada cena como um cenário móvel.” (MARTINEZ CORRÊA, 1998, p. 75).

²⁸Fernando Peixoto conta que em 1965 Zé Celso voltou da Europa com um Brecht mais “concreto” e “palpável”, descrevendo ao grupo espetáculos da Berliner Ensemble e mostrando-lhes revistas e fotos, por meio das quais tentavam “entender o processo de encenação proposto por Brecht.” E então começaram “a pensar num repertório inteiramente apoiado em textos de Brecht, que seria produzido em sistema de teatro de repertório [...]”. Numa entrevista a *O Globo* (4-11-1965), Renato [Borghi] e Zé Celso justificam a insistência em Brecht: ‘O que colocamos como objetivo do Oficina, quer como dinâmica, interpretação crítica, transformação ou conscientização, tudo isso encontramos nesse autor. Queremos viver com ele a nossa experiência de teatro total, e quem sabe, tirar daí os fundamentos para a criação da futura dramaturgia brasileira.’” PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina* (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982. A primeira montagem de Brecht no Oficina foi em 1968, com *Galileu Galilei* (1938) traduzido a pedido do grupo por Roberto Schwarz. Em 1969 viria o *Na selva das cidades* (1924). Supomos, pois, que Luís Antônio acompanhou de alguma forma esse momento de assimilação do teatro brechtiano via Teatro Oficina. Nos detemos com mais atenção sobre a assimilação do teatro brechtiano no Brasil e as possíveis influências do Oficina em Luís Antônio no terceiro capítulo.

época, quem tocava violão para a peça era o Vitor, meu amigo que veio do Curso Clássico para fazer Ciências Sociais na Faculdade de Filosofia. E ele era o músico e eu o cantor. Quer dizer, eu cantava todas as introduções de todos os quadro²⁹.

O relato de Eduardo nos dá indícios sobre a utilização da música ao vivo já desde a primeira montagem dirigida por Luís Antônio, como ele mesmo disse no relato já exposto, “tudo que fazia sempre tinha muito som”. Este elemento pode funcionar como expediente épico e, ao que tudo indica, Luís Antônio estava mergulhando na empreitada épica de refuncionalizar o teatro e seus elementos constitutivos. Eduardo Montagnari relata que havia paródias de músicas dos Beatles, “um prazer muito grande para Luís Antônio”, e também uma paródia de *Bella Ciao* que encerrava o espetáculo: “Oh, companheiros, é só pensar/ Que a gente vê que já está na hora de gritar/ Ditadura, porra, chega! Essa merda tem que acabar³⁰”.

Aliás, o grupo teve problemas com a polícia, mas não por causa das músicas ou do espetáculo em si, mas por mais uma “crônica delirante” da direita brasileira: tanto Eduardo Montagnari quanto Zezé Brandão lembram-se que os cartazes de divulgação da obra continham suásticas nazistas, e, no ato de divulgação, os policiais os levaram para a delegacia, alegando tratar-se de propaganda comunista.

Segundo os relatos de Eduardo Montagnari, outro possível expediente épico utilizado nessa montagem foi o uso da projeção de títulos e de material fotográfico da Alemanha nazista na divisão entre cada quadro da peça, com o intuito de apresentar e comentar as cenas de uma forma mais “literalizada”, além de mostrar o pano de fundo histórico-social. Estes recursos seriam utilizados em outras obras de Luís Antônio, e seu uso mais uma vez revela algum tipo de assimilação da teoria de Bertolt Brecht.

A segunda montagem do grupo, já renomeado como Teatro Universitário de Araraquara (TUA), é uma das traduções de Brecht feitas por Luís Antônio naquele período, a nossa “menina dos olhos”, *O casamento do pequeno burguês*, feita em 1968. Eduardo Montagnari nos conta que a tradução foi feita em colaboração com a professora Wilma Rodrigues³¹, da cadeira de língua e literatura alemã da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras - Luís Antônio não sabia alemão, e sua tradução teria vindo de uma edição em francês da obra. Na edição de *O casamento do pequeno burguês* disponível no volume 1 da coleção

²⁹Em relato concedido à autora, 02 de dezembro de 2023.

³⁰Em relato concedido à autora, 02 de dezembro de 2023.

³¹O nome de Wilma Rodrigues consta na lista de docentes aposentados da área de Língua e Literatura Alemã do departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras - Câmpus de Assis, onde lecionou de 1967 a 1980, justamente o período em que se deu a tradução de *O casamento*. Wilma Rodrigues também estudou Brecht, e encontramos um singelo livro de sua autoria intitulado *Introdução à obra de Bertolt Brecht*, publicado pela USP em 1968.

“Bertolt Brecht: teatro completo em 12 volumes”, da Editora Paz e Terra, consta o nome de Luís Antônio e da professora Wilma Rodrigues. O terceiro capítulo é inteiramente dedicado à montagem desta obra realizada em Araraquara, com foco na análise do uso de expedientes épicos.

A terceira montagem do Teatro Universitário foi *A exceção e a regra* (1929), peça didática³² de Brecht que conta a história da travessia de um deserto feita por um comerciante, seu carregador e um guia em busca de petróleo, e que vinha sendo montado no Brasil desde 1945, segundo Kathrin Saringen em *Brecht no teatro brasileiro*³³.

Figura 3 – Elenco do Teatro Universitário de Araraquara (TUA) de *A exceção e a regra* em 1969, realizada no diretório acadêmico da *Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras*, atual Teatro Wallace.

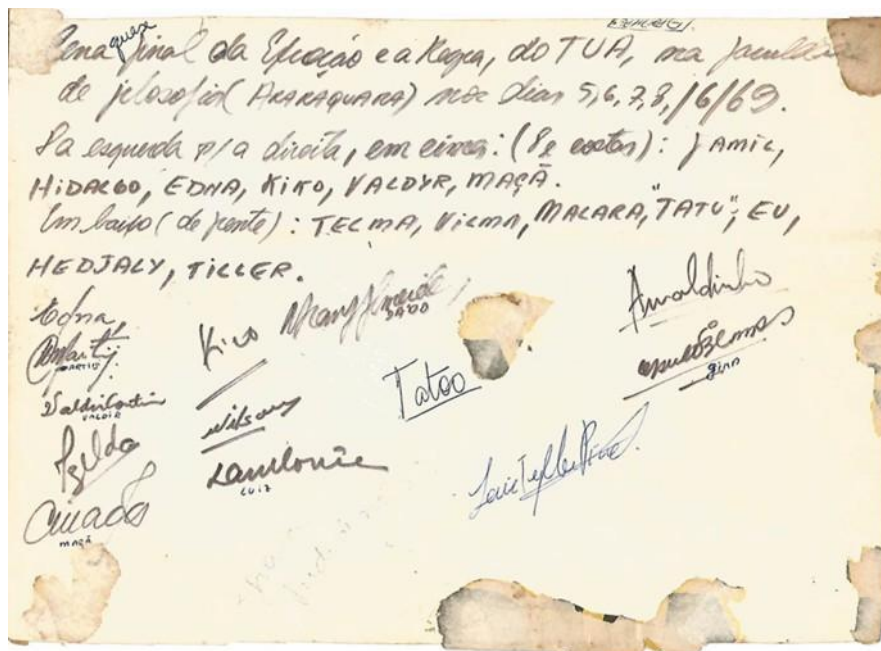


Fonte: Acervo pessoal de Dado Arantes.

³²As *Lehrstücke* (peças didáticas) foram desenvolvidas por Bertolt Brecht a partir do final da década de 1920, marcando uma inflexão teórica em sua obra após seu contato com os escritos de Karl Marx. Concebidas não como espetáculos para um público passivo, mas como instrumentos de aprendizado coletivo e político, essas peças buscavam enfatizar o processo pedagógico do fazer teatral em vez da representação estética. Destinadas muitas vezes a não serem encenadas tradicionalmente, as *Lehrstücke* propunham uma ruptura com o teatro burguês e afirmavam a função crítica e transformadora da arte no contexto das lutas de classe.

³³SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998.

Figura 4 – Verso da fotografia do elenco de *A exceção e a regra*³⁴.



Fonte: Arquivo pessoal de Luís Arnaldo Arantes.

Da montagem de *A exceção e a regra*, realizada em 1969, Eduardo lembra da composição da cena “Na beira da enchente do rio”:

O rio que a gente utilizava na *Exceção e a regra* era um rio de uma fotografia de um livro. O que era o rio? Eram faixas de algodão brancas e, na hora do afogamento, a encenação que o Luís fez da *Exceção e a regra* em Araraquara tinha um coro. E aí as pessoas do coro é que criavam o rio para o comerciante e o carregador, porque o comerciante só levantava a mão e o rio abaixava para ele passar. E o carregador, Cule, foi atravessar o rio e dizia que não sabia nadar. E aí os panos começavam a subir... Como tinha o coro, havia uma possibilidade maior de criação do afogamento³⁵.

A presença do coro pode constituir um elemento de distanciamento, portanto mais um indício dos expedientes épicos utilizados por Luís Antônio já desde o princípio de sua carreira. A descrição feita da cenografia com as “faixas de algodão branco” indica um cenário não-realista e teatralista, outro expediente épico.

A comédia de costumes de Martins Pena, *As desgraças de uma criança*, foi a quarta montagem realizada pelo TUA em 1970, ano em que Luís Antônio se muda para São Paulo para estudar arquitetura em Mogi das Cruzes, curso que não chega a concluir, tantos eram os

³⁴“Cena quase final da Exceção e Regra, do TUA, pra Faculdade de Filosofia (Araraquara) nos dias 5,6,7,8/06/1969. Da esquerda para a direita, em cima: (pé costas): Jamil, Hidalgo, Edna, Kiko, Valdyr, Maçã. Em baixo (de frente): Telma, Vilma, Malara, “Tatu”, Eu [Dado Arantes], Hedjaly, Tiller.”

³⁵Em relato concedido à autora. São Paulo, 02 de dezembro de 2023.

fluxos e possibilidades teatrais do novo morador da praça Roosevelt³⁶. Eduardo Montagnari conta que então assumiu a direção da peça, e Luís Antônio esteve como assistente. Por seus relatos também ficamos sabendo que o grupo mais uma vez teve problemas com a censura: primeiramente, tiveram que mudar o nome de *As desgraças de uma criancinha* para *As desventuras de uma criança*; afinal, não havia desgraça no Brasil, vivíamos em tempos de ordem e a censura visitava os festivais de teatro para ver como eram as montagens só para conferir se estava tudo “dentro das quatro linhas”. Desse modo, nos festivais as encenações eram feitas uma primeira vez pela tarde para os agentes da censura, que depois voltavam à noite para prestigiar os agentes da arte. Eduardo Montagnari nos conta:

À tarde a gente fazia sem figurino, sem nada, à noite a coisa ficava diferente. E aí a censura ficou puta da vida, porque o sabre do Pacífico, que era o soldado, se apertava o cabo para cá, virava um pau duro enorme. E aí tinha também o cocô do penico. Essas besteiras todas. O Pacífico fazia uma insinuação de pau duro com a espada, porque ele estava vestido com a roupa da Madalena para cuidar da criança, que chorava, que não parava de chorar. E quem teve que responder a isso fui eu³⁷.

Figura 5 – Elenco de “As desgraças de uma criancinha”, de 1970.



Fonte: Arquivo pessoal de Eduardo Montagnari³⁸.

Por fim, a última montagem do TUA foi em 1971, ano em que Luís Antônio se mudou para São Paulo, mas voltava para Araraquara aos fins de semana para dirigir *Os horácios e os*

³⁶Situada no centro de São Paulo, a praça Roosevelt foi inaugurada em 1970 como parte de um projeto de modernização da cidade. Já na época, a região mantinha um trânsito intenso entre a boemia, a cena cultural e a incipiente marginalidade urbana, sendo até hoje um importante ponto de encontro de artistas e intelectuais, abrigando bares, teatros independentes e espaços artísticos.

³⁷Em relato cedido à autora. São Paulo, 02 de dezembro de 2023.

³⁸Em cima temos o diretor Eduardo Montagnari de camiseta listrada, “Pinduca”, Ideraldo, Wilson Malara, Patrícia Garey e Beth Karan. Não conseguimos ainda identificar todas as pessoas da foto.

curiácios. Trata-se de outra peça didática de Brecht, baseada em uma lenda romana antiga sobre a disputa entre dois grupos de cidades distintas que se enfrentam em um combate, pretexto que o dramaturgo alemão utilizou para criticar o militarismo e a lógica da guerra como solução de conflitos. Encontramos o roteiro e anotações sobre essa montagem no arquivo Martinez Corrêa do Centro de Documentação da Funarte e pretendemos trabalhar com este material em outra ocasião.

2.2 GRUPO PÃO & CIRCO E O “BRECHT VIRADO PELO AVESSO”

O trabalho profissional de Luís começa no porão do Teatro Oficina em 1971, quando conhece a artista Analu Prestes³⁹ e juntos fundam o Grupo Pão e Circo, em sintonia com a tendência de outros grupos da década de 1970, os quais, em meio brutalidade dos “anos de chumbo”, teimaram e forjaram uma organização de trabalho associativa que horizontaliza as relações ao coletivizar as tarefas e diluir a divisão rígida das funções. Silvia Fernandes, em seu livro “Grupos Teatrais: Anos 70”, fala sobre o Pão e Circo:

Embora coubesse a Luís Antônio a direção geral dos espetáculos, as propostas surgiam da equipe, sendo discutidas, trabalhadas, modificadas e atuadas coletivamente. O objetivo do grupo, como organização cooperativada, era permitir que todos os membros ganhassem exatamente a mesma porcentagem, independentemente das funções desempenhadas. O fim a ser atingido através da produção socializada era a liberdade de criação. É o que afirma Luís Antônio Martinez Corrêa, em depoimento de 1975: “O Pão & Circo faz esse trabalho de devolver o teatro às suas origens. Achamos que a única forma de quebrar a mística da grande produção é voltar às raízes do teatro, ou seja, um teatro pobre. [...] E onde acontece a fantasia também. Livre expressão. Teatro aberto.” (Fernandes, 2000, p.22).

A primeira montagem do Grupo foi *Cypriano & Chan-ta-lan*, uma dramatização de diferentes contos de fadas e a adaptação dos textos *Leonce e Lena*, de Georg Büchner, *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade, e *A tempestade* de Shakespeare. A peça também ganhou uma remontagem do Teatro Oficina em um dos “Ritos de Eternidade” de Luís Antônio, sob a direção de Marcelo Drummond em 2008⁴⁰.

³⁹Analu Prestes (1952) é artista plástica e atriz, tendo atuado em diversas obras de teatro e de televisão. Estabelecemos contato com ela, porém optamos por não recolher seu relato neste momento da pesquisa por entendermos que nosso foco está voltado para a produção araraquarense de Luís Antônio.

⁴⁰Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zedj7Yzua9c>. Visto em 05/02/2025.

Figura 6 – Cartaz de divulgação: *Cypriano & Chan-ta-lan* pelo Teatro Oficina no “Rito da Eternidade” de Luís Antônio.



Fonte: Site do Teatro Oficina⁴¹.

A segunda montagem foi a livre adaptação feita por Luís Antônio de *O casamento do pequeno burguês*, com o texto já totalmente modificado, bem diferente de nossa versão araraquarense⁴². O Grupo Pão & Circo começou apresentando sua versão de Brecht no porão, mas logo subiu as escadas quando *Gracias, Señor*, em cartaz no Oficina, foi interdita pela censura. Em meio a este turbulento contexto, o Oficina improvisou um jazz com *Revolisom* às segundas-feiras e, durante a semana, Luís Antônio e sua trupe⁴³ encenavam *O casamento do pequeno burguês*.

⁴¹Disponível em: <https://teatrooficina.com/pecas/cypriano-e-chan-ta-lan/>. Acesso em 05/02/2025.

⁴²Eduardo Montagnari tem em seu acervo pessoal a íntegra desta dramaturgia, que pretendemos analisar em outro momento.

⁴³“Com Analu Prestes, J. Brandão, Martha Arruda, Dino Zanetti, Henricão, Edna Portari, Cristina Eitler, Luís Antônio Martinez Corrêa, Monica, Lucinha, Helena e Lu. Substituições: Esther Goês, Marieta Severo, Thelma Reston, Renato Borghi, Buza Ferraz, Silvia Werneck, Cidinha Milan, Aurélio Araruama e Wilson Grey.” (Camargo, 1998, p. 228). Edna Portari, J. Brandão e Lucinha são os araraquarenses que conectam nossa ponte para o buraco das araras. Edna Portari participou do espetáculo de 1968 e seu nome será retomado algumas vezes ao longo desta dissertação. J. Brandão e Lucinha foram colaboradores da nossa pesquisa.

Figura 7 – Divulgação de *O casamento do pequeno burguês*, em cartaz no Teatro Oficina em 1972.



Fonte: Primeiro ato: cadernos, depoimentos e entrevistas (1958-1974)⁴⁴.

Figura 8 – Zé Celso e Luís Antônio no cenário feito por Analu Prestes para *O casamento do pequeno burguês*, São Paulo, 1972.



Fonte: Primeiro ato: cadernos, depoimentos e entrevistas (1958-1974).

A montagem de 1972 chamou atenção do público, rendendo ao Luís Antônio de 21 anos o prêmio de “Revelação de diretor” pela Associação Paulista de Críticos da Arte de São Paulo e críticas de Sábato Magaldi:

Não vejo mal nenhum em reconhecer em Luiz Antônio a influência de seu irmão José Celso. Desde a escolha do texto: ao invés do Brecht maduro, em que o didatismo tende a domesticar os instintos, o autor

⁴⁴MARTINEZ CORRÊA, José Celso. Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998.

formado na atmosfera expressionista, violento e caótico (*Na selva das cidades* de preferência a *Galileu Galilei*). E nunca a reprodução tímida do dramaturgo tornando o espetáculo uma simples leitura da obra: o diálogo como ponto de partida para a inventividade do encenador. Luiz Antônio não se acanhou de utilizar recursos da fase posterior de Brecht, quando ele definiu os princípios do teatro épico. Por exemplo: coristas afixam diversos cartazes no correr do espetáculo, demonstrando o significado das cenas que se sucedem (*Comer; beber; lutar e amar; Acabou a palhaçada*). E a música é mobilizada permanentemente, para romper a sequência dramática dos episódios. Aspectos positivos da montagem são a audácia, o risco, o gosto de experimentar até o fundo as possibilidades cênicas de cada situação. O diretor alcança um clima denso nos desdobramentos do jantar de núpcias, quando os convivas abandonam as etiquetas e dão largas à sua natureza animalesca. O grotesco expressionista converte-se numa festa macabra dos nossos dias.” (MAGALDI, 2014, p.259)

O crítico nos dá algumas informações importantes sobre o uso de expedientes épicos de Brecht: “o diálogo como ponto de partida para a inventividade do encenador” traz o tom dialético da adaptação de Luís Antônio e o uso de cartazes afixados e a utilização da música para romper a sequência dramática são expedientes do teatro brechtiano, elementos já presentes na montagem de 1968 em Araraquara, conforme demonstraremos no terceiro capítulo.

O grupo fez então uma pequena turnê pelo país, passando por cidades como São José do Rio Preto, Bauru, Belo Horizonte e São Carlos, até ser convidado para participar do Festival Internacional de Teatro em Nancy, na França, em 1973, ocasião em que também estiveram na Alemanha, Suíça e Itália. Em 1975, a peça ainda recebeu uma terceira montagem, patrocinada pela Alter Filmes, já em terras cariocas.

Também em 1975, Luís Antônio e o Grupo Pão & Circo realizam juntas suas duas últimas montagens: *Titus Andronicus* de William Shakespeare e *Simbad, o marujo!*, uma composição coletiva inspirada em *Mil e uma noites*. Nenhuma das duas obteve muito êxito e ambas receberam fortes críticas negativas. O grupo encerra então suas atividades e Luís passa a dedicar-se aos estudos daquele que seria um de seus maiores sucessos...

2.3 BRECHT CARIOCA: A ÓPERA DO MALANDRO

Após a dissolução do grupo Pão & Circo, Luís Antônio entra em uma nova fase de sua carreira. Tendo traduzido em 1976 a peça de John Gay, *A ópera do mendigo*, escrita em 1728 e que serviu de base para a composição da *Ópera de três vinténs*, escrita em 1928 por Brecht, o diretor começa a trabalhar na montagem de *A ópera do malandro* com Chico Buarque e Marieta Severo, obra que representou um marco decisivo na recepção brechtiana no Brasil

(Sartingen, 1995, p. 96).

Eu estava querendo voltar a trabalhar com a Marieta Severo (*O casamento do pequeno burguês* e *Titus Andronicus*). Ao mesmo tempo, o Chico desejava voltar a escrever para o teatro mas não tinha um tema. Quando mostrei a peça a ele lemos a notícia da morte de um bandido famoso em São Paulo. Imediatamente nos perguntamos: por que contar a história de um bandido inglês se temos material aqui? Tudo foi se encaixando e começamos a trabalhar. De repente, vimos que estávamos em contato com 250 anos de história.” (Martinez Corrêa *apud* Silveira, 1978)⁴⁵.

Foi assim que, em parceria com o casal Marieta Severo e Chico Buarque, que vinha de uma sequência dramaturgica de musicais - *Roda viva* (1968), *Gota d'água* (1975), *Salimbancos* (1977), Luís Antônio ajudou a compor essa “ópera brasileira sobre marginais”, a qual fez a obra de Brecht ganhar popularidade como nenhuma outra no Brasil (Sartingen, 1995, p. 96). Sobre esse processo, diz Marieta Severo:

Na *Ópera*, ficamos um ano trabalhando na construção do texto, porque a nossa ideia era fazer a *Ópera de três vinténs*. Então, nós começamos a estudar a peça do John Gay, a *Ópera do mendigo*. [...] a gente ficou meses se reunindo na minha casa e estudando. E o Chico Buarque em volta, rondando, peruando, mas ele não tinha nada a ver com essa história, era uma história nossa. Mas o Chico começou a querer escrever. Aí é claro que no que ele começou a entrar, ele passou a ser o escritor. Em cima de um material levantado por nós, mas a peça passou a ser dele, já como outra criação, que se construiu a partir da obra de Brecht. O Chico passou, então, a escrever a peça, mas num diálogo permanente ali com a gente, que fazíamos comentários, sugestões etc. (Severo *apud* Abadia, 2008)⁴⁶.

Na versão brasileira de *A ópera de três vinténs*, o poeta-dramaturgo carioca junto a Luís Antônio e equipe recriam o universo da marginalidade na qual estão submetidos os personagens de *A ópera do mendigo*, partilhando a mesma intriga central, com algumas variações: Duran é um gigolô dono de um bordel e sua filha, Teresinha, se casa com o Max Overseas, o maior gangster da cidade e inimigo de seu pai. Devido aos 250 anos de diferença que separam essas três criações e o decorrente agravamento da situação social, o herói Max (Mac Navalha) corresponde a feição tropical brutalizada do banditismo. Os autores brasileiros recorrem ao deslocamento espaço-temporal como estratégia de distanciamento, situando a história no Rio de Janeiro do ex-ditador Getúlio Vargas, o que lhes permitiu construir alusões e críticas à situação vigente no Brasil da década de 1970, transmitindo aos espectadores hipóteses para uma reflexão autônoma, o que aponta um evidente esforço dos autores em assimilar as propostas dialéticas de Brecht (Sartingen, 1995, p.103).

Em seu trabalho de direção, Luís Antônio Martinez Corrêa, além da brasilinação do meio ambiente e das gírias, assume ainda elementos essenciais da teoria teatral de Brecht. Como já o fizera Chico Buarque na esteira do dramaturgo alemão, a direção

⁴⁵SILVEIRA, Emília. 250 anos de corrupção pelo dinheiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 de julho de 1978.

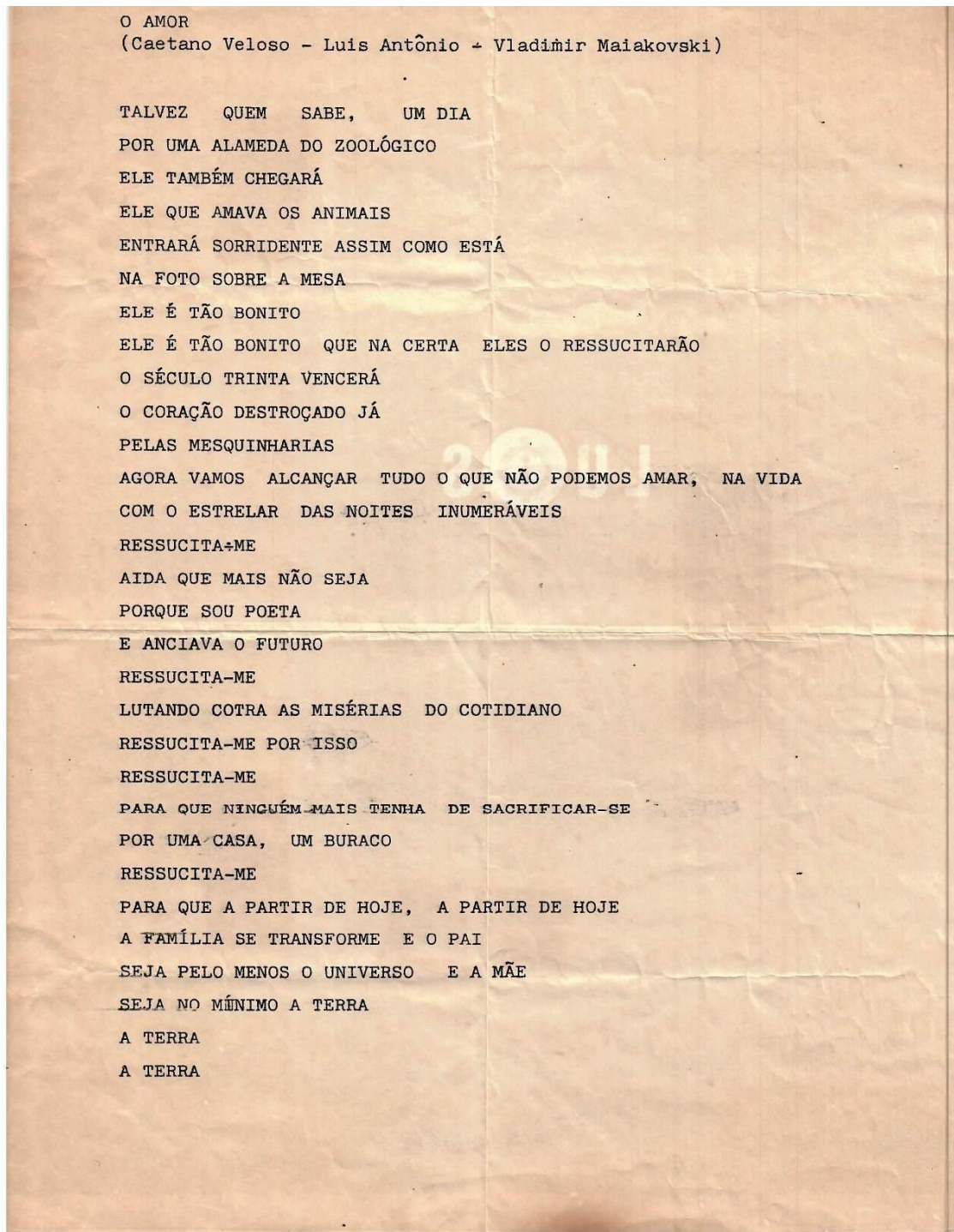
⁴⁶ABADIA, Cássia. *Theatro Musical Brasileiro: as encenações e contribuições de Luís Antônio Martinez Corrêa*. Guarulhos: UNIFESP, 2018.

optou também por separar da ação dramática os números musicais. Mas, coisa comum aos dramaturgos, com resultado superior ao alcançado pelo compositor, conseguindo maior destreza no estabelecimento dessa separação. Diretor e elenco escolhem o *rádio* como *meio*, o fluxo da ação sendo constantemente interrompido pelo uso de microfones e alto-falantes.[...] A justaposição de óperas famosas, interpretadas ao final da peça por um coro, pode ser lida como paródia ao gênero “ópera”. Assim, mais uma vez, também no plano metateatral o arco se estende em direção a Brecht. Fica claro que o brasileiro Luís Antônio Martinez Corrêa, exatamente como Brecht, joga com o conceito tradicional da ópera clássica. (Sartingen, 1996, p. 113-114).

A peça enfrentou problemas com a censura, por isso estreou com atraso em julho de 1978 no Teatro Ginástico do Rio de Janeiro. Uma segunda encenação aconteceu no ano seguinte, em São Paulo. Além de Marieta Severo, o elenco contou com personalidades como Elba Ramalho, Ary Fontoura, Maria Alice Vergueiro, Claudia Jimenez e Otávio Augusto. O espetáculo ficou em cartaz por um ano, tamanho o seu sucesso, e rendeu a Chico Buarque o prêmio Mambembe pelo texto e pelas canções, até hoje tão populares entre nós... *Folhetim e Geni e o Zepelim* por exemplo, têm viajado no tempo e “ethernizado” a obra, fruto do engenhoso trabalho desses artistas.

2.4 UMA RUSSA OBSESSÃO: *O PERCEVEJO*, DE MAIAKOVSKI

Figura 9 – Letra de “O amor”.



Fonte: Arquivo pessoal de Lúcia Rocha.

Os também eternizados versos cantados na voz de Gal Gosta foram feitos por Caetano Veloso a partir do epílogo “Sobre Isto”, de Vladimir Maiakóvski, e compunham a trilha sonora da montagem que Luís Antônio Martinez Corrêa fez de *O Percevejo*. O projeto, ensejado por Luís desde os seus 15 anos, foi “congelado” pela censura em 1974 e voltou “a brilhar como um farol” no início dos anos 1980. A peça, “uma comédia fantástica em 9 cenas”, foi escrita em 1928 por Vladimir Maiakóvski, na Rússia stalinista, e conta a história de Prissipkin, ex-operário que sobreviveu ao incêndio de seu “casamento vermelho” em 1929 e foi descongelado 50 anos depois em uma distopia socialista.

O espetáculo foi resultado de imensa pesquisa sobre a obra de Maiakóvski e o contexto da Revolução Russa. Quase 70 livros foram consultados e traduzidos com auxílio de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. O cenário foi feito por Hélio Eichbauer e o elenco contou com nomes como Cacá Rosset, Dedé Veloso e Maria Alice Vergueiro, que fizeram parte do Grupo Klop (“percevejo” em russo), fundado por Luís Antônio e a equipe de produção. Reunindo fotografia, cinema, balé e circo, a montagem chamou atenção da crítica, rendendo a Luís o Troféu Mambembe de melhor diretor em 1981 e mais uma viagem à França, onde esperavam com entusiasmo o retorno daquele que lhes apresentara um selvagem Brecht “made in Brazil” alguns anos atrás⁴⁷. O grupo participou dos festivais de Lyon e Caen e ainda fez uma parada em Paris.

Em 1983 *O Percevejo* foi apresentado para o público de São Paulo no Sesc Pompeia, onde mais uma vez chamou atenção da crítica. Sábato Magaldi, em “O percevejo: uma soma feliz de talentos”, fala sobre a “inteligente erudição” do espetáculo que “absorve todos os valores maiakovskianos” com grande “apuro artesanal”. O crítico chama atenção para a repetição de um dos quadros de *O casamento do pequeno burguês*, nossa cara reunião nupcial feita “com vigor tropical” e que “terminava em absurda orgia”, a qual Luís Antônio já havia admitido ter reutilizado⁴⁸. Boris Schneiderman, no artigo “O Percevejo, Luís Antônio, Maiakóvski”, relembra o trabalho realizado junto a Luís Antônio e suas impressões sobre o espetáculo, dizendo que Luís Antônio “criou uma fusão muito boa de realidade russa e realidade brasileira” e que o texto contava com outros trechos de outras obras de Maiakovski,

⁴⁷“A direção do Festival Théâtre Expérimental Universitaire, no convite que enviou a Luís Antônio, relembra essa passagem de quase 10 anos. ‘Desde que vocês vieram aqui na França, para o Festival de Nancy em 1973, com a Companhia Pão e Circo, que o público francês guarda na memória o excelente espetáculo que vocês apresentaram. A originalidade e a pertinência da pesquisa sobre Brecht foi bastante apreciada, assim como o vigor da representação.’” LUIZ, Macksen. Teatro “Made in Brazil”. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 06 de dezembro de 1982.

⁴⁸Em entrevista a Mauro Dias, Luís Antônio diria que “essa peça estava na minha cabeça desde os 15 anos. Alguns elementos dela utilizei no *Casamento do pequeno burguês*”. Percevejo, uma ideia de 16 anos. *Última hora*. Rio de Janeiro, 05 de junho de 1981.

além de dados biográficos como o suicídio do poeta⁴⁹.

A análise da documentação e dos registros da obra nos aponta para um espetáculo de significativas proporções e ressalta o espírito inquieto e estudioso de Luís Antônio, um dos responsáveis por aproximar estes trópicos à obra de Vladimir Maiakovski, feito de extrema relevância para a área dos estudos literários/teatrais brasileiros⁵⁰.

2.5 O PROFESSOR LUÍS ANTÔNIO

Em 1983 Luís Antônio começa a oferecer cursos no Centro de Artes das Laranjeiras, no Rio de Janeiro, e em 1985 torna-se professor de teatro na UNIRIO. Na documentação consultada, encontramos um levantamento de todo o trabalho realizado por Luís Antônio, publicado no jornal “O Imparcial” de Araraquara no dia 21 de dezembro de 1988 e que depois foi utilizado como currículo do artista no site do Teatro Oficina⁵¹. A relação de “Cursos e Seminários” evidencia o perfil estudioso do autodidata Luís Antônio Martinez Corrêa.

Destacamos os cursos *Vladimir Maiakovski e o teatro de Agitprop* (1983), vinculado à sua extensa pesquisa sobre o dramaturgo russo; *O teatro nô japonês: uma experiência* (1984), vinculado à sua pesquisa com o nô e que viria a originar sua última montagem com os alunos da UNIRIO de *O Rito do vale*; e para o curso de 1985, *Construindo um espetáculo: o teatro de Arthur Azevedo*, provavelmente vinculado às suas pesquisas com o *Theatro Musical Brasileiro*. Conhecemos assim um Luís que aprendia e ensinava, com um pensamento dinâmico e disposição para socializar seus conhecimentos de forma a nunca se render ao “convencional”⁵², optando por dedicar-se às aulas para sobreviver.

No artigo *A ficção do esquecimento*, Fátima Saadi, dramaturga e tradutora que trabalhou com Luís no CAL e na UNIRIO, conta que:

⁴⁹“*O Percevejo*, Luís Antônio e Maiakóvski”, originalmente publicado na *Folha de S. Paulo* em 29 de janeiro de 1988. Dossiê: Vladimir Maiakóvski: sua vida, seu mundo, seu tempo. *O Percevejo*: revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro, ano 1, n.1, 1993.

⁵⁰Para detalhes do processo de montagem e recepção dessa obra, conferir o já mencionado trabalho de Cássia Abadia, *Anarquia, beleza e magia: Luís Antônio Martinez Corrêa e O percevejo na cena brasileira*.

⁵¹Disponível em: <https://teatroficina.com/2007/12/20/curriculo-de-luis-antonio-martinez-correa/>. Visto em 03/02/2025.

⁵²Comentando a falta de patrocínio de *Theatro Musical Brasileiro*, a repórter Helena Carone diz: “Contratempo que não chega a ser novidade para Luiz Antônio Martinez Corrêa, um nome associado ao adjetivo maldito. Esse paulista de Araraquara não chega aos extremos do irmão Zé Celso, mas tem lá suas idiossincrasias e não abre mão do experimental - o que é quase um sinônimo de dificuldades. Ele já resistiu a um convite de Fernanda Montenegro alegando não ter entendido a peça *Trivial Simples*, de Nelson Xavier. Não adiantou nem mesmo a tentativa da atriz de levar o autor a sua casa para explicar o texto. De outra vez, disse *não* ao empresário Guilherme Araújo, que o queria ver dirigindo *Rock Horror*: Luiz Antônio dispensou a viagem para NY e preferiu ficar aqui para encenar com seu grupo Pão & Circo o grande fracasso que foi *Titus Andronicus*, de Shakespeare. Nada de concessões ao convencional.” CARONE, Helena. *O musical dos musicais*. Jornal do Brasil, 11 de outubro de 1987.

As fontes de Luís Antônio eram bastante variadas e ele encenou peças de autores tão diversos quanto Plauto, Zenchiku, Marivaux, Büchner, Courteline, Artur Azevedo, Maiakóvski, [Alfred] Jarry, André de Lorde (autor francês de Guignol), e Brecht. [...] Foi assim que, também em 1984, no CAL, Luís Antônio ofereceu um curso sobre Artaud, onde montamos uma "folia surrealista" de Brecht, 'O elefantinho', escrita entre 1924 e 1925 como entreto para "Um homem é um homem", tendo como atores os próprios soldados. [...] Diante de nossos olhos incrédulos algo de totalmente improvável se criava. Mais do que trazer Artaud à cena, 'O elefantinho' brincava com a anacrônica ideia de que Brecht e Artaud representavam caminhos opostos no panorama teatral do século XX. Ao encenar essa folia surrealista fora do contexto mais amplo de 'Um homem é um homem', Luís Antônio ressaltava neste texto anárquico, escrito nos anos 1920, a ruptura com o teatro de sentimentos domesticados. (Saadi, 1993, p. 46)⁵³.

Ora, Luís Antônio parece ter "transado" o materialista Brecht e o metafísico Artaud numa "folia surrealista" que mais uma vez revela seu espírito inquieto e de caráter experimentalista, que encontrou nos centros de ensino um lugar de materialização. Fátima Saadi também se lembra da montagem que eles realizaram, em 1984, de *O califa da Rua do Sabão*, de Artur Azevedo, nas ruas do Rio de Janeiro:

Luís Antônio decidiu construir um palquinho na rua, o que rompia com o padrão dos espetáculos anteriores do "Cenas Cariocas", mas retomava a tradição dos teatros de feira. Pelo cuidado com cenário, figurinos e adereços, o espetáculo evocava, de forma estilizada, o luxo do teatro de revista, a estética do cinema mudo transparecia no gestual bem desenhado e na maquiagem, e a comédia pastelão dava o ar de sua graça em vários momentos, sobretudo nas cenas de corre-corre (que eram muitas). (Saadi, 1993, p. 46).

Ainda sobre a relação de trabalhos traduzidos e/ou adaptados por Luís Antônio, levantada pelo Jornal "O Imparcial", chamamos atenção para o nome de Bertolt Brecht: uma parte significativa das traduções e/ou adaptações feitas por Luís é do dramaturgo alemão. Além de *Casamento*, temos *Baal*, *A ópera de três vinténs*, *O mendigo ou o cão morto*, *Lux in tenebris*, *A expulsão do demônio*, *Aquele que diz sim*, *aquele que diz não* e *Mahagonny*. Aliás, esta última foi montada por Luís Antônio e Hélio Eichbauer no Rio de Janeiro em 1986, conforme aponta uma reportagem de Lucia Rito⁵⁴. Mais um Brecht para a conta deste já versado professor...

⁵³Dossiê: Vladímir Maiakóvski: sua vida, seu mundo, seu tempo. *O Percevejo*: revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro, ano 1, n.1, 1993

⁵⁴"É o quarto espetáculo da dupla e, como os anteriores, é requintado visualmente, ferozmente crítico no conteúdo e, ao mesmo tempo, musicalmente exuberante. 'Pela primeira vez, no Brasil, vamos mostrar 12 músicas de Kurt Weill, cantadas por 12 autores e 6 vozes', entusiasma-se Luís Antônio, que optou por montar a ópera inteira e não o pequeno Mahagonny, que já teve duas montagens em São Paulo." RITO, Lucia. Duas duplas brilhantes. Rio de Janeiro, 1986. CEDOC/Funarte.

2.5 NOS “PÍNCAROS DA GLÓRIA”: THEATRO MUSICAL BRAZILEIRO

1985 é o ano de estreia de *Theatro Musical Brasileiro 1860/1914*, a primeira parte de um meticuloso trabalho de pesquisa realizado com o pianista Marshall Netherland e a atriz-cantora Annabel Albernaz a partir do levantamento de partituras e obras teatrais da virada do século, ensejando uma original recuperação da memória de nosso teatro. Composto por 22 números musicais roteirizados em ordem cronológica, entre quadrilhas, polcas, canções, tangos ou cançonetas de autores como França Júnior e Arthur Azevedo, o espetáculo representou um autêntico “panorama da decadência da burleta e ascensão da revista” (Carone, 1987)⁵⁵ e rendeu a Luís Antônio três prêmios Mambembe naquele ano, entre eles o de melhor direção. Esteve em cartaz, mesmo sem patrocínio, na Sala dos Arqueiros, no Paço Imperial do Rio de Janeiro, e contou com nomes como Vera Holtz e Fábio Pilar no elenco.

Figura 10 – O elenco de *Theatro Musical Brasileiro* em 1985⁵⁶.



Fonte: CEDOC/Funarte.

⁵⁵“Burleta” e “revista” são gêneros teatrais que fizeram muito sucesso no Brasil. A burleta, tipo de comédia musical de origem italiana, prosperou em nossas terras no fim do século XIX sob as mãos do dramaturgo maranhense Artur Azevedo (1855-1908). Já o teatro de revista, de origem francesa, teve êxito na primeira metade do século XX e lançou nomes como Carmem Miranda e Dercy Gonçalves. A jornalista Helena Carone, na reportagem “O musical dos musicais”, da “Revista Domingo” do *Jornal do Brasil* de 11 de outubro de 1987, comenta sobre o *Theatro Musical Brasileiro*. A revista, que tem na capa a foto de Luís Antônio com o epíteto “O caçador de musicais”, encontra-se no acervo do Centro de Documentação (CEDOC) da Funarte, no Rio de Janeiro.

⁵⁶Fábio Pilar, Anabel Albernaz, Marshall Netherland (fundo), Luís Antônio, Vera Holtz e Nelson Carega.

A segunda parte do espetáculo, o *Theatro Musical Brasileiro 1914/1945*, estreou dois anos mais tarde, em 1987, na Casa de Cultura Alvim, no Rio de Janeiro. Era composta por 36 números musicais de diferentes artistas como Ary Barroso, Custódio Mesquita, Lamartine Babo, Chiquinha Gonzaga, Oduvaldo Vianna e Joracy Camargo. Tal fartura de repertório está na conta da incrível obsessão de Luís Antônio, que além do garimpo feito na Biblioteca Nacional, na Biblioteca Nacional de Música e em arquivos privados, realizou telefonemas para personalidades como Bibi Ferreira e Margot Louro, ex-companheira de Oscarito, numa investigação que representou uma imensa contribuição para a história do teatro brasileiro.

A continuação tampouco contou com patrocínio e foi tão exitosa quanto a primeira, num grande sucesso de público e reconhecimento pela crítica; era Luís Antônio afinal chegando no auge de sua carreira, com seus 37 anos. O artista virou capa de revista e tinha planos de levar os dois espetáculos para São Paulo e depois para a Europa, mas o ano era 1987...

2.7 23 DE DEZEMBRO DE 1987

*Um dia vi um navio de perto.
Por muito tempo olhei-o
[...]
Ele balançava de leve
como os sedutores
meneiam.
[...]
Uma noite dessas, antes de me deitar
vi – como vi o navio – um sentimento.
Travada de interjeições, mutismos,
vocativos supremos balbuciei:
Ó Tu! e Ó Vós!
– a garganta doendo por chorar.
[...]
Ó Misericórdia, eu disse
e pus minha boca no jorro daquele
peito.
Ó amor, e me deixei afagar,
a visão
esmaecendo-se,
lúcida, ilógica,
verdadeira como um navio.*

(O Pelicano, Adélia Prado)

O poema “O Pelicano”, de Adélia Prado, foi lido pela atriz Fernanda Montenegro na missa campal de 7º dia de Luís Antônio Martinez Corrêa, evento que reuniu cerca de 600 pessoas, muitas da categoria artística, que estavam horrorizadas com as circunstâncias de sua morte⁵⁷. O artista, que estava no ápice de sua carreira, foi brutalmente assassinado na tarde do dia 23 de dezembro de 1987 com 107 facadas atravessadas por um indivíduo que “estava tentando matar algo muito mais profundo”⁵⁸.

O crime, cometido por um michê, não constituiu um caso isolado, integrando uma onda de violência homofóbica no Brasil do fim dos anos 1980⁵⁹. As repercussões mobilizaram a categoria artística, que denunciou a existência de um “Comando de Caça aos Homossexuais” e pressionou os órgãos de justiça, exigindo rigor na apuração dos fatos. Em uma das mobilizações realizadas, que uniu mais de 300 pessoas, surgiu o slogan “Lu(i)z da cidade”, utilizado em cartazes com a foto de Luís Antônio. Zé Celso já vinha clamando:

O assassinato de Luís deve ser analisado a fundo sem preconceitos, para que se possa trazer à luz os fatos. Não se trata de um crime sexual, mas de um *crime político e de intimidação*, organizado por um grupo pára-policial e encoberto pelas autoridades. Não só a comunidade gay foi afetada, mas toda a humanidade, porque ficou privada da veiculação de um trabalho realizado por poucos, que tinha capacidade de aglutinar as pessoas. (Martinez Corrêa, 1987, grifo nosso)⁶⁰.

Após muita confusão e descaso com a tramitação do caso, a condenação do assassino veio um ano e seis meses depois: foram decretados 26 anos e 8 meses de prisão a Glaucio Garcia de Arruda, dos quais somente quatro anos foram cumpridos, para ira e descontentamento de nossa comunidade. Por esse e tantos outros exemplos de impunidade frente ao fascismo que é também sexual e segue nos perfurando, seguimos lutando. Pelo fim da “ditadura econômica, cultural e sexual”, da qual “não apenas homossexuais, mas artistas, pessoas sensíveis” servimos de “bode expiatório”⁶¹, seguiremos evocando suas memórias,

⁵⁷“Difícil dizer quem da classe teatral - além de músicos - não esteve presente” é o que se relata na reportagem “Na missa por Martinez, atores pedem justiça”. Rio de Janeiro, *O Globo*, 31 de dezembro de 1987. Chico Buarque, Marieta Severo, Grande Otelo, Cazuzu e Henriqueta Briebe são alguns dos nomes que constam nos documentos consultados.

⁵⁸Em diferentes entrevistas, Zé Celso tratou deste tema: “sou a favor de uma lei contra todos os crimes fóbicos. Meu irmão foi assassinado com 107 facadas. Sete facadas matam um homem, para que outras cem? O que o cara quer matar ao apunhalar um cadáver sem parar? Uma coisa que não consegue matar nele mesmo, fugir de seu próprio Eros.” *Revista Trip*, 24 de outubro de 2011. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/ze-celso>. Acesso em 20/02/2025.

⁵⁹No artigo *Matan a una marica*, o argentino Néstor Perlongher comenta: “Pocos meses atrás, una ola de asesinatos de homosexuales recorrió el Brasil. Entre noviembre del [19]87 y febrero de este año, una veintena de víctimas, un verano caliente. Quiso la fatalidad que los muertos se reclutaran entre personalidades conocidas [...]: un director de teatro, algunos periodistas, modistas, peluqueros... No bastaba, al parecer, el Sida con campaña altisonante - una verdadera promoción de Hades. Era necesario recurrir a métodos más contundentes. (Perlongher, 2013, p. 43, grifo nosso). O vídeo-documentário “Temporada de caça”, de Rita Moreira, traz um bom panorama sobre essa onda de crimes homofóbicos dos anos 1980 no país.

⁶⁰MARTINEZ CORRÊA, *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 27 de dezembro de 1987.

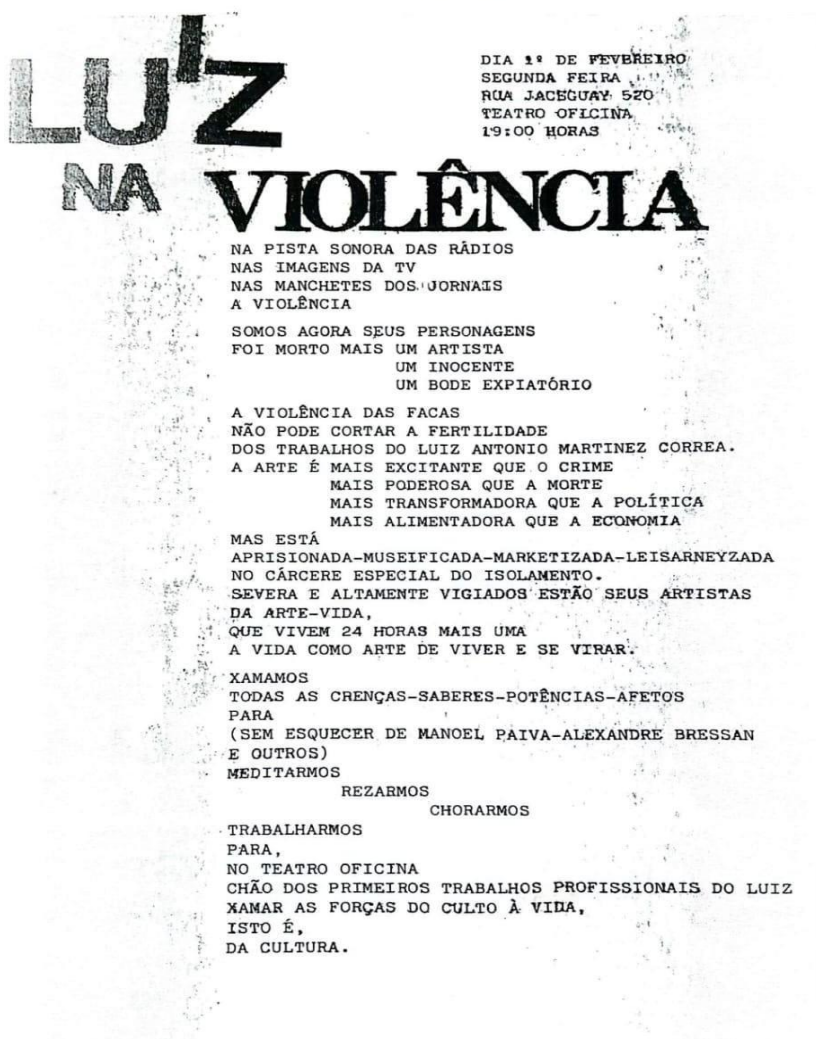
⁶¹“Nós, não apenas homossexuais, mas artistas, pessoas sensíveis, estamos servindo de bode expiatório. Nós também somos responsáveis por este crime, pois permitimos a ditadura econômica, cultural e sexual. Nós

seguiremos cantando, seguiremos trepando, esgrachando, esculhambando, virando do avesso, sacudindo o cadáver da história, pois sabemos que “nossos mortos não estão em segurança com o inimigo que não cessa de vencer.”

Como ainda circulam narrativas conservadoras, que sustentam que Luís Antônio teria “aberto as portas ao perigo”, já que a marginalidade a que nós, pessoas LGBTQIAPN+, somos submetidas serve também como argumento prioritário para nosso diagnóstico enquanto perversas, por extrapolarmos os limites morais que poderiam nos identificar como íntegras e passíveis de condescendência e justiça por parte da mesma sociedade que nos marginaliza, vale dizer: Luís não abriu a porta de sua casa para o assassino; Luís não optou por se colocar em risco em nome de um desejo frívolo e fortuito, Luís não era um tolo. Luís, dono de si e do seu desejo, quis gozar uma vez mais antes de voltar para a cidade interiorana que o pariu.

permitimos este fascismo sexual que, depois de roubar videocassete e secretária eletrônica, perfura o cérebro, o coração e o fígado. Precisa haver uma tomada de posição nossa, dos artistas que estão aqui neste ritual silencioso, por que se não utilizarmos nossa força para virarmos esta situação social, seremos apenas empregadinhos bem pagos.” Fragmento do discurso feito por Zé Celso no velório do irmão. “No velório, um grito contra a violência sexual”. Rio de Janeiro, *Jornal da Tribuna*, 26 de dezembro de 1987.

Figura 11 – Cartaz de divulgação de ato em memória a Luís Antônio Martinez Corrêa.



Fonte: Arquivo pessoal de Lúcia Rocha.

O corpo de Luís Antônio foi enterrado no cemitério São Bento em Araraquara. Aqui, diretamente de onde escrevo, no buraco das araras, o artista também foi cantado e homenageado. Edna Portari, nossa Madame da versão do *Casamento* de 1968, escreveu uma carta aberta intitulada *Por mais amor*, que foi publicada no *Jornal Imparcial de Araraquara* no dia 29 de dezembro de 1987. Um emocionante depoimento, o qual não poderíamos deixar de transcrever:

“Não esbugalheis tão romanticamente os olhos.” Esta é uma frase que passou a conviver conosco, desde [19]68, quando, pela primeira vez, ela se apresentou como espelho do trabalho que fazíamos, num período tão conturbado; quando toda e qualquer expressão tinha de ser vigiada. Tínhamos que estar atentos, tomar cuidado com o que fazíamos ou dizíamos. Mas, com muito humor, magia e responsabilidade conseguíamos dizer o que queríamos. [...] Naquela época, éramos conscientes verdadeiramente de que um DOI--CODI existia e que, se não prestássemos atenção, poderíamos chegar lá. [...] Crescemos, ficamos famosos. Que maravilha. Conseguimos sobreviver ao caos. Será? Se não nos pegaram em [19]60/70, vão procurar nos pegar em [19]80, uma vez que a nossa geração não deve (aos olhos deles) sobreviver por longo tempo. Essa geração conseguiu vingar às drogas, às torturas, às castrações, às lobotomizações, então, como pegá-los? Moralmente, talvez? [...] Nossos olhos, cansados de ficar esbugalhados, resolveram voltar ao normal e o que aconteceu? Perdemos a noção da realidade? [...] Abrimos a porta de nossos corações para, mais uma vez, confirmar que não podemos deixar os nossos olhos se esbugalharem romanticamente visto que, nestes tempos, o inimigo se apresenta camuflado, mentiroso, enganoso. [...] Como um mestre que sempre foi, você, Luís, poderia, no último ato, não deixar de dar seu alerta. Mais uma vez, obrigada pela aula de realidade, pela busca eterna de sua paz. Obrigada pela sabedoria de sua última apresentação. Ela será eterna em nossos olhos que estavam se fechando por acreditar que um dia poderíamos ficar “relaxados” e não podemos. Obrigada pelo “take care” que você soube expressar com tanta verdade e que te levou embora. No palco de nossas vidas essa personagem estará sempre presente para, mais uma vez, tentarmos transformar tudo o que aí está. (Portari, 1987)⁶².

Emocionante e importante documento histórico, o relato de Edna Portari funciona como um hino de uma próspera geração de artistas que se cansou do permanente estado de alerta imposto pelo aparato ideológico repressivo da ditadura empresarial-militar e revela o grau de consciência que tinham os jovens que, com “humor, magia e responsabilidade”, buscavam resistir tensionando a moral na “corda bamba do general”. Edna narra ainda em dimensão épica o assassinato de Luís Antônio Martinez Corrêa, que em sua “última apresentação” nos *mostrou* como se deu o momento de recomposição das forças políticas no pós-ditadura: com requintes de crueldade e intolerância frente àqueles coloridos horizontes que estavam sendo edificados pela resistência cultural.

Os artistas de Araraquara seguiram homenageando Luís Antônio e em 1988 mobilizaram suas forças e criaram “A PAU DE ARARA - Associação dos Artistas Unidos de Araraquara”, com o intuito de organizar movimentos culturais que vinham sendo negligenciados pelo poder público. Ocupando a praça da Casa da Cultura, prédio da antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, palco de encontro dos jovens do TUA e que nesta ocasião recebeu o nome de Luís, os artistas propunham apresentações e intervenções: estava criada a Semana Luís Antônio Martinez Corrêa, que em 1989 foi batizada com o nome do artista e no ano seguinte recebeu Zé Celso e seu piano. Hoje já contamos 36 edições, com

⁶² PORTARI, Edna. *O Imparcial*: Araraquara, 29 de dezembro de 1987.

Figura 13 – Cartazes de divulgação de diferentes edições da Semana Luís Antônio Martinez Corrêa.



Fonte: Colagem feita pela autora.

3 “NÃO FAÇAM ESSAS CARAS TÃO ROMÂNTICAS”: *O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUEZ* SOB AS RUÍNAS DA GUERRA CIVIL E DA PRIMEIRA GRANDE GUERRA⁶³

*A guerra antepôs-se ao moço de vinte anos.
Destino que tornou supérfluos quaisquer outros
mestres.*

(Erwin Piscator, *O teatro político*)

Die Kleinbürgerhochzeit - O casamento do pequeno burguez é uma peça escrita em prosa realista no ano de 1919 e encenada pela primeira vez em Frankfurt em 1926⁶⁴ num ringue de boxe (Willett, 1967, p.31). Os estudiosos de Brecht costumam classificá-la como um ensaio dramático escrito em sua juventude, assim como suas outras peças iniciais *Baal* e *Tambores da Noite*, obras que revelam como o dramaturgo sabia assimilar e traduzir a “instabilidade visceral que permeava a vida social daqueles anos” (Bornheim, 1992, p. 45). Embora em sua maturidade Brecht tenha dito que seus “conhecimentos não eram suficientes para compreender a seriedade da insurreição do proletariado no inverno de 1918-1919 na Alemanha” (Brecht *apud* Peixoto, 1979, p.42), entendemos que suas antenas estavam conectadas ao espírito revolucionário daquele tempo e que ele à sua maneira já vinha esboçando como representar as contradições de seu tempo, fazendo germinar o que viria a ser a sua forma épica de fazer teatro.

⁶³“Não façam essas caras tão românticas” é a tradução de Fernando Peixoto para uma das falas de Kragler, anti-herói da peça *Tambores da noite*, também escrita em 1919. Nas indicações cênicas Brecht recomendou que se pendurassem cartazes com essa frase escrita para a encenação, recomendação que Luís Antônio irá utilizar na sua montagem de *O casamento do pequeno burguez* em 1968, como veremos no próximo capítulo intitulado “Não esbugalheis tão romanticamente os olhos”, em referência à tradução feita por Luís Antônio. O uso de cartazes tem o propósito de “literaturalizar” o teatro, tratando-se de um expediente fundante do teatro épico brechtiano cuja proposição prática será desenvolvida esteticamente mais adiante.

⁶⁴“Alemanha 1926” foi o título utilizado numa faixa no alto da boca de cena da montagem de *O casamento do pequeno burguez* do Teatro Universitário de Araraquara em 1968.

3.1 “MY HOME IS MY CASTLE”⁶⁵

Em *Tambores da noite*, primeiramente intitulada *Spartakus*, temos uma obra cujo pano de fundo é o conflito de janeiro de 1919 entre os *freikorps*⁶⁶, a “milícia dos besouros” (Brecht, p.115) e os revolucionários espartaquistas⁶⁷ em Berlim. Não se trata do “drama pessoal de um homem, mas o de uma nação e de um povo” (Wintsen *apud* Peixoto, 1974, p.34). Na peça temos Kragler, ex-combatente que, ao voltar da guerra, encontra sua noiva, Anna Balicke, filha de um próspero fabricante de armas, grávida de Murk, um rico especulador para quem foi prometida. Aqui, o tema do oportunismo da Guerra e do casamento por conveniência é evidenciado e “visitamos” um típico lar pequeno-burguês de uma Berlim conservadora e antirrevolucionária. Esse tom é ilustrado por falas como a do jornalista Babusch que em algum momento expressa a opinião burguesa exaltando os pilares da tradição: “Os espartaquistas têm um estoque de armamento enorme. São uns canalhas! E então, Anna? Não vão desanimar por causa disso: aqui não vai acontecer nada, aqui é lugar de paz! A família; a família alemã! ‘My home is my castle!’” (Brecht, p. 87). Ao caminhar pelas ruas em meio ao conflito deflagrado, Kragler terá de escolher: ou a revolução ou a cama. Ao escolher o leito vira as costas à revolução e mantém-se firme à sua classe e seus verdadeiros valores pequeno burgueses: “Querem que eu vá apodrecer minha carne no fundo da sarjeta, para o ideal de vocês subir ao céu? Estão bêbados?” (Brecht, p.127).

O anti-herói Kragler não é vítima de fatalidade social, ele é um sujeito histórico e tem uma escolha a fazer que revela a sua decisão de quem “não consegue transcender seu sonho pequeno burguês” (Ewen, 1967, p.93). Uma das falas finais de Kragler, “O semi-espartaquista, ou, poder do amor!”, revela com ironia o amargo sentimento dessa

⁶⁵*My home is my castle* é a fala de um dos personagens da peça *Tambores da noite* e foi um enunciado utilizado cenicamente pelo diretor Luís Antônio Martinez Corrêa nas montagens de *O casamento do pequeno burguês* realizadas com seu grupo Pão & Circo, conforme consta na dramaturgia que tivemos acesso por meio do acervo pessoal de Eduardo Montagnari.

⁶⁶Os *freikorps* foram uma organização paramilitar de direita que surgiu no turbulento período da instalação da República de Weimar. “Financiados pela indústria, os corpos francos, famosos pela truculência, eram formados por oficiais conservadores e monarquistas que, por causa da revolução, voltavam do *front* sem nenhuma perspectiva de futuro; por soldados que viam nesse ‘trabalho’ bem remunerado uma saída para o desemprego, e por estudantes universitários prussianos.” (Loureiro, 2007, p. 62)

⁶⁷Os espartaquistas constituíam a esquerda radical do Partido Social Democrata alemão e em 1918 fundaram o Partido Comunista Alemão. O grupo defendia a formação de uma república de conselhos semelhantes aos bolcheviques na União Soviética e, em janeiro de 1919, junto aos trabalhadores, que vinham se organizando em conselhos e realizando greves massivas na Alemanha pós-guerra, o grupo integrou e agitou uma manifestação que foi brutalmente reprimida pelos *freikorps*, a mando do governo da social-democracia. Os líderes revolucionários Karl Liebknecht (1871-1919) e Rosa Luxemburgo (1871-1919) foram assassinados na ocasião.

decisão que Rosa Luxemburgo associaria a um “sintoma da imaturidade do movimento espontâneo das massas operárias alemãs” (*apud* Peixoto, 1974, p. 40).

A atitude do anti-herói Kragler não é individual, revela também a postura de parte da população alemã perante o turbulento contexto da implementação da República de Weimar. Essa escolha pela família, instituição que garante a manutenção da propriedade privada e da transmissão de herança, vai ser satirizada em *O casamento do pequeno burguês*: as personagens dão as costas à revolução nas ruas e entram num lar pequeno burguês sob ruínas que não consegue sustentar suas hipocrisias. Qual expressão utilizar para satirizar esse comportamento?

3.2 “EMIGRAR PARA O REINO DO APRAZÍVEL”: INFLUÊNCIAS CLOWNESCAS E O EFEITO DE DISTANCIAMENTO

Para a composição da peça em um ato *O casamento do pequeno burguês*, Brecht utilizou elementos farsescos e recursos cômicos, que muito tinham a ver com as influências que ele absorvia no momento. O poeta de Augsburg vivia desfrutando do ambiente de boemia da cidade de Munique junto da intelectualidade da recém-inaugurada República de Weimar, frequentando cabarés, reuniões literárias e se aventurando com gosto nesse mundo. Merece destaque o encontro com o cômico Karl Valentin (1882-1948), o famoso *clown metafísico* da Baviera, a quem o “teatro de Brecht deve tanto quanto a analítica de Hegel” (Wekwerth *apud* Dort, 2010). Valentin e Brecht chegaram a atuar juntos na trupe dirigida por Valentin, o *Porão do Riso*, e foi para ele que Brecht escreveu *O casamento*, afirmando que ele seria ideal para o papel do noivo (Ewen, 1967; Dort, 2010; Battistella, 2007).

Brecht encontrou na tradição cômica do teatro popular procedimentos propícios que eventualmente foram apropriados em sua práxis teatral. Segundo Frederic Ewen (1967) e Fernando Peixoto (1974), em certa medida foi a partir de Valentin que ele desenvolveu a teoria de *gestus*⁶⁸. A habilidade do cômico em criticar as convenções burguesas por meio de comentários subversivos no subtexto de cada cena proporcionou a Bertolt Brecht a construção da ideia do efeito de estranhamento ou distanciamento em relação ao trabalho do ator

⁶⁸Segundo Willi Bolle, o termo latino *gestus* era utilizado por Cícero, que o empregava no sentido de “atitude do corpo”, em particular “gestos do ator ou do orador” e a adoção deste termo por Brecht evidenciaria o seu foco na função pública da linguagem. O *gestus* deve ser entendido, portanto, como um signo de interação social, na medida em que a atitude por ele explicitada revela alguém ou algum grupo se confrontando com o ambiente social (Koudela, 2010, p.102). Trabalharemos com essa proposição praxica mais adiante, no terceiro capítulo, quando nos referirmos aos expedientes épicos utilizados pelo Teatro Universitário de Araraquara.

(Battistella, 2007). “Ele podia também aqui ter descoberto que um enredo simples e com uma só dimensão (*eingleisig*) podia alcançar uma plateia extremamente complexa e que uma pequena cena pode conter um grande problema.” (Reich *apud* Calandra, 1974, p. 189).

John Willett, ao comentar as influências do ator-palhaço sobre o dramaturgo, aponta que Brecht encontrou em Valentin a mesma lógica pervertida que havia encontrado nos filmes de Chaplin e que por meio da atitude do cômico bebendo cerveja, fumando charutos e escutando uma orquestra de metais no intervalo, “Brecht parece ter intuído a possibilidade de um novo gênero de teatro: uma audiência crítica, mas desapaixonada, que encarasse o ator com o mesmo espírito desperto e atento que aprecia um acontecimento esportivo” (Willett, 1967, p. 185).

O despojado público dos espetáculos de cabaré da Baviera e a tradição cômica popular do comediante Karl Valentin teriam despertado no jovem Brecht seus primeiros intuitivos lampejos do que veio a ser o efeito de distanciamento, conceito que foi sendo transformado ao longo de seus estudos na década de 1920, quando o dramaturgo se declarou “a favor do teatro épico”, após o contato com Erwin Piscator⁶⁹ em 1926 (Dort, 2010, p. 316). No ano seguinte, em seu estudo *Teatro épico e suas dificuldades*, Brecht escreve que “em vez de participar de uma experiência, o espectador deve dominar as coisas”. Seguindo essa guinada, em 1929 ele escreveu: “o espectador e o ator não deveriam aproximar-se mas distanciar-se um do outro. E cada um deveria distanciar-se de si próprio” (Brecht, 1967, p.43). O conceito de distanciamento ou estranhamento só entraria oficialmente no vocabulário de Brecht em 1936, quando nosso autor atinge sua madura consciência desalienante que visa uma “nova organização das relações entre a plateia e o palco”. (Wekwerth *apud* Dort, 2010, p. 319).

O *distanciamento* será o grande instrumento técnico do qual vai depender a própria essência do caráter épico de uma encenação, a coluna dorsal de tudo o que se faz em cena, abrangendo um conjunto de procedimentos didáticos que se alastra e informa a totalidade das partes que compõem um espetáculo, recebendo tratamentos específicos na dramaturgia, na cenografia, no trabalho de direção e atuação, alcançando finalmente o espectador (Bornheim, 1992, p. 251).

⁶⁹Erwin Piscator (1893-1966) dramaturgo, encenador e produtor teatral “parido” pela Primeira Guerra Mundial e pela revolução alemã de 1918-1919. Ator de profissão, trabalhou com teatro durante a guerra e foi membro da Liga Spartacus. Iniciou o “Teatro Tribunal”, onde pode desenvolver um programa “sem arte, político: de cultura e agitação proletárias” (PISCATOR, 1967, p. 39). Fundou o Teatro Proletário em Berlim e também seu próprio teatro, o “Teatro de Piscator”, onde trabalhou com Brecht. É responsável por cunhar o “teatro épico”, privilegiando o contexto sócio-político na construção cênico-dramatúrgica.

O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente as relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores. Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de tábuas que “significam o mundo” (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaia hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando a obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo. (Benjamin, 1985, p.79).

Brecht não é o criador da forma épica de fazer teatro, mas é quem na prática desenvolveu um “método” de representar que estabelece uma “nova função a um efeito antigo” desenvolvendo uma verdadeira teoria sobre o efeito de distanciamento que em seu conjunto teórico-prático constitui um todo original⁷⁰. Em seguida reproduzimos a tabela sistematizada por Bertolt Brecht em que o autor diferencia o teatro épico do teatro dramático:

Tabela 1 - Oposição entre a forma dramática e a forma épica de teatro

Forma dramática de teatro	Forma épica de teatro
a cena “personifica” um acontecimento	narra-o
envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade	faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade
proporciona-lhe sentimentos	força-o a tomar decisões
leva-o a viver uma experiência	proporciona-lhe visão do mundo
o espectador é transferido para dentro da ação	é colocado diante da ação
é trabalhado com sugestões	é trabalhado com argumentos
os sentimentos permanecem os mesmos	são impelidos para uma conscientização

⁷⁰“O teatro antigo e o teatro medieval distanciavam suas personagens por meio de máscaras representando homens e animais; o teatro asiático ainda hoje utiliza efeitos de distanciamento de natureza musical e pantomímica. [...] Os objetivos sociais destes antigos efeitos eram absolutamente diversos dos nossos.” (BRECHT, 1978, p.116).

parte-se do princípio que o homem é conhecido	o homem é objeto de análise
o homem é imutável	o homem é suscetível de ser modificado e modificar
tensão no desenlace da ação	tensão no decurso da ação
uma cena em função da outra	cada cena em função de si mesma
os acontecimentos decorrem linearmente	decorrem em curva
<i>natura non facit saltus</i> (tudo na natureza é gradativo)	<i>facit saltus</i> (nem tudo é gradativo)
o mundo, como é	o mundo, como será
o homem é obrigado	o homem deve
suas inclinações	seus motivos
o pensamento determina o ser	o ser social determina o pensamento

Fonte: Brecht (1978, p. 16).

O objetivo principal do teatro épico é chamar a atenção para os processos sociais por meio de uma mediação estética que visa banir do teatro tudo que pode colocar o espectador em transe como uma “cobaia hipnotizada”, ativando-o politicamente e despertando-lhe o comportamento que “está na origem do filosofar, do pensamento racional, ou seja, o espanto que arranca as coisas de suas rotinas desgastantes e as torna estranhas, como se estivessem sendo vistas pela primeira vez” (Bornheim, 1992, p. 255). Em seu último ensaio teórico, o *Pequeno Organon para o teatro* (1948), Brecht vai dizer que este comportamento é idêntico ao olhar de estranheza que Galileu teve ao contemplar os pêndulos que oscilavam:

As oscilações surpreenderam-no, como se jamais tivesse esperado que fossem dessa forma, como se não entendesse nada do que se estava passando; foi assim que descobriu a lei do pêndulo. O teatro, com as suas reproduções do convívio humano, tem de suscitar no público uma visão semelhante, visão que é tão difícil quanto fecunda. Tem de fazer que o público fique assombrado, o que conseguirá, se utilizar uma técnica que o distancia de tudo que é familiar (Brecht, 1978, p. 117).

Aquilo que é considerado normal deve ser tratado como estranho, para que sob este

ponto de vista os fenômenos tidos como naturais e imutáveis sejam vistos como históricos, portanto transformáveis, “quanto maiores as devastações sofridas por nossa sociedade (e quanto mais somos afetados por elas, juntamente com nossa capacidade de explicá-las), maior deve ser a distância mantida pelo estranho” (Benjamin, 1985, p. 82). Essa ideia é bem sintetizada no poema-prólogo da peça didática *A exceção e a regra*, terceira montagem realizada pelo Teatro Universitário de Araraquara:

Agora vamos contar
A história de uma viagem
Feita por dois explorados e por um explorador.
Vejam bem o procedimento desta gente:
Estranhável, conquanto não pareça estranho;
Difícil de explicar, embora tão comum;
Difícil de entender, embora seja a regra.
Até o mínimo gesto, simples na aparência,
Olhem desconfiados! Perguntem
Se é necessário, a começar do mais comum!
E, por favor, não achem natural
O que acontece e torna a acontecer:
Não se deve dizer que nada é natural!
Numa época de confusão e sangue,
Desordem ordenada, arbítrio de propósito,
Humanidade desumanizada
Para que imutável não se considere
Nada” (BRECHT, 1990, p.132).

3.3 DESCONFIE DO QUE É FAMILIAR: O “ESTRANHO” BANQUETE DE *O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUEÊS* E O FIM DA FORMA BURGUESA DE REPRESENTAR

.Na dramaturgia de *O casamento do pequeno burguês*, Brecht utiliza recursos literários que mais tarde seriam teorizados e associados ao efeito de distanciamento. O tom predominante cômico desse jantar de núpcias revela-nos uma constante inadequação entre forma e conteúdo, funcionando como uma paródia da forma dramática de representar, uma vez que as experiências do jovem dramaturgo principiam “ali onde a contradição entre a temática social e a forma dramática vem à tona”, como lembra Peter Szondi em sua *Teoria do drama moderno*. Inspirado pela tradição cômica da Baviera, e sobretudo o palhaço Karl Valentin, o jovem Brecht nesta obra adianta aquilo que seria apontado em seu *Pequeno organon para o teatro* como a função “mais nobre” do teatro, a função de diversão, utilizando-se de recursos que “isolam e distanciam os elementos do drama e da encenação tradicionais e familiares ao público, tirando-os do movimento absoluto global que caracteriza o drama, convertendo-os em objetos épico-cênicos, isto é, ‘mostrados’” (Szondi, 2003,

p.136).

Trata-se de uma representação jocosa, do paradoxo levado até ao absurdo, caminho que, segundo Chiarini (1967), Brecht escolheu desde o começo. Foi esse espírito de contradição que deu ao autor a chave que lhe permitiu interpretar nosso mundo burguês: a chave do paradoxo. “Configurar na imagem a contradição” é a indicação que o dramaturgo dá em seu último ensaio teórico, e tal imagem exige uma “forma de representar que mantenha livre e móvel o espírito atento”. Dessa maneira, o espectador dispõe-se da possibilidade de reconhecer as diferentes forças atuantes como condições históricas, portanto suscetíveis de serem manipuladas (Brecht, 1978, p. 115).

Em *O casamento do pequeno burguês*, o jovem Brecht indica ter a apreensão de que “cada pessoa reage conforme os tempos que corre e a classe que pertence” (ibid, p. 115). As personagens são representações do estrato médio de uma sociedade cujo contexto de degradação palpável conduz a uma alegórica disputa, que se expressa na destruição dos móveis construídos pelas mãos do noivo. Essas personagens são apresentadas como tipos, algumas em seus papéis sociais: Noiva, Noivo, Pai da Noiva, Mãe do Noivo, a Irmã, Amigo, o Moço, Madame, Marido, e suas interações diagnosticam a falência de um possível diálogo com capacidade de mediar suas relações. Não há nenhuma comunicação construtiva e quando se tenta edificar uma imagem social polida ela é imediatamente despedaçada, revelando a crise das relações intersubjetivas, objeto basilar da forma dramática.

Ao reproduzir e tentar sustentar a ideologia burguesa, essa camada média personificada no discurso do *self-made man* do noivo e da mobília feita com “o suor de seu esforço”, aos poucos vai se revelando tão frágil e precário quanto seus móveis. A Madame tensiona a situação desde o princípio “Eles [os móveis] são fortes? vão durar bastante?” (Brecht, 1996, p. 135). Dona Emmi, como depois é apresentada, aparece junto ao seu Marido. Seu irônico título de *madame*, termo que remete a elegância e cortesia, junto à sua postura arrogante colocam-na como uma representante de uma camada supostamente mais rica, detentora dos conhecimentos requintados. “Essa carpintaria já não se usa mais, está fora de moda.” (ibid., p. 142). O riso malicioso e o deboche são suas armas do início ao fim: “Jakob você nunca deveria esquecer o suor que você derramou! Mas você não acha que uma boa cola seria melhor que o suor?” (ibid., p.143).

Embora tente sustentar ares fidalgos, a interação com seu Marido revela-nos o típico “marasmo” de um casamento falido com padrões de violência interiorizados, o que parece um retrato em movimento que visa antecipar o futuro do jovem casal. Frases de duplo sentido

geram efeitos cômicos como quando o marido pergunta: “E se eu não chegar até o fim?”/ “É sempre assim!”, a Madame revela. E continua:

A MADAME: Antigamente, ele tocava o tempo todo, mas depois que nos casamos, ele parou. Ele se dedica a me aborrecer. Antigamente, ele sabia uma porção de canções, depois esqueceu um monte delas e cada vez sabia menos. Ele se perdia cada vez mais como se sofresse de marasmo, e no fim ele sabia uma só (ibid, p. 145).

O tom de provocação e descontentamento mútuo entre os dois é uma constante que vai sendo escalonado com pitadas farsescas até o auge, quando o marido arranca um pé da mesa e atira em direção à sua esposa, que chora. Para tentar se explicar, o Marido diz:

O MARIDO: Agora eu a castiguei e agora o bruto sou eu! Foi sempre assim. Ela é a mártir e eu sou o bruto. Mas eu aguentei isso sete anos; quem será que me transformou num bruto? Minha mão estava tão cansada de trabalhar que eu não conseguia nem lhe bater. Ela sempre sente dor quando eu estou bem, quando eu bebo ela conta o dinheiro, e quando eu conto dinheiro, ela chora. [...] Desde o dia do casamento, o homem não é mais um animal que trabalha para a sua dona, mas sim um ser humano que trabalha para um animal. E isso deixa a gente tão desgastado, que no fim a gente acaba merecendo (ibid, p. 156).

Eis o retrato, lamentavelmente comum, de um casamento em que a violência está dentro da ordem do dia, de maneira naturalizada. Aqui nos inteiramos das condições paupérrimas deste infeliz casal degradado pelo mundo do trabalho e que vive “a contar dinheiro”. Alternados com o tom cômico da peça, momentos como esse instauram uma tensão, o que gera uma contradição: o riso gerado pela cena pastelão revela-se um riso amargo, na medida em que expõe o comportamento pequeno-burguês. Dessa maneira, Brecht, como um cientista social, põe uma lupa na dimensão social dos conflitos, rompendo com o “insípido efeito de iguaria” do teatro burguês e suas “falsas reproduções da vida efetuadas no palco” (Brecht, 1978, p.99). Frente à contradição, o espectador é colocado *diante* da ação, e não *dentro* dela, como na forma dramática de teatro. Sendo testemunha da ação, o espectador dispõe-se da possibilidade de “apartar as forças motrizes sociais ou substituí-las por outras”, entendendo as forças atuantes na circunstância como transformáveis e não como naturais (ibid, p.115).

A Mãe do Noivo vai ocupar-se do trabalho doméstico ao longo de toda a peça. É sua a primeira fala “Aqui está o bacalhau!”⁷¹ e, logo em seguida, a jocosa fala “Jakob, o rabo é seu!”. Suas outras intervenções vão se restringir tão somente ao servir e corrigir como em

⁷¹Este enunciado será aproveitado com um duplo sentido pelo diretor Luís Antônio Martinez Corrêa na montagem de *O casamento do pequeno burguês* em 1968. Ao dizer “Aqui está o bacalhau”, a Mãe, interpretada pela atriz Edna Portari, dá a entender que o bacalhau é também a noiva, segundo os relatos de Eduardo Montagnari.

“Jakob, abotoa o colete! Assim não fica bem!”, repetições que a tornam caricata dentro de seu “instinto materno”⁷².

O Pai da Noiva é um grande contador de histórias. Ele narra em dobro o que a Mãe do Noivo deixa de narrar por estar ocupada cozinhando e servindo. As anedotas por ele contadas são em sua maioria escatológicas, na trilha dos acordes farsescos - logo na primeira página, depois do Noivo ganhar a rabada, ficamos sabendo do caso de um tio que se engasgou com uma espinha de peixe e acabou vomitando em cima da mesa, um assunto nada elegante para um patriarca falar na mesa de jantar. Depois de falar ou tentar falar sobre doenças, ovos, privadas e personalidades aleatórias, aparece o tópico da herança de uma cama, um dos poucos bens que essa medíocre pequena burguesia alemã parece ostentar:

O PAI: Eu queria dar pra vocês uma cama muito boa! Uma herança da família! Tem valor de antiguidade! E também é sólida!

O AMIGO: Antigamente as pessoas sabiam fazer as coisas!

O MOÇO: As pessoas de hoje não são mais como antigamente. (ibid., 137).

Os amigos, claro, vão aproveitar para mostrar a péssima qualidade da mobília recém-construída, de tal maneira a explorar a alegoria desses móveis, que representam também os valores em frangalhos dessa camada média. Depois o pai ainda diz “Maria, todo mundo da nossa família morreu naquela cama!” e o noivo brinda “Então vamos beber à saúde dos vivos, meu sogro!” (ibid., p. 138). O novo e o velho coexistem e se saúdam ebriamente.

Uma anedota interessante a destacar e que não é nada ingênua é a do caso das cadeiras:

O PAI: Por falar em cadeiras, Rosenberg e Companhia tinha sempre para os seus clientes umas cadeiras tão baixas que os joelhos vinham parar na mesma altura que as cabeças. Os clientes ficavam tão rebaixados que o Rosenberg e Companhia fez uma fortuna! Com o dinheiro, ele pôde comprar uma casa maior, equipou seu escritório com os móveis de primeira mas conservou as cadeiras! Ele sempre dizia muito emocionado: eu comecei com estes móveis tão simples... Não vai ser agora que eu vou me esquecer deles para não perder minha humildade e Deus não me castigar! (ibid., p.150).

A pequena burguesia fazendo fortuna com seus clientes rebaixados é uma imagem sagaz e ácida do oportunismo de tal estrato social. Rosenberg, o típico empreendedor pequeno burguês, decide *conservar* os móveis como quem pretende conservar e sustentar os mesquinhos méritos de sua mediana classe, envolvendo até Deus, como o patriarca que acredita que “existe uma providência!” (ibid., p. 147). Brecht busca, pois, expor e tensionar a

⁷²“Complemento do mercado, instrumento para a privatização das relações sociais e, sobretudo, para a propagação da disciplina capitalista e da dominação patriarcal, a família surgiu no período de acumulação primitiva também como a instituição mais importante para a apropriação e para o ocultamento do trabalho das mulheres.” (FEDERICI, 2017, p. 193).

caduca moral e os bons costumes conservadores de sua classe de origem⁷³.

Na hora de se despedir, o Pai da Noiva mostra sua lucidez frente à catastrófica realidade, sinalizando que ele não está “fora da casinha” como suas escatológicas lembranças por vezes o pintaram:

O PAI: É melhor nós irmos embora também. Os móveis... ainda têm jeito de consertar... Ah, se vocês quiserem a cama, ela está à disposição. Eu sempre achei que contar histórias que não dizem respeito a ninguém é bem melhor.... Catástrofes! Eles não aguentam ficar sozinhos com eles mesmos. (ibid., p. 157).

Aqui temos a consciência de alguém que sabe que a situação vai mal e sua opção por narrar histórias, aparentemente aleatórias, parece ter menos a ver com seu negacionismo do que com sua incapacidade de elaborar o desastre.

O fato de Maria, a Noiva, estar grávida justifica toda a conveniência daquele jantar e sua tentativa de dissimulação se mostra inútil pois todos parecem saber da gravidez. Ela não fica quieta e se queixa perante as repetitivas anedotas do pai e se, em princípio e na frente das pessoas, elogia o esforço do noivo que “todo dia levanta às cinco da manhã para trabalhar” em sigilo e longe dos convidados mostra a consciência de quem está entrando numa cilada: “Eu não queria que eles fossem embora. Vai ser pior!” (ibid, p.153). Depois, quando todos se foram, abre a goela:

A NOIVA: [...] Que o diabo carregue os seus móveis que nem foram envernizados porque você disse: “Não importa a aparência o que importa é que eles sejam fortes e confortáveis!” Cinco meses perdidos até eles ficarem prontos, tanto tempo que já se nota o meu estado. Essa porcaria, esse lixo, esse trabalho péssimo! Por que é que nos casamos? (ibid., p. 158).

O Noivo veste seu mais novo papel de patriarca: “Agora eu já peguei meu paletó e você pode ir arrumando tudo. Será que vou ter de ficar ainda muito tempo neste chiqueiro?” (ibid., p. 159). Mesmo que os móveis feitos por ele tenham sido destruídos, sua autoestima permanece firme, o que gera um efeito cômico: “Quando se faz qualquer coisa que os outros não fazem, eles ficam uma fera! Principalmente quando eles vêem que o trabalho é bem-feito. [...] Eles não seriam capazes de desenhar nem um banquinho!” (ibid., p. 158).

Na frente dos convidados o Noivo tenta sustentar sua pose de homem competente e trabalhador, disfarçando a fragilidade dos móveis com um espírito fanfarrão, sempre certificando-se de que estão todos embriagados e convidando-os a dançar: “Não é por causa disso que nós vamos ficar com essas caras. Afinal, não é todo dia que eu me caso. Vamos

⁷³ Segundo o biógrafo Frederic Ewen, o pai de Brecht foi gerente da fábrica de papel Haindl no momento em que a Alemanha começava a prosperar industrialmente (Ewen, 1967, p. 16).

beber e mudar de assunto!”. Na medida em que o álcool sobe e a escalada das ofensas e ataques frontais se intensificam, ele começa a destilar entre quatro paredes o seu rancor: “O que eu faço para mandar toda essa gente embora? Eles comem, bebem, fumam, riem da nossa cara, e o pior: nem pensam em sair. E a festa é nossa, não é?” (ibid., p. 153).

Os convidados estão sempre tensionando e fazendo comentários provocativos. Um dos momentos célebres da peça é quando o Moço discursa. Esta personagem é apresentada como um “lacaio”, filho de zelador, e ao mesmo tempo é a única que tem nome e sobrenome: Sr. Hans Mildner. Conforme as pinceladas farsescas, há indicações de que ele e a irmã da noiva, Ina, se envolveram, pois voltaram “vermelhos como brasa”. Fala em tom de discurso:

O MOÇO: Quando dois jovens: a pura noiva e o jovem noivo, amadurecido nas tempestades da vida, atravessam os umbrais do matrimônio, diz-se que os anjos cantam nos céus! Quando a jovem noiva - *dirige-se a ela* - volta o olhar aos belos dias de sua infância, talvez seja possuída por uma suave melancolia. A partir deste momento deverá enfrentar a vida, esta vida hostil... - *a noiva soluça* - ... verdade que ao lado de um homem experiente, que montou sua casa com as próprias mãos, e neste caso isso deve ser tomado literalmente, para receber, junto à eleita de seu coração a alegria e a dor. Por isso bebamos à saúde destas duas almas jovens e nobres, que esta noite irão se pertencer, mutuamente pela primeira vez. *A Madame dá uma gargalhada*. Pela primeira vez e por toda a eternidade! Em homenagem a esta aliança, eu peço a todos que cantem comigo “Deve ser uma coisa maravilhosa”, de Liszt! *Começa a cantar mas como ninguém o acompanha, ele senta*. (ibid., p. 139).

“A pura noiva” instaura uma primeira ironia, que depois volta a ser explorada em “esta noite irão se pertencer mutuamente pela primeira vez” e é enfim escancarada pela risada da Madame. O Amigo em seguida mostra que ninguém sabe a música proposta pelo Moço, uma música do compositor clássico Liszt, sugerindo que o repertório cultural da pequena burguesia é limitado. Em seguida, o Marido ataca o discurso do Moço, e revela que suas palavras foram retiradas de um certo *Manual do orador* - ou seja, ninguém naquela mesa se salva, estão todos blefando, fingindo aparências e “disfarçando as evidências”.

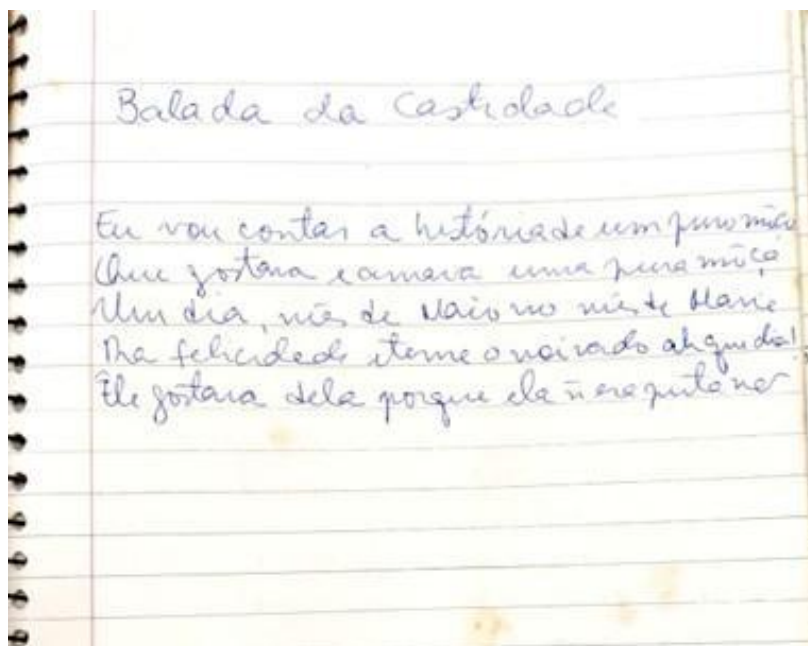
Outro momento icônico é quando a personagem Amigo canta a *Balada da Castidade em Tom Maior*. Trata-se de outro elemento que seria muito explorado por Brecht, a canção (*song*) elencada como forma de estranhamento na medida que provoca uma ruptura na estrutura dramática, desde que apresente alguma nova evidência ou ratifique as já apresentadas, evidentemente em proposição narrativa⁷⁴. Com uma linguagem direta e provocativa tem-se a história de um casal que apenas aparentemente “escolheu esperar”. Ei-la

⁷⁴*Song* é o nome dado às canções no teatro de Brecht (desde a *Ópera de Três Vinténs*, 1928) para distingui-las do canto “harmonioso” e que ilustra uma situação ou um estado d’alma na ópera ou na comédia musical. A *song* é um recurso de distanciamento, um poema paródico e grotesco de ritmo sincopado, cujo texto é mais falado ou salmodiado que cantado. (PAVIS, p. 367).

na versão “tropical” por Luís Antônio Martinez Corrêa:

Oh! No escuro um no outro se fundiu
 Oh! Estamos sós! Ela olhou e sentiu:
 Ela é minha! Com desejo, ele pensou:
 A escuridão, o fogo da paixão, atçou
 Mas ele só beijou a noiva no nariz:
 “minha noiva não é uma reles meretriz!”
 Nisso, ele jamais pensou!
 Ah! Como é quente sua mão!
 Ah! Como bate o coração!
 Das bocas saem quentes gemidos
 Cuidado! Não vá perder os sentidos!
 Ela só beijou o noivo no nariz:
 “Eu não sou uma reles meretriz!”
 Na hora, foi o que ela pensou!
 Para ela ficar donzela
 Uma puta ele foi procurar
 Náusea e glória desta terra
 A puta lhe soube ensinar
 Mas o seu corpo era um abismo
 Ele preferiu o ascetismo
 E nisso ele não mais falou!
 Para apagar o fogo
 Que o puro noivo acendeu
 Ela abriu o jogo
 E, ao primeiro que veio, ela deu
 (Debaixo da escada
 Ela foi furada!)
 Não era freira, mas a carícia
 Mesmo brutal é sempre um delícia
 E sua fome, ela matou!
 Hoje ele viva a se queixar:
 A folia: pra que evitar?
 Naquele mês de maio tão feliz
 Ele só beijou a noiva no nariz
 Ele como padre, ela como puta
 Agora dizem para quem gosta:
 “A Castidade é uma bela bosta!” (Brecht, pág. 147).

Figura 14 – Letra de “Balada da castidade” pelas mãos de Luís Antônio Martinez Corrêa.



Fonte: CEDOC/Funarte.

Cantar a castidade é cantar a regulação da sexualidade feminina necessária para garantir a paternidade legítima e a transmissão da herança, de acordo com o corolário liberal. Cantar a prostituição e o adultério, os “eternos companheiros da monogamia” (Engels, 1980), revela como o poeta de Augsburg sabia que encenar o casamento é representar o ritual burguês embaixo do seu véu de convenções e hipocrisias. Prevalece aqui o sarcasmo e a agressividade para com os valores burgueses, características típicas do jovem Brecht que transmitia o prazer em *épater le bourgeois*⁷⁵ por meio da “hipérbole escandalosa” (Chiarini, p. 61).

Ao comentar as primeiras canções do dramaturgo, John Willett ressalta que muitas delas “revestiam-se de um forte sabor local, pois Brecht encontrava os seus modelos nas antigas baladas que eram cantadas nas feiras da Baviera” (p.110), sob influência de autores satíricos que “usavam a sátira direta e contundente como o melhor meio de ataque e

⁷⁵“A expressão *épater le bourgeois*, que aparece na França em meados do século XIX dentro da atmosfera romântica, serve de lema a uma das atitudes mais características da arte moderna: o desprezo pela classe social que, em torno de 1830, começou a impor seu predomínio. O posterior avanço da burguesia acentuou, entre os artistas pós-românticos, a aversão a essa classe preponderante. [...] *Épater le bourgeois* significa, etimológica e literalmente, ‘fazer cair aberto de pernas, por algum fato ou afirmação assombrosos, ao burguês’.” SOBEJANO, Gonzalo. *Épater le bourgeois* en la España literaria de 1900. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pater-le-bourgeois-en-la-espaa-literaria-de-1900-0/html/0231ad36-82b2-11df-acc7-002185ce6064_9.html#I_0>. Acesso em 23 de set. de 2024.

escreviam uma grande parte de seus versos claros e sempre inteligíveis para serem declamados ou cantados” (ibid., p.108). As *Moritat* ou baladas, “modeladas na canção de cabaré francesa”, conhecidas pelo tom áspero e implacável, atravessam o trabalho de Brecht (Ewen, 1967, p.52). A *Balada do soldado morto*, um de seus poemas-canção mais conhecidos e que veio a integrar a peça *Tambores da noite*, fez sucesso nos cabarés da Baviera, popularizando o trabalho de Brecht e garantindo-lhe um lugar lista de perseguidos por Hitler ainda no início da década de 1920. Em *A ópera de três vinténs* (1928), temos no prólogo *A balada de Mackie da Navalha*, feita em parceria com Kurt Weill, e que ganhou uma versão carioca com *O malandro* de Chico Buarque no trabalho que realizou junto a Luís Antônio com *A ópera do malandro*.

Os artistas populares da vida boêmia da Baviera forneceram a Brecht os três “termos irônicos” que Chiarini aponta como segredo literário do jovem Brecht: comédia, balada e paródia (1967, p.58). As canções com um tom de agressividade também estão presentes em sua primeira peça, *Baal* (1918), “um gigantesco hino à vida e à liberdade anárquica” (Peixoto, 1974, p. 35). Eis um poema-canção da obra, que será referenciada pelas personagens de *O casamento*:

Orge me disse que o melhor lugar
Para ele é a privada.
É um lugar onde se está contente,
Por cima estrela, por baixo estrume
Lugar maravilhoso, onde se pode
Mesmo em lua de mel ficar sozinho
Na humildade, lá você se encontra:
Um ser humano que nada retém.
Lugar onde toda sabedoria
Prepara a pança para novas orgias
Descansa-se o corpo agradavelmente,
Fazendo-se algo para si com afinco.
Lá você se reconhece a si mesmo,
Um ser glutão que come na privada. (Brecht, 1996, p.27).

O escatológico jovem Brecht com sua orientação anti-burguesa irá colocar nas palavras das “pessoas na sala do jantar” de seu *casamento* o olhar da ideologia liberal perante *Baal*: consideram-nas uma merda que arrasta a família para a lama, o que mostra que seu objetivo de *chocar a burguesia* tem funcionado:

O MOÇO: Vocês viram uma peça de teatro chamada “Baal”?
O MARIDO: Eu vi. Uma merda!
O MOÇO: Mas ela é muito forte
O MARIDO: Então ela é uma merda muito forte! Isso é pior que uma merda fraca!
Ser talentoso para porcarias desculpa a pessoa? Além disso, você não deveria ter visto! (Brecht, p. 151).

Após uma indicativa de silêncio, o pai ironicamente diz “Os escritores de hoje em dia arrastam a vida da família para a lama! Portanto, o que há de melhor entre nós...” (ibid., p. 151). O Moço, que é o “filho do zelador”, não desqualifica a peça, pelo contrário, diz que ela é forte, como quem se solidariza com a causa rebelde do anti-herói Baal. O Marido, por sua vez, representante da pequena burguesia, diz que a peça é uma porcaria embora não negue o talento do escritor – o que ele critica é o conteúdo que do início ao fim afronta os seus valores. E ainda se sente no direito de dizer ao Moço que ele não deveria ter assistido.

A Madame também tem a necessidade de se sentir superior, por isso lembra que “a luz elétrica não funcionou” e que “não tem mais como disfarçar o cheiro da cola”. Ela não consegue nem concluir um elogio à noiva: no mesmo instante em que diz que o vestido foi bem feito, aproveita para anunciar pela primeira vez em alto e bom som a gravidez da noiva. A noiva afrontou e sustentou a pose até quando pôde:

A MADAME: O seu vestido é bem feito, hem?
 A NOIVA: Graças a Deus eu não preciso de artifícios.
 A MADAME: É uma indireta?
 A NOIVA: Por quê? A carapuça serviu?
 A MADAME: Quem tem telhado de vidro não deve jogar pedras no vizinho.
 A NOIVA: Quem tem telhado de vidro?
 A MADAME: O seu vestido está tão bem feito que quase nem se percebe que você está... [...] O que é que há? Se uma mulher está grávida, ela está mesmo grávida e acabou! (ibid., p. 155).

A essa altura, a Noiva começa a chorar, o Marido chega com mais vinho e os convidados bebem para disfarçar. Diálogos como estes mostram a falta de solidariedade do individualismo burguês que leva as pessoas a estarem sempre competindo. Quanto mais ébrias as personagens, mais se permitem aumentar o grau de ofensa, a ponto do Amigo deixar a festa com um golpe final:

O AMIGO: Essa cola não gruda! É um escândalo convidar seus amigos para vir neste chiqueiro!
 O NOIVO: Se é assim eu peço desculpas por não ter gostado da sua música indecente e peço desculpas por você ter quebrado minhas cadeiras.
 O AMIGO: Acho melhor vocês ficarem esperando a cama do seu tio da barriga d'água! Durmam bem. *Sai*.
 O NOIVO: Vai para o inferno! (ibid., p. 157).

Quando finalmente se encontram sozinhos, os noivos começam a se lamentar e contar os prejuízos. A Noiva se mostra preocupada com o que vão pensar e falar sobre ela:

A NOIVA: E vão contar tudo para a cidade inteira! Que vergonha! Amanhã todo mundo vai estar sabendo e todo mundo vai morrer de rir. Você vai ver, eles vão nos olhar das janelas e rir. Quando nos encontrarem na igreja, vão lembrar dos móveis, da luz elétrica que não funcionou, do creme que não deu certo... e no pior, na noiva

que se casou grávida! E eu que ia dizer a todo mundo que meu parto foi prematuro... (ibid., p.158).

A fala da Noiva não deixa dúvidas: sua maior preocupação é com a sua imagem social. Os maldosos olhares na casa de Deus lhe antecipam vergonhas e culpas que embora não lhe pertençam, dominam suas atitudes. A conservadora Alemanha do início do século XX não estava preparada para deixar de regular a sexualidade das mulheres, que pagavam um preço alto para sustentar os pilares de uma sociedade que lhes vigiava e punia sempre que transitavam fora de seus sufocantes limites.

Quando olhamos pela fechadura desse decadente lar pequeno burguês não gozamos da intimidade de um casal feliz, mas sim de pessoas que se agriem e se ofendem: “Como você está insignificante com esse paletó! Seu rosto mudou muito, mas não para melhor”, diz a Noiva ao Noivo que retribui: “E você! Como está velha! Quando chora é que a gente nota.” Bebericam o que resta do vinho e então o noivo repete a fala final de Kragler, de *Tambores da Noite*, e diz “devemos nos multiplicar!” (ibid., p. 160).

No fim, quando já estão bem anestesiados de álcool, começam a rir e tirar sarro de todos os convidados como uma forma de se vingarem dos vexames que passaram. “E quando aquela jararaca se espatifou no chão?” dizem sobre a Madame. O Noivo parte então para a ofensiva carnal: rasga o vestido da Noiva e a leva até a porta do quarto, onde fica com a maçaneta na mão. Riem mais e vão pra cama, que termina quebrada - a última indicação que temos no texto é “Ouve-se o barulho de uma cama quebrando.” Não seria a mesma simbólica cama que Kragler escolheu na peça anterior?

O casamento do pequeno burguês não é, pois, uma peça de fácil digestão. Ao ilustrar a família com “impiedosa ironia e cruel sarcasmo” sob os “perenes paradoxos da sociedade burguesa” (Chiarini, p.32), Brecht irrompe o mecanismo ideológico desta classe denunciando suas contradições. Marilena Chauí ajuda a entender o lugar da família na ideologia burguesa:

Na ideologia burguesa, a família não é entendida como uma relação social que assume formas, funções e sentidos diferentes tanto em decorrência das condições históricas quanto em decorrência da situação de cada classe social na sociedade. Pelo contrário, a família é representada como sendo sempre a mesma (no tempo e para todas as classes) e, portanto, como uma realidade natural (biológica), sagrada (desejada e abençoada por Deus), eterna (sempre existiu e sempre existirá), moral (a vida boa, pura, normal, respeitada) e pedagógica (nela se aprendem as regras da verdadeira convivência entre os homens, com o amor dos pais pelos filhos, com o respeito e temor dos filhos pelos pais, com o amor fraterno). Estamos, pois, diante da *ideia* da família e não diante da realidade histórico-social da família. (Chauí, 1980, p.81).

Escovando a história a contrapelo, de acordo com recomendação de Walter Benjamin, Brecht não representa o casamento como uma “realidade natural, sagrada, eterna e moral” conforme pinta o ideário burguês, pelo contrário, ele descortina o véu maculado dessa instituição, revelando seus deletérios mecanismos que servem à manutenção da luta de classes. A crítica ganha ainda mais relevo na conjuntura revolucionária apontada, uma vez que parte das tarefas revolucionárias era abolir a família, tornando visível o trabalho reprodutivo e emancipando as mulheres para que estivessem à frente deste processo. No entanto, como vimos, a burguesia alemã (que ainda chacoalhava o cadáver do antigo regime⁷⁶) e sua eterna aliada, a pequena burguesia, preferiram adiar as novas auroras. Que preço caro isso iria custar ao povo alemão...

⁷⁶O *Kaiserreich* foi estabelecido na Alemanha logo após a sua unificação, em 1871, e alguns de seus elementos constitutivos, tais quais o nacionalismo e o militarismo, continuariam a influenciar a política alemã mesmo após a queda do Império, derrubado pela revolução alemã de 1918, que instaurou a República de Weimar.

4. NÃO ESBUGALHEIS TÃO ROMANTICAMENTE OS OLHOS: O TEATRO UNIVERSITÁRIO DE ARARAQUARA E O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUEZ NO INTERIOR PAULISTA ÀS VÉSPERAS DO AI-5

Romper com a família é uma coisa muito séria, muito séria! Até hoje esse problema é atualíssimo: a morte da família, a morte da instituição familiar... Enquanto houver família, cada geração, de um jeito ou de outro, terá que passar por isso.

(Zé Celso, *Romper com a família, quebrar os clichês*)

*Primeiro é preciso transformar a vida,
Para cantá-la em seguida.
Os tempos estão duros para o artista:
Mas, digei-me, [...] em que ocasião
Escolheram uma estrada de terra batida?*

(Maiakóvski, *A sierguéi Iessiênin*)

Neste capítulo recorreremos às considerações que o sociólogo Raymond Williams escreve em seu livro *Drama em cena* e procuramos analisar como ele reflete a transposição do texto dramático para a cena teatral, entendendo texto literário e representação “não como entidades separadas, mas como a unidade na qual elas têm a intenção de se transformar” (Williams, 2010, p.38). Nosso foco concentrou-se na análise do uso de procedimentos épicos do teatro de Brecht na montagem de 1968 de *O casamento do pequeno burguez* pelo Teatro Universitário de Araraquara, procurando entender como uma obra escrita em linguagem dramática foi encenada por jovens amadores com “o olhar épico da distância” orientado pelo estudante Luís Antônio Martinez Corrêa, um aprendiz de Brecht.

Para nossa análise, confiamos no “exercício cuidadoso da imaginação”, já que não é possível retomar as apresentações originais realizadas pelo TUA. Ao estudar a encenação de *O casamento do pequeno burguez* com base em documentos escritos e história oral de alguns participantes do Teatro Universitário de Araraquara, acreditamos ter sido possível reconstruir o contorno épico que a obra dramática adquiriu em cena. Assim, cuidamos de compor parte do capítulo acerca da recepção de Brecht no Brasil, que até agora não registra o encontro que em 1968 aconteceu entre o Teatro Universitário de Araraquara e o dramaturgo alemão, conforme indica Eduardo Montagnari:

Duas publicações, *Brecht no Brasil: experiências e influências*, organizada e introduzida por Wolfgang Bader (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987) e *Brecht no teatro brasileiro*, obra assinada por Kathrin Saringen (São Paulo: Hucitec, 1998), apresentam uma relação das montagens do autor alemão no Brasil, apontando a encenação de *O casamento do pequeno burguês* pelo grupo *Pão e Circo* em 1973 como a sua primeira versão nacional. Quero aproveitar para corrigir o dado lembrando que a primeira montagem do texto de Brecht no Brasil ocorreu em 1968. (Montagnari, 1999, p.07).

A primeira montagem de *O casamento do pequeno burguês* no Brasil aconteceu no interior paulista, possibilitada graças ao trabalho de tradução feito por Luís Antônio Martinez Corrêa em colaboração com a professora Wilma Rodrigues, do Departamento de Alemão da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Segundo relatos de Eduardo Montagnari, Luís Antônio não sabia alemão, e a sua colaboração se deu pela “via francesa”, como se deu a recepção da obra brechtiana no Brasil, conforme assinala Iná Camargo Costa (2012). A tradução de Luís Antônio com a professora Wilma Rodrigues é a que encontramos no primeiro volume da coleção da obra do dramaturgo pela Editora Paz e Terra. Ao ler a versão em português da obra, portanto, não podemos deixar de pensar que a seleção lexical, os jogos semânticos, as rimas... Tudo passou pela ginga de nosso diretor, que ao traduzir Brecht abraçou o alemão, como teria gostado Walter Benjamin⁷⁷.

Para tratar sobre a encenação de 1968 de *O casamento do pequeno burguês* em Araraquara convém referenciar as circunstâncias na qual a encenação aconteceu, seguindo ainda as recomendações de Bernard Dort: “O essencial seria, diante de cada representação de Brecht, colocar com clareza a questão do ‘quando’, do ‘como’ e do ‘por quê’ desta representação.” (Dort, 2012, p. 328).

4.1 CIRCUNSTÂNCIAS: ARARAQUARA DE 1960 E AS CANHOTAS ANTENAS “HEGEMÔNICAS”

O ano de 1957 marcou o surgimento da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara que em 1960 se articulou para trazer ao palco do Teatro Municipal presenças ilustres: Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, em uma visita promovida pela faceta desenvolvimentista que se fez ecoar além-mar nos ouvidos existencialistas do casal. A conferência foi pronunciada em resposta a uma pergunta feita pelo professor Fausto Castilho

⁷⁷“A tarefa do tradutor é redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação.” (Benjamin, 2010, p.225)

(1929-2015)⁷⁸, e contou com presenças como Antonio Candido, Fernando Henrique Cardoso, Ruth Cardoso, Jorge Amado e Zé Celso. Curiosamente, tal visita coincidiu com a vinda do Santos de Pelé à cidade, que perdeu de quatro da Ferroviária, fato que nos rende uma preciosa anedota⁷⁹.

Figura 15 – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara em 1961.



Fonte: CEDOC/Funarte.

A Faculdade de Filosofia foi o palco de encontro dos protagonistas de nossa história, os jovens que viriam a formar o TUA, Teatro Universitário de Araraquara. Eduardo Montagnari, ingressante da Ciências Sociais em 1967, conta como conheceu Luís Antônio Martinez Corrêa:

Entrei nas Ciências Sociais, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, em 1967, e naquele ano os veteranos inventaram um tipo de trote chamado *bishow*, em que os calouros tinham que montar um espetáculo aberto, ali onde é o Teatro Wallace hoje. E então eu propus à minha turma que preparássemos um número chamado *Tempo de*

⁷⁸Fausto Castilho (1929–2015) foi filósofo, tradutor e professor, reconhecido por sua contribuição à filosofia moderna. Lecionou em diversas instituições, incluindo a Universidade Federal do Paraná, a Universidade Estadual Paulista (UNESP), a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) e, principalmente, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde foi professor emérito e desempenhou papel fundamental na criação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH).

⁷⁹Segundo o professor José Aluysio Reis de Andrade, Sartre, ao ver a torcida grená do Ferroviária comemorando a vitória, pensou que a algazarra era para ele. *Désolée*, Sartre, mas as prioridades do povo eram outras que ouvir uma palestra sobre marxismo existencialista. Tal palestra rendeu-lhe um livro, *oui, oui*. SARTRE, Jean-Paul. *Sartre no Brasil – A Conferência de Araraquara*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

guerra retirado do espetáculo *Arena conta Zumbi*, e da gravação de um disco de Maria Bethânia, que correspondia a um poema do Brecht chamado *Aos que vão nascer*. Aproveitei a gravação da Maria Bethânia e, com o poema do Brecht, fiz uma versão pra minha turma de Ciências Sociais que foi apresentada no *bishow*. Foi uma ovação só. E o Luís estava lá vendo. Quando terminou a apresentação de todos, ele veio conversar comigo. Se apresentou e falou que tinha gostado de mim e de me ouvir cantar, embora seu interesse não fosse pelo Teatro de Arena e sim pelo Teatro Oficina... Depois eu descobri que o Zé Celso era tudo para o Luís. Então ele me convidou para trabalhar com ele e foi a partir daí que eu comecei a fazer parte do elenco das peças que o Luís montou lá em Araraquara, a partir daquilo que eu tinha feito. Isso me dava muita tranquilidade, porque eu tinha feito Brecht para ele, porque o poema era um poema do Brecht⁸⁰.

O relato de Eduardo apresenta o tratamento politizado que iria prevalecer nas produções do TUA, o qual por sua vez estava conectado com a “relativa hegemonia cultural da esquerda no país” apesar da ditadura instaurada em 1964, fato apontado por Roberto Schwarz em seu texto *Cultura e política 1964-69*:

A presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data [1964], e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. *Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país*. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia - que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo - é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69. Assinala, além de luta, um compromisso (Schwarz, 1978, p. 62, grifo do autor).

A antenada turma que veio a formar o Teatro Universitário de Araraquara esteve conectada, pois, com essa atmosfera política da intelectualidade de nossa esquerda nos anos 1960. A presença da mencionada canção de composição de Edu Lobo *Eu vivo num tempo de guerra*, cujos versos foram adaptados a quatro mãos por Augusto Boal e Guarnieri a partir do poema *Aos que vão nascer* de Brecht na peça escrita em 1965 *Arena conta Zumbi*⁸¹, revela como soprou o vento épico no interior do estado por meio dos integrantes do grupo que circulavam pela capital. Muito interessante é o posicionamento de Luís Antônio frente à apresentação de Eduardo nesta “noite de 1967”: gostou do que viu, mas disse que se interessava mais pela linguagem do teatro de seu irmão, o Teatro Oficina, do que a do Teatro de Arena. Que linguagem era essa?

⁸⁰Em relato cedido à autora. São Paulo, 02 de dezembro de 2024.

⁸¹*Arena conta Zumbi* é uma peça escrita por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri com músicas de Edu Lobo e estreou em 1965 no Teatro de Arena. Representa um significativo momento de assimilação de Brecht no Brasil, narrando em proposição épica a rebelião de escravizados no século XVII e fazendo uma analogia com o momento da repressão da ditadura. A peça inaugurou a utilização do “sistema coringa”, de maneira a rotacionar atrizes e atores entre os personagens, e foi composta por uma colagem de episódios históricos. Segundo a autora Iná Camargo Costa, a peça “desnorteou a crítica [acadêmica e conservadora]” que à época entendia o teatro épico como “esquemático e maniqueísta por definição”. (Costa, 2016, p.123).

4.2 CONSIDERAÇÕES ANTROPOFÁGICAS

Em 1967 o Oficina passava por sua mais profunda mudança estético-formal com a montagem de *O Rei da Vela*, tida como um manifesto que rompeu com a primeira fase do Oficina, marcada por encenações de obras de realismo psicológico voltadas para análise das famílias de classe média, como *Quatro num quarto* (1962), de Valentin Kataiev e *Pequenos burgueses* (1963) de Gorki. Este dado foi apontado pela autora Iná Camargo Costa (2016) como um *atraso estético* em relação ao Teatro de Arena, que vinha encenando peças com proposições épicas, como a já mencionada *Arena conta Zumbi*. Era um momento de muita recepção e produção brechtiana no Brasil, momento este em que há um amplo trânsito entre artistas do Teatro Oficina e o Teatro de Arena.

A partir de 1964, segundo Fernando Peixoto (1982), o Oficina começou a pensar num repertório de textos brechtianos, traduzindo algumas peças como *Na selva das cidades*, *Tambores da noite* e *Galileu Galilei* (encomendada a Roberto Schwarz) e incorporando alguns de seus expedientes épicos à prática teatral do grupo⁸². Em 1966, o Teatro Oficina sofre um incêndio devastador, e o grupo se vê obrigado a rever suas montagens e realizar uma pequena turnê com seu antigo repertório, que mais tarde Zé Celso reconheceria que estava defasado em relação à nova visão do Oficina após o golpe de 1964 (ibid, p. 85). No Rio de Janeiro, o Grupo encontra-se com Luiz Carlos Maciel em um laboratório de interpretação com proposições brechtianas:

[...] caminhamos num sentido nitidamente inverso ao processo stanislavskiano tradicional: o que nos preocupava era a observação crítica do processo social e sua reprodução cênica em nível de exteriorização igualmente crítica. A questão gestual começou a impor-se espontaneamente. Ao mesmo tempo, aulas teóricas seguidas de debates, dadas por Leandro Konder, sobre princípios básicos da dialética materialista e do materialismo histórico, provocando inclusive um acirramento de certas discussões internas. (Peixoto, 1982, p.58).

A remontagem que o Teatro Oficina vinha realizando de *Quatro num quarto* ganhou uma nova versão que representou uma ruptura com a interpretação mais tradicional do grupo, dando um salto que promove a debochada e tropicalista montagem de *O Rei da Vela*. Em um currículo escrito por Luís Antônio Martinez Corrêa, encontrado em seu arquivo no Centro de Documentação da Funarte, o diretor indica que em 1966 ele atuou como ator na excursão para Niterói com o Teatro Oficina na peça *Quatro num quarto*, o que nos faz supor que Luís

⁸²“Elementos épicos surgem na encenação de *Os inimigos*, cujo objetivo é traçar um painel quase didático da abortada revolução de 1905 na Rússia, reprimida pelo czarismo.” (PEIXOTO, 1982, p.54). Por mais que a autora Iná Camargo Costa aponte esta montagem como um *atraso estético*, considerando seu caráter dramático, os diferentes relatos de Fernando Peixoto indicam a assimilação do teatro brechtiano pelo Oficina.

Antônio vivenciava essa transição estética que o Teatro Oficina experimentava.

Figura 16 – Parte do currículo inicial de Luís Antônio Martinez Corrêa escrito por ele mesmo.

LUIS ANTONIO MARTINEZ CORREIA
data nat. 24/6/1950 ARARAQUARA, S.P.

1964 "THE TAMING OF THE SHREW"
WILLIAM SHAKESPEARE
GRUPO DE TEATRO "OS BULETANTES"
PARTICIPA COMO ATOR
PARTICIPA DO FESTIVAL DA OET

1965 "O SANTO MILAGROSO"
LAURO CESAR MUNIZ
GRUPO DE TEATRO "OS BULETANTES"
PARTICIPA COMO ATOR PROMOVE A
"CAIU O MINISTERIO!" VINDA DE GRUPO DE TEATRO JUNIOR INTERNO
PARTICIPA COMO ATOR NO MESMO GRUPO
PARTICIPA DO FESTIVAL DA OET

1966 CURSO DE TECNICA E INICIACAO TEATRAL
COMISSÃO ESTADUAL DE TEATRO, S.P.

ASSISTENCIA DE DIRECAO DE
"TODA DONZELA TEM UM PAI QUE E' UMA
PERA" GLAUCIO GIL
GRUPO DE TEATRO "OS BULETANTES"
PRINTERIA TEATRO OFICINA QUATRO NUM QUARTO.

1967 FUNDA EM SEU COLEGIO (IEBA)
EM ARARAQUARA O
TECO - TEATRO DE COLEGIO MUNICI-
PAL DE BERTOLT BRECHT
"FURCHT UND ELENDE DES DRITTEN
REICHES" COMO RESULTADO DO CURSO
MINISTRADO POR
ORGANIZA UM CURSO DE HISTORIA
DE TEATRO COM PROFESSORES
DA FACULDADE DE FILOSOFIA, CIEN-
CIAS E LETRAS DE ARARAQUARA
EM SEGUIDA)
INICIA UM ESTUDO UMA SERIE
DE SEMINARIOS SOBRE A VIDA
E OBRA DE BRECHT POR

EXCURSÃO
EM ARARAQUARA
PRINTERIA
TEATRO OFICINA
QUATRO NUM QUARTO

Fonte: CEDOC/Funarte.

4.3 UM BRECHT TROPICALISTA: A ENCENAÇÃO DE *O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUEZ* PELO TEATRO UNIVERSITÁRIO DE ARARAQUARA

Em documento encontrado em seu acervo no CEDOC, Luís Antônio nos conta sobre seu encontro com Brecht:

Entrei no científico e fiquei conhecendo Brecht. Me apaixonei por ele à primeira vista e até hoje estamos em uma boa. Eu era presidente do Departamento Cultural do Centro Cívico e promovi com meus colegas um Curso de Teatro com professores da Faculdade de Filosofia. A partir daí, tomado por um ímpeto de loucura, dirigi meu primeiro espetáculo: *Terror e miséria do III Reich*. Uma bosta. Era tão chato. Nós queríamos fazer ao pé da letra. Líamos e devoramos o seu *Organon* que para nós era tão carregado nos braços como o Burns dos tempos de colégio. Em [19]68, imaginem - *O casamento* em Araraquara. Foi um desbunde! Aí sacamos que existia um outro lado de Brecht que nos interessava mais. Mergulhamos nessa e foi um

baratão⁸³.

Importante relato para nosso *Brecht no buraco das araras*, na medida em que revela a leitura feita ainda nestas terras de *Pequeno organon para o teatro* (1948), o último texto teórico do dramaturgo alemão, uma espécie de síntese da reflexão desenvolvida pelo autor ao longo de 30 anos, que versa sobre seu legado estético-político e o contexto de sua produção, denunciando a apropriação perversa que a burguesia faz da ciência e dando destaque ao principal objetivo do teatro da chamada era científica: divertir, por meio da apreensão crítica da realidade. Ao que tudo indica, Luís Antônio vinha estudando Brecht, e na montagem de *O casamento do pequeno burguês* de 1968 utilizou o autor alemão conscientemente. Em seu acervo encontramos uma edição portuguesa cheia de grifos dos *Estudos sobre Teatro* de Brecht e um caderno de estudos que seria uma espécie de “fichamento” deste livro, feito pelo diretor nos tempos de Araraquara⁸⁴.

⁸³Arquivo Martinez Corrêa. CEDOC/Funarte. Consulta feita dia 28 de março de 2025.

⁸⁴O caderno não conta com datas exatas, mas na última página encontramos as indicações dos anos de 1966 e 1967.

Figura 17 – Tabela de oposição entre teatro dramático e teatro épico no caderno de estudos de Luís Antônio Martinez Corrêa.

extraire de, pleinement réel,
malgré le fait qu'il se trouve
distant de son objet, ou, au
moins, de la réalité utilisée — tant
est-il stimulante de transformer
le monde global; le degré de plaisir
dépend du degré de réalité.

Contenido: o prazer
Teatro: forma

dramática	épica
① ativo	① narrativo
② faz o espectador, por sua própria iniciativa, como testemunha, no	② torna o espectador como testemunha, no
③ consome a obra, a obra é consumida	③ desperta a atividade
④ proporciona a sua própria experiência	④ exige de seus espectadores
⑤ Verificação	⑤ Mundivivência
⑥ O espectador é imbuído de uma qd coisa	⑥ O espectador é posto perante qd coisa
⑦ sugestivo	⑦ Argumentativo
⑧ O espectador é considerado como tal	⑧ O espectador é considerado como tal
⑨ O espectador está no centro, participa dos acontecimentos	⑨ O espectador está de fora, analisa

Fonte: CEDOC/Funarte.

A transição de um Brecht “feito ao pé da letra”, como Luís Antônio caracterizou a primeira montagem de *Terror e miséria do III Reich* realizada pelo Teatro Universitário de Araraquara, para o “desbunde” que foi *O casamento do pequeno burguês* teve influência da vaga tropicalista deixada pelo Teatro Oficina com *O Rei da Vela*. Um texto encontrado em seu caderno de estudos sobre Brecht, e que depois foi transcrito para o programa da peça, revela essa antropofágica confluência:

Antes de escolhermos *O casamento do pequeno burguês*, o TUA, todos nós, estávamos em crise interna. Como fariamos nosso teatro? Seguiríamos dentro de uma linha bem comportada, um teatro moldado em estruturas acadêmicas procurando através do apuro das interpretações comover a plateia no sentido mais primário? Fazer teatro nessas condições seria concordar com o nosso estado de coisas? E o nosso público? Diríamos o que? Sentimo-nos sufocados. O público, em atitude bovina, sentado, rindo, chorando, mas inabalável. Não queríamos ser relações públicas, fazendo um teatro passivo, badalador, sem forças de penetração. Estávamos famintos e vorazes. Queríamos falar ao homem médio brasileiro. Falar dos nossos problemas, falar do Brasil de hoje, descobrir a mitologia e o folclore da classe média. E foi justamente aí que o TUA ficou conhecendo toda essa violência, grossura, crueldade, e até mesmo antropofagia do texto de Brecht. Tentamos fazer do espetáculo uma nossa leitura da peça e utilizar de tudo o que Brecht utilizou, principalmente de sua liberdade de criação. Uma montagem tipo fidelidade ao autor em Brecht seria um contra-senso. Fidelidade ao autor no caso é tentar reencontrar um clima de criação violenta em estado selvagem na criação dos atores, do cenário, dos figurinos, dos acessórios, da música, etc. Hoje precisamos de comer o Brasil como se come um churrasquinho; engolir a Sul-América, engolir o mundo. O Teatro de hoje precisa ser violento - é a condição necessária e suficiente. É necessário despir em cena o nosso horror cotidiano, pequeno, mesquinho; nossa mentalidade imitadora, consumidora; nossa falta de espírito crítico; nossa absoluta falta de consciência nacional. Só nos interessa um teatro que balance, traumatize, e comunique. Não faz mal que seja pela instabilidade. E quem o faz deve ter espírito aberto para conhecer com dor a sua terra e o seu mundo. É preciso usar a crítica, a crueldade, o deboche, o escárnio, como meios e comunicação, mas também muito amor. Amor por nós, brasileiros⁸⁵.

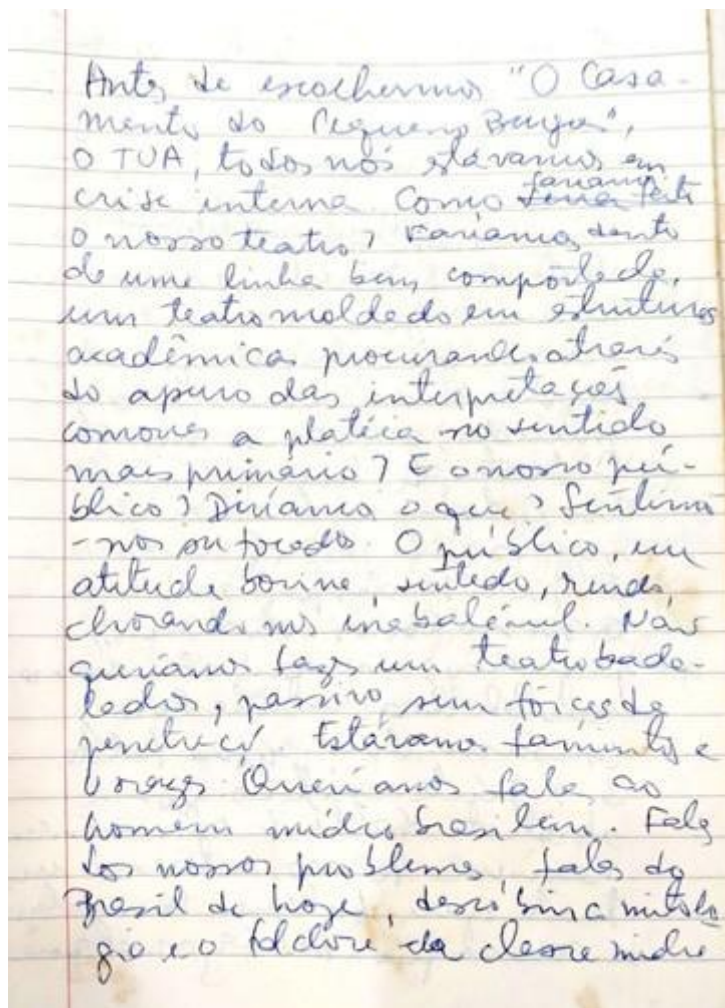
A intertextualidade com o *Manifesto do Oficina*, lançado junto ao programa de *O Rei da Vela*, é evidente. Zé Celso, ao comentar sobre a opção do texto de 1933 de Oswald de Andrade dizia que “uma montagem tipo fidelidade ao autor no caso é tentar reencontrar um clima de criação violenta em estado selvagem na criação dos atores, do cenário, do figurino, da música, etc” (Martinez Corrêa, 1982, p. 151). Luís Antônio Martinez Corrêa revela ter encontrado no jovem Brecht a visceralidade que o tropicalismo encontrou em Oswald de Andrade, “antropofagizando” o autor alemão. “O humor grotesco, o sentido da paródia, o uso de formas feitas de teatro no teatro”, encontrados pelo Oficina em *O Rei da Vela*, foram encontrados e potencializados por Luís Antônio e pelos jovens do TUA em *O casamento do pequeno burguês*, no maior clima “esculhambo, logo existo” (ibid., 150).

Ao dirigir-se ao “homem médio brasileiro”, por meio de uma linguagem que “precisa ser violenta”, Luís Antônio dialoga com a proposta do choque profanador que o Teatro Oficina vinha colocando em prática perante seu público de classe média. Em entrevista realizada por Tite Lemos, entre março e abril de 1968, Zé Celso declarou que perante “um espetáculo realizado por sua própria classe se comunicando em circuito fechado, somente a violência e principalmente a violência da arte, sem o cartilhismo e o pedagogismo baratos,

⁸⁵Transcrição feita a partir de programa da peça, fornecido pelo colaborador Luís Eduardo Arantes.

poderá captar os pontos sensíveis dessa plateia morta e adormecida.” (ibid, p.98).

Figura 18 – Texto-manifesto sobre *O casamento do pequeno burguês* escrito por Luís Antônio Martinez Corrêa.



Antes de esboçarmos "O Casamento do Pequeno Burguês", O TUA, todos nós estávamos em crise interna. Como ^{sempre} fazíamos o nosso teatro? Estávamos dentro de uma linha bem comportada, um teatro moldado em estruturas acadêmicas, procurando atender ao apuro das interpretações, comover a plateia no sentido mais primário? E o nosso público? Períamos o que? Sentíamos no seu rosto. O público, em atitude bocona, sentido, rindo, chorando nos seus balcões. Não queríamos fazer um teatro balcão, passivo, sem forças de penetração. Estávamos famintos e bocejos. Queríamos falar ao homem médio brasileiro. Falar dos nossos problemas, falar do Brasil de hoje, descrever a realidade e o futuro da classe média.

Fonte: CEDOC/Funarte.

O banquete encenado pelo Teatro Universitário de Araraquara contava com requintes antropofágicos: segundo Eduardo Montagnari, para as montagens de *O casamento do pequeno burguês*, alguns integrantes do grupo iam até o matadouro municipal da cidade pegar entranhas para servir, numa evidente referência ao fígado de *Roda Viva*, peça de Chico Buarque montada em 1968 por Zé Celso, logo após *O Rei da Vela*. “É, teve coisa do Zé Celso que enfiou aí no meio. Parecia a Santa Ceia. Comia com a mão, passava na teta”, nos diz Wilson Malara, que interpretou o Marido⁸⁶. Aos convidados também era servido bolo, com o qual se lambuzavam e faziam gestos obscenos, provocando a moral e os bons costumes

⁸⁶Em relato cedido à autora. Araraquara, 05 de junho de 2024.

da burguesia, subvertendo suas regras e etiquetas.

Zezé Brandão, o Moço de nossa montagem, diz que ela “causava um furor na plateia, porque era muito agressivo, uma montagem muito ousada para época” e que o objetivo era de fato “chocar um pouco a cidade, chacoalhar a caretice”, romper com o marasmo da pequeno-burguesia da cidade que frequentava o cinema, o clube, os bailes e fazer com que “as pessoas levantassem a bunda da cadeira e se indignassem, achassem aquilo uma loucura” uma vez que a peça “ataca tudo, a partir de uma coisa que é um ritual, sagrada” apresentando um “casamento que desune tudo, que arreventa com tudo, que acaba com a instituição, de uma certa maneira. Então, a ideia era realmente provocar, e foi isso que aconteceu”⁸⁷.

A conformação do público do Teatro Universitário de Araraquara era sobretudo de jovens estudantes universitários e professores, tal qual o público do Teatro de Arena e do Opinião, como apontado por Robert Schwarz (1978). Segundo os relatos de Zezé Brandão e Eduardo Montagnari, a montagem de *O casamento do pequeno burguês* não agradou a professora e socióloga Heleieth Saffioti⁸⁸, que a achou violenta. Podemos supor que a linguagem do TUA com seus requintes antropofágicos provocaram efeito semelhante ao choque profanador do Oficina e que, à semelhança do jovem Brecht, o jovem Luís Antônio queria satirizar e chocar a sua classe de origem por meio do absurdo hiperbólico.

No relato de Luís Antônio encontramos ainda a consciência de que “uma montagem tipo fidelidade ao autor em Brecht seria um contra-senso”, revelando sua apreensão da dimensão dialética do teatro de Brecht. Munidos, pois, com referências tropicalistas e estudos dos expedientes épicos de Brecht, o grupo realizou a montagem de *O casamento do pequeno burguês*, um texto dramático que recebeu tratamento épico sob direção de Luís Antônio Martinez Corrêa.

4.4 EXPEDIENTES ÉPICOS EM *O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUEÊS* PELO TEATRO UNIVERSITÁRIO DE ARARAQUARA

Vejamos como Eduardo Montagnari descreve o início da encenação de *O casamento do pequeno burguês* na Araraquara de 1968, sob a direção de Luís Antônio Martinez Corrêa:

A entrada dos músicos e do público se dava ao mesmo tempo, e uma vez acomodados, ao terceiro sinal, tinha início a Marcha Nupcial de Mendelssohn, que

⁸⁷Em relato cedido à autora. Araraquara, 10 de abril de 2024.

⁸⁸Heleieth Saffioti (1934-2010) é uma das principais teóricas do feminismo marxista latino-americano, pioneira nestas terras em escrever sobre a condição feminina na perspectiva da transformação social. Em 1967, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, instituição onde viria atuar por 21 anos, ela defendeu sua tese *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*, sob orientação do professor Florestan Fernandes.

depois dos conhecidos primeiros acordes, começava a morrer como se a energia estivesse acabando, até sumir de vez ao som explosivo da guitarra do Antônio Vitor e da bateria do Luís Arnaldo, com os noivos estourando o painel em que se lia *Não esbugalheis não romanticamente os olhos*. No alto da boca de cena, ao fundo no palco, sobre uma rotunda preta, uma faixa branca informava em grandes letras pretas: ‘Alemanha 1926’ (data da estreia da peça, uma vez que na ocasião não era conhecida entre nós a data em que ela tinha sido escrita)⁸⁹.

O uso do painel com o título *Não esbugalheis tão romanticamente os olhos e Alemanha 1926* são recursos teatrais que comentam epicamente a ação ao mesmo tempo que dela se distanciam - a primeira frase faz referência a uma das indicações cênicas da obra *Tambores da noite* e sugestiona ao público uma mirada realista e não romântica frente às ações que irão se desenrolar, enquanto os dizeres *Alemanha 1926* nos deslocam do tempo presente criando a “distância épica de um passado remoto” (Rosenfeld, 2006, p.173). São elementos que funcionam como “pequenas ilhas que criam redemoinhos de reflexão” no espectador que “graças a elas não é engolfado na corrente de desenvolvimento da ação” (ibid., p. 158). Trata-se dos recursos utilizados por Brecht com o intuito de “literalizar” o teatro, o que segundo ele significa “acrescentar a seus elementos formais a figuração dos acontecimentos” para exercitar a visão do espectador e levá-lo a refletir *sobre* o curso da ação e não *dentro* do curso da ação, gerando o efeito do distanciamento que é obtido “não apenas pelo ator, mas também pela música (coros, canções) e o cenário (cartazes, filmes, etc) e foi concebido principalmente para historicizar os acontecimentos representados” (Brecht, 1967, p. 111).

O uso de música ao vivo é outro expediente muito utilizado pelo teatro de Brecht, sendo que foi com a representação de *A ópera de três vinténs* em 1928, “a melhor demonstração de teatro épico” que se deu a “inovadora separação entre a música e os outros elementos de entretenimento”, fato evidenciado no espaço cênico com a presença de uma banda instalada visivelmente no palco (Brecht, 1967, p.82), tal qual a composição dirigida por Luís Antônio Martinez Corrêa. A banda que participou da montagem de 1968 de *O casamento do pequeno burguês* era composta por Antônio Vitor de Oliveira na guitarra e Luiz Arnaldo Haddad, ou Didinho, na bateria. Quando perguntado sobre as músicas que compunham a encenação, nosso baterista respondeu cantando *Show me the way to the next whisky bar* enquanto tocava uma bateria aérea, o que indica a presença de composições de Kurt Weill na montagem. Além da citada *Alabama Song*, o *Tango Ballade* também aparecerá ao fim (parodiada, como veremos). Didinho também nos diz que os músicos estavam maquiados e

⁸⁹Em relato escrito cedido à autora. 21 de agosto de 2024.

que eles “interagiam, faziam parte, não ficavam só tocando, havia uma interação” uma vez que “eram músicos que estava participando de uma festa de casamento” e a música não era um elemento solto, “tinha uma relação intrínseca com a peça”⁹⁰.

Segundo Eduardo Montagnari, após os noivos entrarem em cena com a Marcha Nupcial de Mendelssohn atravessada pelo repique disruptivo do baterista, eles furavam o painel posto na boca de cena e posavam como se estivessem sendo fotografados, acompanhados por um *spot* de luz que acendia e apagava imitando um *flash*. Então, cantavam juntos os versos retirados do prólogo de *Sr. Puntilla e seu criado Matti*, peça de Brecht de 1940:

Respeitável público, nosso tempo é triste.
Sábio é quem se atormenta, tolo é quem vive em paz.
Mas como não adianta deixar de rir,
Escolhemos esta comédia
Para vos divertir. (Brecht, 1967, p.25).

E então, segundo Eduardo Montagnari, o Noivo, falava:

Prestem muita atenção
No que vamos apresentar
O casamento de um pequeno-burguês
Um animal pré-histórico
Aliás, como nós e todos vocês⁹¹.

A presença de outros textos de Brecht revelam a técnica de colagem, usada em algumas encenações de cunho épico na medida em que se escolhe trabalhar com o texto dramaturgico como ponto de partida, buscando modificá-lo a fim de estabelecer relações dialéticas com o contexto da encenação. Possivelmente, o procedimento de colagem sempre tenha existido, sobretudo em determinadas obras não formalizadas pelo hegemônico, mas há uma tendência em se afirmar que ela teria se originado das artes plásticas, sendo utilizada na condição de técnica no teatro por meio do trabalho do dramaturgo e do encenador, que como pintores cubistas, aproximam fragmentos oriundos de diferentes origens, podendo funcionar como um elemento de distanciamento. “O ato citacional tem uma função metacrítica, ele desdobra o objeto e seu olhar, o plano factual e a *distância* tomada em relação a ele.” (Pavis, 2008, p.51, grifo do autor). O uso da Marcha Nupcial de Mendelssohn também se enquadra nessa categoria de colagem e o repique do baterista acompanhado do ato de furar o painel da boca de cena funciona como um rompimento da estrutura dramaturgica⁹².

⁹⁰Em relato cedido à autora. 15 de junho de 2024.

⁹¹Em relato cedido à autora. Maringá, 01 de março de 2025.

⁹²O uso da Marcha Nupcial de Mendelssohn está presente nas indicações cênicas de Nelson Rodrigues em *Vestido de noiva*, obra de 1943 que é considerada o marco inicial do teatro moderno brasileiro. Conforme exposto, seu uso foi reinterpretado pelos jovens do Teatro Universitário de Araraquara.

A escolha de dirigir-se ao público por meio de atores-cantores corresponde à uma refuncionalização de outras formas musicais por meio da empreitada brechtiana de dar à música uma função independente que “não intensifica a ação” mas sim “neutraliza sua força encantatória”. Vejamos como o autor esquematiza as modificações na música na passagem de um teatro dramático para um teatro épico:

Tabela 2 - Esquema de oposição sobre a música do teatro dramático e épico esquematizado por Bertolt Brecht.

A música apresenta o texto	A música facilita a compreensão do texto
Música que intensifica o efeito do texto	que interpreta o texto
Música que impõe o texto	que pressupõe o texto
Música que ilustra	que assume uma posição
Música que pinta a situação psicológica	que revela um comportamento

Fonte: Brecht (1978, p.17).

A música ganha assim a função de comentário, correspondendo a um dos recursos cênico-musicais típicos do distanciamento (Rosenfeld, 2006, p. 159). O colaborador Zezé Brandão diz que “Luís propunha fazer exercícios, como o do distanciamento, do ator ter esse distanciamento, não se tornar o personagem, ter um lado crítico”, o que assinala o grau de consciência com que a turma de jovens do Teatro Universitário de Araraquara se apropriou do antigo efeito de distanciamento; usavam-na dentro da proposta desalienante do Brecht que em 1931 escreve *Da maneira de cantar as canções* em suas *Notas sobre “A ópera de três vinténs”*:

O ator ao cantar, muda de função. Nada mais execrável do que um comediante que simula não ter deixado, para cantar, o terreno da dicção natural. [...] O comediante não deve cantar somente mas mostrar *alguém que está a cantar*. Deverá, não tanto exteriorizar o conteúdo afetivo da sua canção, mas exigir os gestos que são os usos e costumes do corpo. [...] É do interesse do ator que os músicos fiquem em lugares visíveis. Para o canto mais do que para qualquer outra coisa, é importante que *aquele que mostra seja também mostrado* (Brecht, 1967, p.73, grifo do autor).

Eduardo Montagnari conta que o fim da montagem era também musical, quando ele, o Noivo, aparecia cantando a seguinte letra composta sob o *Tango* de Kurt Weill:

A injustiça passeia pelas ruas
E tudo vai ainda piorar
Se o nazismo vai ser o nosso regime
Pergunto o quê a gente pode fazer?

Mas eu não posso fazer nada
 Então eu me sento
 E cruzo os braços
 Mas o importante é você gostar de mim
 Assim como eu
 Gosto de você...⁹³

Ao entoar essa canção que alertava sobre a proximidade do nazismo, a peça previa a proximidade da repressão consubstanciada pelo AI-5. Em um primeiro momento, o Noivo cruzava os braços, atitude parecida como a do anti-herói Kragler que preferiu os lençóis brancos do lar burguês à luta revolucionária, conforme exposto no segundo capítulo. Podemos aqui pensar na “música *gestus*” de Brecht, aquela que “permite ao ator mostrar certos *gestus* básicos no palco” (Brecht, 1967, p.85) imbuindo a música de significado histórico e social na medida em que revela o comportamento de indivíduos perante determinado contexto histórico, tornando-a “um colaborador ativo da tarefa de desnudar o corpo da ideologia burguesa” (ibid., p. 83). *Mas eu não posso fazer nada/ Então eu me sento/ E cruzo os braços.* Ora, este sentimento derrotista não é próprio da ideologia burguesa? Os versos seguintes: *Mas o importante é você gostar de mim/ Assim como eu/ Gosto de você...* era cantados pelo Noivo dirigindo-se à noiva com os braços estendidos e revelam o *gestus* burguês de, em meio à guerra, tecer loas românticos ao seu amor e a vigência da família. Noivo e Noiva então se abraçavam e corriam para trás do cenário, e enquanto se divertiam, ouvia-se o som da cama se quebrando, conforme as indicações da dramaturgia de Bertolt Brecht.

4.4.1 Cenário e figurino

A cenografia e o figurino da montagem de *O casamento do pequeno burguês* de 1968 também receberam tratamentos ligados ao que o grupo entendia como distanciamento. Segundo Montagnari:

O cenário era uma sala que, do lado esquerdo do palco, tinha uma cadeira de madeira com braços e do lado direito um armário (ambos construídos para serem desmontados). Uma enorme mesa de jantar retangular, reproduzindo um mausoléu, coberta por uma toalha, escondia dois urubus recortados em madeira, em alto relevo, segurando pelos bicos duas alianças. Em posição frontal ao público, ao centro, ficava o *noivo*. À sua direita sua *mãe* com seu *amigo* e os *padrinhos*. À sua esquerda a *noiva* e seu *pai*. Ao lado do *pai* estavam o *moço* e a *irmã da noiva*. Do lado direito do palco ficavam os músicos: um baterista e um guitarrista⁹⁴.

O cenário é antiilusionista. Os móveis quebradiços e a mesa-mausoléu talhada com urubus que bicam as alianças são elementos cenográficos utilizados para parodiar e reiteram o

⁹³Em relato cedido à autora. São Paulo, 02 de dezembro de 2023.

⁹⁴Em relato escrito cedido à autora, 21 de agosto de 2024.

principal argumento da peça: a falência do casamento. Essa concepção de cenografia está sintonizada com a que Brecht irá escrever em seu já mencionado *Pequeno organon para o teatro* (1948), onde afirma que ao cenógrafo “bastam-lhe alusões; estas alusões devem ser um testemunho histórico ou social muito mais incisivo do que o ambiente real” (Brecht, 1978, p. 132).

Ao comentar sobre o figurino, Eduardo Montagnari diz que embora “o espetáculo fosse inteirinho ‘estranhado’”, a concepção que se tinha de estranhamento era muito simplista. “Por exemplo, o figurino da irmã era o figurino de uma personagem que tinha a roupa de uma dançarina de um grupo folclórico alemão. O moço era um sacristão vestido de vermelho e rendas brancas. O padrinho e a madrinha, ele era um militar, e ela uma louca. Sim, uma putana”. Zezé Brandão também compartilha sua memória:

No figurino, lembro da Thelminha, que era uma coisa vestida de menina, com manguinha bufante, com a saia rodadinha, poderosa, exagerada, mas com um salto alto. E da Madrinha não me lembro como se vestia, mas era uma coisa perua. A Noiva era uma coisa campestre, uma coisinha na cabeça, com florzinhas. E o noivo era com esse fraque, com um rabo. A Mãe da Noiva, que era a Edna, era uma coisa meio austera⁹⁵.

Os relatos nos ilustram alguns símbolos que foram utilizados: roupa folclórica alemã, sacristão, militar, jovem campestre romântica. Ambos os colaboradores disseram ainda que para Luís Antônio era importante o *physique du rôle*, ou seja, sua seleção para o elenco tinha a ver com aspecto físico das atrizes e atores. Por isso Eduardo conta que quase não foi escolhido para ser o Noivo, uma vez que ele não tinha o porte de um grande alemão:

Quanto ao elenco, o Luís teve que administrar um problema: eu! Eu não era o noivo que ele desejava. Eu não era forte, alto, bonito e loiro e sim um típico brasileiro, magricelo, de estatura mediana. Mas eu era o noivo com quem ele podia contar. Um elenco idealizado, pensado dentro da lógica do que chamamos *physique-du-role*, quer dizer, da aparência entendida como adequada aos personagens, oferece algumas dificuldades. Onde encontrar um noivo alto, louro, forte e bonito? Eu fui o encarregado de conversar com o Carlucho, creio que era esse o nome do filho do professor Pimenta. Carlucho não tinha nenhuma vontade de fazer teatro e assim vesti meu fraque preto e me casei com a linda Bernadete, uma garota que se recusava a dizer os palavrões que acabaram todos na minha boca! Os demais personagens eram adequados aos personagens⁹⁶.

O *physique du rôle* é uma noção de elenco que prevaleceu no Brasil em determinado tipo de proposição estético-hegemônica na virada do século XIX ao XX, segundo o autor Walter Lima Torres (2021) e seu uso pelo diretor Luís Antônio Martinez Corrêa revela-nos uma contradição, uma vez que este tratamento escapa às proposições de Brecht e vincula-se à

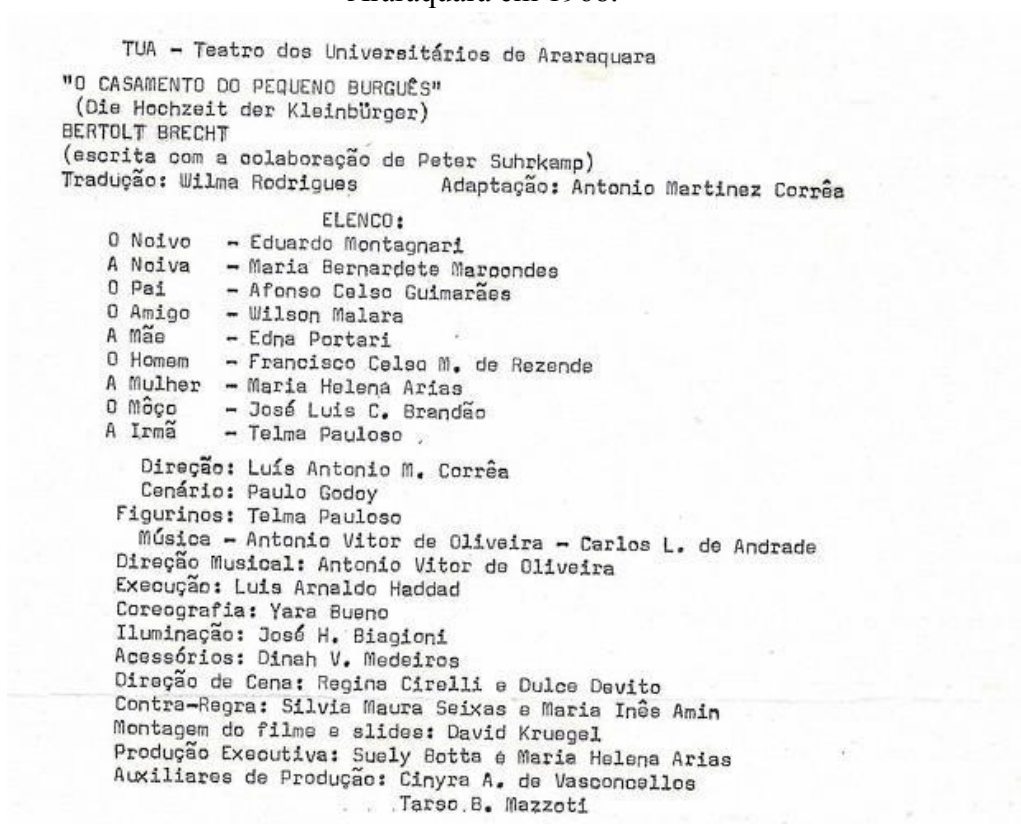
⁹⁵Em relato cedido à autora. Araraquara, 10 de abril de 2024.

⁹⁶ Em relato escrito cedido à autora. 21 de agosto de 2024.

tradição do teatro burguês e seu repertório de tipos dramáticos codificados. Eduardo Montagnari, que não era o alemão alto e loiro que Luís Antônio buscava, revelou-nos ainda que Edna Portari, atriz que interpretou a Madame, foi escolhida por conta de seus fartos seios. Vejamos com atenção a composição da ficha técnica.

4.5 FICHA TÉCNICA

Figura 19 – Ficha técnica de *O casamento do pequeno burguês* pelo Teatro Universitário de Araraquara em 1968.



Fonte: Arquivo pessoal de Luis Arnaldo Arantes.

Na montagem de *O casamento do pequeno burguês* de 1968, dirigida por Luís Antônio Martinez, a Mãe do Noivo foi interpretada por Edna Portari, o Pai da Noiva por Afonso Celso Guimarães, a Noiva foi Maria Bernadete Marcondes, e o Noivo Eduardo Montagnari. A Irmã da Noiva foi representada por Telma Pauloso, o Amigo do Noivo por Wilson Malara e o Moço foi José Luís Brandão. O casal Madame e seu Marido (Mulher e Homem, nessa versão) foi interpretado por Maria Helena Arias e Francisco Martinez Rezende, primo de Luís Antônio. A direção musical foi de Antônio Vitor de Oliveira, que também era guitarrista, e Luiz Arnaldo Haddad foi o baterista. O cenário foi feito por Paulo

Godoy e os figurinos por Telma Pauloso. A coreografia foi de Yara Bueno, a iluminação foi de José Biagioni, os acessórios Dinah Medeiros, na direção de cena constam os nomes de Regina Cirelli e Dulce Devito, na contra-regragem temos Sílvia Maura Seixas e Maria Inês Amin, na montagem do filme e slides David Kruegel. A produção executiva foi assinada por Sueley Botta e Maria Helena Arias e os auxiliares de produção foram Cinyra de Vasconcellos e Tarso Mazzoti⁹⁷.

Edna Portari, a atriz que interpretou a *mãe do noivo*, foi um nome importante do teatro aqui na cidade. Edna foi amiga de Luís Antônio e chegou a integrar o Grupo Pão e Circo participando das outras montagens de *O casamento do pequeno burguês* em São Paulo no Teatro Oficina, mas eventualmente optou por seguir trabalhando como professora de teatro em Araraquara, onde deu aula no Colégio Progresso, nas oficinas culturais municipais e no curso técnico em teatro do Senac, além de trabalhar como diretora no grupo Lu(i)z na cidade, grupo fundado em 1997 para homenagear Luís Antônio, tendo dirigido peças como *Gota d'água* de Chico Buarque e *A raiz maravilhosa*. Faleceu em um também 23 de dezembro, acometida por um câncer em 2017. Em sua homenagem, o portal *Araraquara 24 horas* publicou uma reportagem intitulada “Edna Maria Portinari: apagou-se uma luz na cidade”, uma entrevista feita por ela para o *Jornal Imparcial* em julho de 2010, registro importante para sua memória. Assim foi o encontro entre Edna e Luís Antônio:

Um dia Edna recebe um telefone de Eduardo Montagnari convidando-a para participar de *O casamento do pequeno burguês* no TUA, Teatro Universitário de Araraquara. Como era estudante de Letras, pensou que se tratava de um grupo de estudo, de traduções e aceitou. Mas ele logo adiantou que era para entrar em cena e que iriam participar do festival de teatro amador de São Carlos. Imediatamente Edna reformulou a resposta e disse não, que nem morta. Com a negativa, Luís Antônio Martinez Corrêa foi diretamente falar com a estudante e explicou a ela que o papel era pequeno e que a personagem que iria interpretar, a mãe, era coisa rápida. Praticamente entrar e sair. Diante disso, Edna aceitou. “Imagina se o personagem só entrava e saía de cena. Isso jamais ocorreu”, disse ela rindo. Durante a entrevista contou que se lembrava com saudade do Bar do Pernambuco, local onde os grupos, não só do TUA, se reuniam. Ali, ela e Luís Antônio tomavam guaraná. O resto do povo, cerveja e pinga⁹⁸.

Em seus relatos, Eduardo Montagnari se lembra que conversou pessoalmente com Edna Portari, nos corredores da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. E foi assim que Edna adentrou ao mundo do teatro: sob os olhos auspiciosos de Luís Antônio Martinez

⁹⁷Como tivemos acesso a essa ficha técnica completa somente nos momentos finais da escrita da dissertação, foi inviável a busca pelo contato com a pluralidade de nomes que a compõem, sobretudo com as pessoas que trabalharam nos bastidores, uma vez que por muito tempo contamos apenas com os nomes do elenco.

⁹⁸Edna [...], 2017. *Araraquara 24 horas*. Araraquara, 29 de dezembro de 2017. Disponível em <https://www.araraquara24horas.com.br/2017/12/edna-maria-portari-apagou-se-uma-luz-na.html>. Acesso em 23/10/2024.

Corrêa.

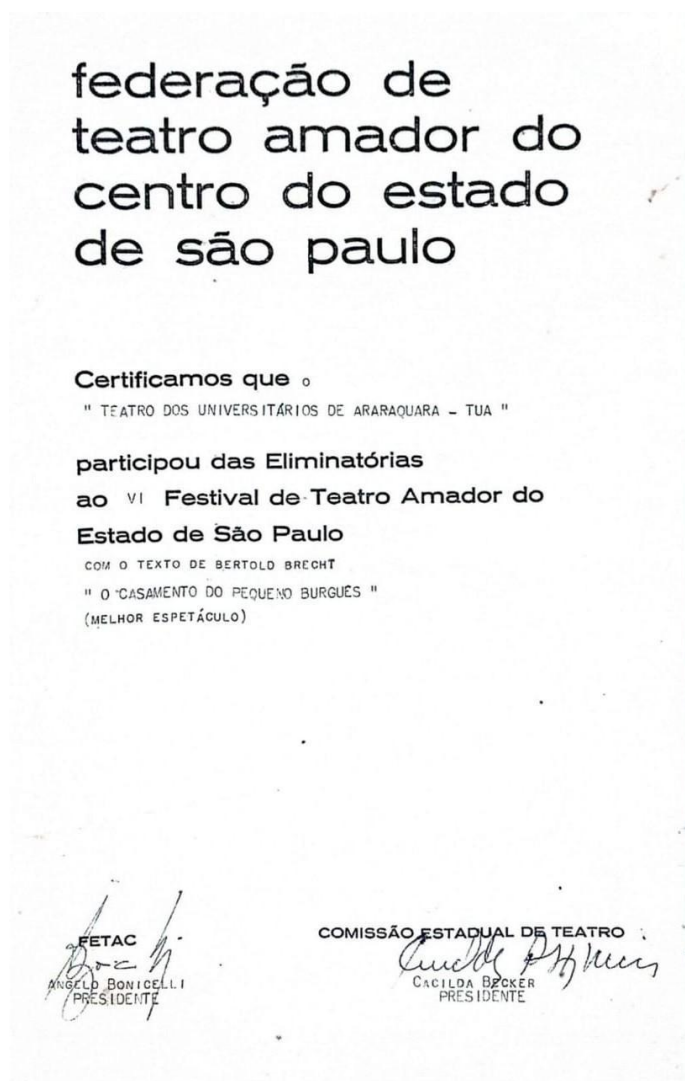
4.6 O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUEÊS PELO TEATRO UNIVERSITÁRIO DE ARARAQUARA: TENSIONANDO A MORAL NA CORDA BAMBA DO GENERAL

As montagens realizadas pelo Teatro Universitário de Araraquara em 1968 não se restringiram à cidade, uma vez que fizeram parte de um contexto em que o teatro amador no estado de São Paulo vivia seu apogeu contando com um arcabouço institucional de apoio à atividade amadora que promovia festivais pelo estado. “Sendo a voz dissonante ao discurso do conhecimento, a voz não hierarquizada, a voz do não especialista, os amadores levam ao palco, nos anos de chumbo, um brado de revolta contra o estado de coisas”, diz Mauriney Vilela em seu estudo *Teatro amador paulista (1963-1975)* no qual registra o lapso da memória cultural e acadêmica em relação ao movimento amador paulista: “os 15 mil participantes, as 19 federações de teatro, os mil espetáculos teatrais anuais praticamente não frequentam os estudos sobre cultura a respeito desse período⁹⁹”.

O Teatro Universitário de Araraquara participou de diferentes edições do Festival de Teatro Amador, circulando entre as diferentes etapas “eliminatórias”, “semifinais” e “finais” em diferentes cidades do interior paulista, como Presidente Prudente, Rio Claro e São Carlos. Eduardo Montagnari conta que a etapa das “eliminatórias” ocorria entre os grupos de uma mesma cidade, sendo que o grupo que ganhava essa etapa se classificava para as semifinais. Abaixo, reproduzimos o certificado de participação do grupo na fase das eliminatórias do IV Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo com o espetáculo *O casamento do pequeno burguês*, considerado como melhor espetáculo. O documento foi assinado por Cacilda Becker, que era a presidente da Comissão Estadual de Teatro:

⁹⁹Mauriney Eduardo Vilela realizou um importante estudo sobre o teatro amador paulista do período intitulado *Teatro Amador Paulista (1963-1975)*: organização federativa, fazer teatral e resistência à ditadura.

Figura 20 – Certificado de participação do TUA no IV Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo.



Fonte: CEDOD/Funarte.

No Arquivo Histórico de Rio Claro encontramos a divulgação da semifinal da 6ª edição do Festival, e o TUA consta com *O casamento do pequeno burguês*.

Figura 21 – Cartaz de divulgação do IV Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo.



Fonte: Arquivo Histórico de Rio Claro¹⁰⁰.

A apresentação de *O casamento do pequeno burguês* pelo Teatro Universitário de Araraquara estava prevista para acontecer no dia 23 de setembro na Sociedade Italiana, conforme constam os cartazes que anunciavam o VI Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo nos dois jornais da cidade. No entanto, no dia 24 de setembro o *Jornal da Cidade de Rio Claro* anunciou que a “Polícia interditou o espetáculo de teatro”, devido a “denúncias de abuso teatral”, exigindo a apresentação da folha da censura¹⁰¹. O *Diário de Rio Claro*, relatou que o Teatro Universitário de Araraquara teve o espetáculo “sustado” pela polícia, “de origem a uma carta anônima ou apócrifa”, e que o delegado Benedito Maia teria, em telefone, verificado que *O casamento do pequeno burguês* e outras duas peças “não haviam sido

¹⁰⁰ *Diário de Rio Claro*, 19 de setembro de 1968.

¹⁰¹ (Polícia [...], 1968). *Jornal da Cidade de Rio Claro*, 24 de setembro de 1968. Arquivo Histórico de Rio Claro.

liberadas, encontrando-se ainda com a Censura Federal em São Paulo”¹⁰². Em artigo assinado por Luís Arnaldo Arantes, um de nossos colaboradores, descobrimos que “o delegado havia proibido a apresentação, porque recebera um telefonema anônimo de São Carlos denunciando a peça como subversiva”¹⁰³. A “solução” foi aguardar a liberação por parte do Conselho Estadual de São Paulo, fato anunciado no dia 26 de setembro de 1968: as autoridades permitiram a apresentação de *O casamento do pequeno burguês* “a portas fechadas”, só para o júri do festival¹⁰⁴. Em seu relato, Eduardo Montagnari nos conta que:

Esse foi um acontecimento sério, ou seja, fomos proibidos de aparecer. Aí, o que aconteceu? Por interferência de Cacilda Becker, que era, na época, presidente da Comissão Estadual de São Paulo, nós fomos liberados para, em uma data futura, antes do festival acabar, durante o dia, apresentarmos a peça aos poucos convidados de jornalistas. [...] Nossa, eles caíram de pau. Não me lembro quem era o jornalista, nada. Mas me lembro também que a Renata Pallottini era da comissão julgadora e deplorou a montagem de *O casamento*. Enfim, agrediu a todo mundo. E então o Kiko pegou o poema do Olavo Bilac, *Criança não verá nenhum país como este*, e fez com que nós recitássemos o poema enquanto segurávamos o sexo e fazíamos a continência nazista¹⁰⁵.

Contra a repressão a turma respondia com mais rebeldia e astúcia tropicalista - o poema indicado de Olavo Bilac compõe, em proposição épica, um painel do segundo ato de *O rei da vela*¹⁰⁶. Que moral e bons costumes poderia uma peça sobre o casamento atentar em uma época em que “a célula da nação é a família” e em que se rezava o “terço em família, espécie de rosário bélico para encorajar os generais?” Ou então nas ruas pululavam as “Marchas da família, com Deus pela Liberdade”, com petições contra o divórcio¹⁰⁷? Parafraseando Iná Camargo Costa, encenar Brecht na nossa contrarrevolução social é evidenciar a miséria brasileira, que é a miséria alemã potencializada. (Costa, 2012, p.112).

O grupo se apresentou para o júri, “a portas fechadas”, no dia 27 de setembro. No *Diário de Rio Claro* de 28 de setembro de 1968, encontramos uma crítica assinada pelas iniciais C.A.:

Na noite de ontem, sem público, apenas para o júri, imprensa e componentes de outros grupos concorrentes, o TUA, de Araraquara, apresentou *O casamento do pequeno burguês*, de Bertolt Brecht, na sequência da fase de classificação para o VI

¹⁰² *Diário de Rio Claro*, 24 de setembro de 1968. Arquivo Histórico de Rio Claro.

¹⁰³ No artigo *Você irá conhecer o TUA*, Luís Arnaldo Arantes relata que “Não adiantou o diálogo. Para o delegado de Rio Claro, o telefonema anônimo tinha mais importância que o fato de seus colegas de Araraquara e São Carlos terem permitido a apresentação.”

¹⁰⁴ “Autoridade autorizou teatro a portas fechadas”. *Jornal Cidade de Rio Claro*, 26 de setembro de 1968. Arquivo Histórico de Rio Claro.

¹⁰⁵ Em relato cedido à autora. São Paulo, 02 de dezembro de 2023.

¹⁰⁶ “*O rei da vela* acabou virando manifesto para comunicarmos no Oficina através do teatro e do anti-teatro a ‘chacriníssima’ realidade nacional. Essa realidade que Olavo Bilac já mencionava falando às crianças que nunca, nunca veriam igual”, diz ainda Manifesto do Oficina, lançado junto ao programa da peça em 1967. In: Peixoto, Fernando (org.). *Teatro Oficina. Dionysos*, n.26., p.150).

¹⁰⁷ “Deus não deixaria de atender a tamanho clamor, público e caseiro, e de fato caiu em cima dos comunistas” (Schwarz, 1978, p. 71).

Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo. Para quem teve a oportunidade de assistir, no ano passado, a cidade de Araraquara apresentando *Horrores do III Reich* (sic), do mesmo autor e por quase o mesmo grupo, a oportunidade agora é lamentar. Ver Brecht “à italiana”, mais ainda lá dos fundões da Cecília, e que perdoem os cecilianos... Muita comicidade fazendo perder a contextura. O grupo é bom, homogêneo, mas perdeu-se juntamente com a direção o autor da versão, pois desta feita não compreenderam Brecht ou não conseguiram comunicabilidade que as peças do autor possuem, mas um autor difícil. Assim, perdeu-se também a própria motivação da crítica brechtiana, ressaltando-se o deslocamento da própria aventura do grupo. No caso, em particular Luís Antônio como direção, completou o rosário da perdição. Não digo que não há mensagem no texto, ela existe, o que não conseguiram, com seu trabalho, foi entregá-la ao público e integrá-la à arte, usando apenas o ferrão da imoralidade como arena. Nota-se a pesquisa, perdida também, desperdiçando Brecht, partindo para um chaplinismo sem nexo transadando à falsidade de um trabalho adulto estragado pela molecagem de um menino bancando de adulto: vê a exemplificação, quer seguiu-la ou mesmo almodá-la, mas não sabe onde bitolar a necessidade do próprio necessário. Irresponsabilidade imatura. E, afinal, a peça, a demonstração da moral burguesa? Não se sabe, pois a resposta não vem, fica-se à espera. O que se esperou fosse crueza do retrato fiel, terminou por se transformar em uma pantomima sem nexo. Vai longe a diferença no tratamento da peça apresentada no ano passado, não conseguindo a concatenação. Se o espírito era mostrar rebeldia contra o estado das conjunturas, Brecht talvez o tenha feito em seus escritos, pois vislumbra-se a mensagem, mas na peça não houve. É uma pena ver-se retroação assim. C.A.¹⁰⁸.

Ao comparar *O casamento do pequeno burguês*, segunda montagem do TUA, com a primeira, *Terror e miséria no III Reich*, o autor da crítica lamenta aquilo que o grupo defendia como a sua inovação: o rompimento com “uma linha bem comportada, um teatro moldado em estruturas acadêmicas”, utilizando-se para isso de expedientes épicos e influências tropicalistas que objetivavam tirar o público de sua “atitude bovina” (passiva). O Brecht “à italiana” revela o tratamento cômico que predominava na montagem, que não agradou ao crítico, uma vez que este crê que tudo converteu-se em um “chaplinismo sem nexo” em que “perdeu-se a crítica brechtiana”. O diretor Luís Antônio Martinez Corrêa que “completou o rosário da perdição” teria sido responsável por um espetáculo que “usando apenas o ferrão da imoralidade como arena”, não conseguiu estabelecer uma comunicação com o público - isso porque o autor da crítica espera uma “resposta que não vem”, mas só encontrou “uma pantomima sem nexo”.

Dado o alinhamento estilístico da montagem de *O casamento do pequeno burguês* pelo Teatro Universitário de Araraquara com a proposta tropicalista, podemos aproximar essas duras críticas às que o Teatro Oficina recebeu com sua proposta estética iniciada com a encenação de *O Rei da Vela* em 1967. Ao retomar a crítica de Décio Almeida Prado, que definiu o espetáculo como uma “tentativa de criar puerilidade num mundo velho”, a autora Iná Camargo Costa ressaltava como o recurso da sexualidade, utilizado por Oswald de Andrade para atacar a família e a hipocrisia burguesa, é intensificado na montagem do Oficina até o

¹⁰⁸(Casamento [...], 1968). *Diário de Rio Claro*, 28 de setembro de 1968. Arquivo Histórico de Rio Claro.

desnecessário, alinhando-se à “tendência irracionalista mundial”¹⁰⁹.

Supomos que a irreverente montagem do TUA também desagradou o crítico pelo desconhecimento do texto do jovem Brecht. Conforme exposto, a dramaturgia de *O casamento do pequeno burguês* conta com um tom predominantemente cômico e pinceladas farsescas dentro de uma atmosfera de crítica e agressividade para com os valores burgueses, elementos que foram tropicalizados pelo diretor Luís Antônio Martinez Corrêa, um dos responsáveis pela tradução da obra e que vinha dedicando-se aos estudos de Brecht, conferindo à montagem contornos épicos de maneira consciente. O crítico diz não ter encontrado a “demonstração da moral burguesa”, mas nossa análise levantou procedimentos de caráter teórico-prático que evidenciam como a encenação de *O casamento do pequeno burguês* pelo Teatro Universitário de Araraquara buscou concretizar o principal argumento da obra de juventude do Brecht: a decadência dos valores burgueses.

Ao que tudo indica, o “ambiente de hostilidade” caracterizou a recepção do público do interior paulista de *O casamento do pequeno burguês* pelo Teatro Universitário de Araraquara em 1968. É a informação que encontramos no já mencionado artigo assinado por Luís Arnaldo Arantes:

Não acostumados com os gêneros de peça dirigidas (genialmente bem por Luís Antônio), o TUA recebeu inúmeras críticas. Mas não teve medo e serenamente continuou as apresentações da peça na cidade, embrulhando estômagos - ou desopilando figados, e o que é mais importante, quebrando uma série de conceitos (ou pré) dos ‘habitués’ do teatro sério e cristão de Procópio Ferreira, TECA, ou das aproveitáveis e interessantíssimas novelas da qual tiramos tantas coisas boas (amém). (Arantes, 1970)¹¹⁰.

Este relato evidencia a atitude de deboche do TUA frente à forma dramática convencional da representação teatral. O grupo encontrou em *O casamento do pequeno burguês* a paródia perfeita para contrapor-se ao “teatro sério e cristão” de Procópio Ferreira¹¹¹

¹⁰⁹“É que a arte, completando o círculo, tem-se voltado nestes últimos anos para o irracionalismo, para o estado de espírito disponível e efervescente de 1920. O realismo, as obras dosadas, bem estruturadas e bem acabadas, cedem lugar ao *happening*, à estética da improvisação, do acaso feliz (ou mesmo infeliz), em que se procura sobretudo a efusão lírica e a libertação através da violência.” (PRADO, 1987, p. 223)

¹¹⁰ARANTES, Luís Arnaldo. *Você vai conhecer o TUA*, Araraquara, 1970. Acervo pessoal de Luís Arnaldo Arantes.

¹¹¹Procópio Ferreira (1898–1979) foi um dos atores cômicos e diretores mais populares do Brasil ao longo do século XX. O repertório de sua companhia era composto sobretudo por textos estrangeiros e por comédias de costumes, representando a forma dramática hegemônica que o TUA buscava contrapor-se.

e ao Teatro Experimental de Comédia de Araraquara (TECA)¹¹² e mesmo diante da hostilidade de sua recepção pelo público do interior paulista em pleno 1968, o grupo não hesitou e seguiu cantando as injustiças. Ainda viriam as montagens de *A exceção e regra* em 1969, *As desgraças de uma criança* em 1970 e *Os horácios e os curiácios* em 1971. Ao longo dos anos 1970, outra versão modificada e adaptada pelo diretor Luís Antônio Martinez Corrêa de *O casamento do pequeno burguês* fará muito sucesso com seu novo grupo Pão & Circo, e receberá calorosas críticas nacionais e internacionais.

¹¹²O Teatro Experimental de Comédia de Araraquara, o TECA, foi uma companhia de teatro formada por jovens da classe média que tinha Wallace Leal como diretor. O grupo existiu durante oito anos, entre 1955 e 1962, e realizou 21 montagens, além do longa-metragem *Santo Antônio e a Vaca*, pioneiro do cinema rural brasileiro. O repertório do TECA era composto por comédias de costumes, farsas e melodramas, e ficou reconhecido por levar ao palco clássicos como Luigi Pirandello, Tennessee Williams e Bernard Shaw. O grupo teve uma trajetória curta mas intensa, sendo o seu apogeu uma turnê ao Rio de Janeiro patrocinada por Paschoal Carlos Magno, o chefe de gabinete do governo de JK. Encerrou suas atividades em 1962, entre outros motivos, devido a fatores financeiros e ao fechamento das portas do Teatro Municipal, que em 1966 foi demolido, um acontecimento traumático fruto do pensamento desenvolvimentista dos anos 1950 que ceifou outros vários prédios históricos do país (Medina, 2012, p. 15).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fazemos teatro para que os nossos pés e mãos não esqueçam sua longa e maravilhosa história de artesãos do movimento da alma do homem no amar e criar.

(Ilo Krugli, *História de lenços e ventos*)

Esse *Brecht no buraco das araras* levanta vôo a fim de fixar uma imagem do passado: a história da encenação de 1968 de *O casamento do pequeno burguês* pelo Teatro Universitário de Araraquara, grupo dirigido pelo jovem Luís Antônio Martinez Corrêa, que criou e recriou contra-molas e outros artifícios para comunicar-se e contrapor-se à vigência do regime ditatorial às vésperas do AI-5. Esperamos que o registro deste acontecimento possa contribuir para as reflexões acerca da recepção da obra de Brecht no Brasil e para que a memória de Luís Antônio Martinez Corrêa não deixe de relampejar em nossa consciência¹¹³.

Buscamos neste momento fazer o recorte que mais nos interessava, isto é, investigar o início da relação do diretor Luís Antônio Martinez Corrêa com o dramaturgo alemão Bertolt Brecht, encontro este que se deu em Araraquara. Fica a sensação de que ainda há muito o que se investigar, muitos contatos a fazer, muito arquivo para consultar... Mas “assim passou o tempo que me foi dado” e um primeiro processo se encerra, e com ele esperamos ter dado conta de registrar parte das memórias de canto e luta do Teatro Universitário de Araraquara, o primeiro grupo a adaptar e interpretar em 1968 uma versão de *O casamento do pequeno burguês*, texto dramático de Bertolt Brecht que sob direção de Luís Antônio Martinez Corrêa ganhou contornos épicos.

As outras montagens feitas pelo Teatro Universitário de Araraquara também requerem um tratamento mais dedicado, possibilitado com mais tempo. Alguns nomes foram recordados nos momentos finais da escrita dessa dissertação, não sendo possível a investigação mais profunda de alguns dados e fontes. Acreditamos que mais documentos e evidências podem surgir com a ampliação da rede de colaboradores, tornando o registro da história de trabalho do TUA mais completo.

Os documentos consultados no Acervo de Luís Antônio Martinez Corrêa, no Centro de Documentação da Funarte, no Rio de Janeiro, também requerem mais atenção, uma vez que há pouco registro da história e trajetória deste artista na historiografia do teatro brasileiro. O processo de pesquisa nos revelou o perfil investigador de Luís Antônio, que traduziu e

¹¹³ “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (BENJAMIN, 1985, 224)

aproximou aos trópicos obras de artistas como Maiakóvski e Brecht, feitos de significativa importância para a história dos estudos literários e teatrais no Brasil. Investigar o legado de Luís Antônio é tarefa necessária e desalienadora, que revela-nos a riqueza e a potencialidade de criação deste artista e nos permite estabelecer uma rede entre gerações¹¹⁴.

Fica meu agradecimento ao encontro e à relação afetiva que desenvolvi com Eduardo Montagnari, o noivo de um metro e setenta da versão de *O casamento do pequeno burguês* de 1968 que orientou e compôs comigo esse trabalho. Em sua voz ecoam as vozes que emudeceram, e ouvi-lo cantar as canções do Teatro Universitário de Araraquara é abrir uma fenda no tempo, é a possibilidade de entender mais sobre o passado e construir pontes com o presente. O fio da memória, nossa “faculdade épica por excelência”, atravessa o tempo e costura seus épicos contornos em uma malha estruturada pelo insistente trabalho destes artesãos do movimento. Viva!

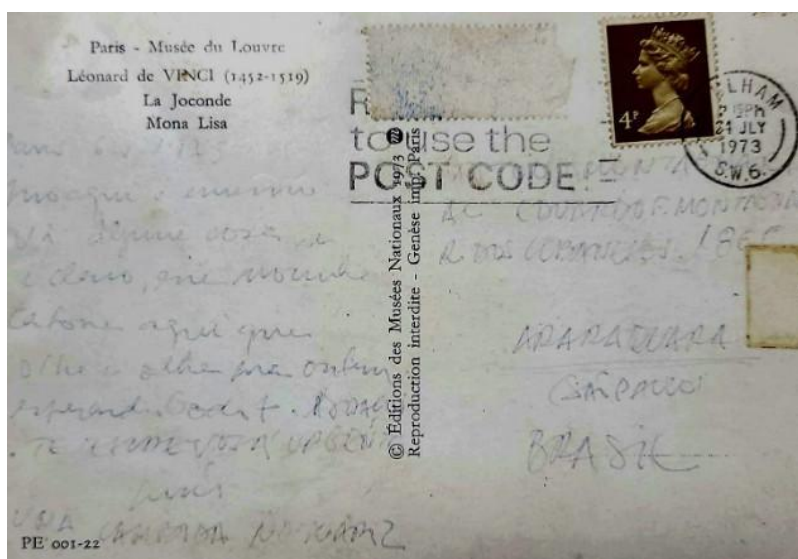
Encerramos “ao som” da valsa de *Falena*, de Chiquinha Gonzaga, que recebeu letra de Luís Antônio Martinez Corrêa e foi tantas vezes cantada por Eduardo em nossos encontros e chamadas. A canção iniciava as outras versões de *O casamento do pequeno burguês* com o grupo Pão & Circo e também foi cantada em um dos rituais de despedida de Luís Antônio, de acordo com a amiga Lúcia Rocha.

Até o sol nascia
Quando ele aparecia
Naquele luar...
Então a lua ia embora
O sol nascia
A lua morria
A noite virava dia
Ai meu amor,
Ai quem diria
Que isso fosse assim,
Que um dia se acabasse,
Ai que pena!
Ai de mim!
Ai de mim!
Era branco
Como leite de cabra
Era vermelho
Como sangue de dragão
Ai eu não sabia que era assim
Ai o que fazer, ai
Só me resta morrer
Morrer!
Agora está enterrado
Jaz morto no cemitério
O meu amor apodrece

¹¹⁴“A conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda [...]. Para quem sabe ouvi-la é desalienadora, pois contrasta a riqueza e a potencialidade do homem criador de cultura com a mísera figura do consumidor atual.” (BOSI, 1987, p.82).

Agora é só dos vermes!
 Primeiro comem seus lindos olhos
 Depois suas veias, seu coração
 Ai eu não posso mais
 Mais falar de amor
 Porque eu também já morri
 Eu também já morri!¹¹⁵

Figura 22 – Verso do cartão postal enviado por Luís Antônio Martinez Corrêa a Eduardo Montagnari em 1973¹¹⁶.



Fonte: Arquivo pessoal de Eduardo Montagnari.

¹¹⁵Em relato cedido à autora. Também encontramos essa letra no roteiro da década de 1970 de *O casamento do pequeno burguês*.

¹¹⁶“Isso aqui é imenso. Vi alguma coisa, e é claro, essa mocinha cafona que olha e olha para ontem esperando Godot. Abraços, te escrevo já, urgente. Luís, uma lambida no nariz.”

Figura 23 – Cartão postal enviado por Luís Antônio Martinez Corrêa a Eduardo Montagnari em 1973.



Fonte: Arquivo pessoal de Eduardo Montagnari.

REFERÊNCIAS

ACERVO sob águas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 de mar., 1988.

ALMEIDA, Ângela. *A República de Weimar e ascensão do nazismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

ARANTES, Luís Eduardo. *Você vai conhecer o TUA*. [Jornal *O Imparcial?*]. Araraquara, [1970].

AQUINO, Danielle; Marques, Manoela. *Luís, um malandro burguês*. Araraquara: Editora Casa da Árvore, 2018.

AUTORIDADE autorizou teatro a portas fechadas. *Jornal Cidade de Rio Claro*, Rio Claro, 26 set. 1968.

BATTISTELLA, Roseli Maria. *O jovem Brecht e Karl Valentin: A cena cômica na República de Weimar*. Dissertação de mestrado em teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. In: *Clássicos da teoria da tradução: Alemão-Português*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, Augusto. *O teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Editora da USP, 1987.

BOLLE, Willi. *A linguagem gestual no teatro de Brecht*. In: *Revista Língua e Literatura*, n.5, São Paulo: FFLCH/USP, 1976.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. São Paulo: Editora Graal, 1992.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Dentes ao sol*. São Paulo: Círculo do livro, 1976.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho, Vol.I:1938-41*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BRECHT, Bertolt. *Bertolt Brecht em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. Volume um.

BRECHT, Bertolt. *Bertolt Brecht em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. Volume quatro.

CARONE, Helena. *O musical dos musicais*. Jornal do Brasil, 11 de outubro de 1987.

CASAMENTO que foi uma pergunta. *Diário de Rio Claro*, Rio Claro, 28 de set. 1968.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia?*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

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

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

COSTA, Iná Camargo. *Nem uma Lágrima. Teatro Épico em Perspectiva Dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas. VILLAS BOAS, Rafael. *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

CORRÊA, Anna Maria Martinez. *Araraquara 1720-1930*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008.

DIAS, Mauro. Percevejo, uma ideia de 16 anos. *Última hora*, Rio de Janeiro, 05 de maio de 1981.

DIDEROT, Denis. *Discurso Sobre a Poesia Dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

EAGLETON, Terry. *A Ideia de Cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males o menor (um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões)*. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1979.

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht. Sua arte. Sua Vida Sua obra*. São Paulo: Editora Globo,

1991.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas: Editora Unicamp, 2000.

FRANÇOSO, Luís Michel. *A Modernidade é uma Serpente*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2015.

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

KOUDELA, Ingrid. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LOUREIRO, Isabel. *A revolução alemã (1918-1923)*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

LUIZ, Macksen. Teatro “Made in Brazil”. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 06 de dezembro de 1982.

MAGALDI, Sábato. *Amor ao teatro*. Organização: Edla Van Steen e José Eduardo Vendrami (org.). São Paulo: Edições Sesc, 2015.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Maiakóvski: poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998.

MEDINA JUNIOR, Clodoaldo. *Histórias do TECA: Teatro experimental de Araraquara*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2012.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual da história oral*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. *História oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

MIELI, MARIO. *Por um comunismo transexual*. São Paulo: Boitempo, 2023.

MONTAGNARI, Eduardo. *Do teatro brasileiro de protesto (1964-1968): um musical*. Maringá: Perfil Editora, 2021.

MONTAGNARI, Eduardo. *Teatro universitário em cenas: referências e experiências*. Maringá: Eduem, 1999.

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NA MISSA por Martinez, atores pedem justiça. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1987.

NÃO foram liberadas ainda as peças do festival. *Jornal Cidade de Rio Claro*, Rio Claro, 25 set. 1968.

NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário de tupi antigo: a indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global, 2013.

NO VELÓRIO, um grito contra a violência sexual. *Jornal da Tribuna*, Rio de Janeiro, 26 de dez., 1987.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PASTA Jr. José Antonio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Ática, 1987.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1980.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro?*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

PEIXOTO, Fernando (org.). *Dionysos* n. 26 (Teatro Oficina). Rio de Janeiro: SNT, 1982.

PEIXOTO, Fernando, KONDER, Leandro, MITTENZWEI, Werner, WEKWERTH, Manfred. *Brecht e o Berliner Ensemble*. Rio de Janeiro: INACEN, Col. Exposições, Vol. II, 1986.

PERLONGHER, Néstor. “Matan a una marica”. In: *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Editorial Excursiones, 2014.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

POLÍCIA interditou o espetáculo de teatro. *Jornal Cidade de Rio Claro*, Rio Claro, 24 de set. 1968.

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

RODRIGUES, Wilma. *Introdução à obra de Bertolt Brecht*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1968.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro alemão - Primeira parte: esboço histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA, Cássia Abadia. *Anarquia, beleza e magia: Luís Antônio Martinez Corrêa e o percebejo na cena brasileira*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Uberlândia, 2016.

SILVA, Cássia Abadia. *Irreverência, alegria e agressão: Luís Antônio Martinez Corrêa e o Grupo Pão & Circo nos palcos do teatro brasileiro (1971-1976)*. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal de Uberlândia, 2022.

SOBEJANO, Gonzalo. *Épater la bourgeois en la España literaria de 1900*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pater-le-bourgeois-en-la-espaa-literaria-de-1900-0/html/0231ad36-82b2-11df-acc7-002185ce6064_9.html#I_0_>. Acesso em 23 de set. de 2024.

STRADELLI, Ermano. *Vocabulário Nheengatu-Português e Português-Nheengatu*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, 1928.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TEATRO só a portas fechadas. *Jornal Cidade de Rio Claro*, Rio Claro, 27 set. 1968.

TELAROLLI, Rodolpho. *Para uma história de Araraquara*. São Paulo: Editora da

UNESP/FCL, 2003.

TELAROLLI, Rodolpho. *Poder local na república velha*. Editora Companhia Nacional. Coleção Brasileira, 1977.

TELAROLLI, Rodolpho. *Britos: república de sangue*. Araraquara: Edições Macunaíma, 1997.

TRÊS peças (proibição). *Diário de Rio Claro*, Rio Claro, 24 set. 1968.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Teatro amador paulista (1963-1975): organização federativa, fazer teatral e resistência à ditadura*. Tese de Doutorado em História Social. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2018.

WILLETT, John. *O teatro de Brecht visto de oito aspectos*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WOLFGANG, Bader (org.). *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA

- 1) Qual a sua relação com Luís Antônio Martinez Corrêa?
- 2) Como vocês se conheceram?
- 3) Sabemos que o TUA montou cinco peças, sendo que quatro delas foram de Brecht. Como você explicaria essa seleção? Como se dava essa seleção? (Pensando que Brecht ainda estava começando a ser assimilado em nosso país...).
- 4) Agora vamos focar na obra que interessa para esse momento da pesquisa, *O casamento do Pequeno Burguês*. Por que se optou trabalhar como uma obra da fase inicial de Brecht? Por que *O Casamento do Pequeno Burguês*?
- 5) Qual a ficha técnica da obra? Quando foi a primeira montagem dessa obra? E onde?
- 6) Quantas vezes ela foi montada em Araraquara?
- 7) Descreva a montagem: cenografia, figurinos. Como se dava essa composição?
- 8) Vocês tentavam ser fiéis ao texto, ou ele só funcionava como ponto de partida?
- 9) Quais elementos eram adicionados? Quais símbolos lançavam mão?
- 10) Como era a relação com a censura?
- 11) Como eram os anos de chumbo em Araraquara?
- 12) Quem formava o público? Qual a relação do grupo com o público?
- 13) Algum canal midiático lhes deu atenção?

APÊNDICE B - ARTIGO DE EDIÇÃO ESPECIAL DA REVISTA "O IMPARCIAL" SOBRE "OS DILETANTES"

"Os Diletantes" - um ano de atividades

No dia 2 de junho próximo passado, o grupo teatral "Os Diletantes" completou seu primeiro aniversário. Fundado a 2 de junho de 1963 por remanescentes do Teatro Duque de Caxias que desejando dar prosseguimento às atividades teatrais, decidiram fundar um novo grupo, uma vez que aquele fora extinto. Seu primeiro presidente foi Venceslau Antônio de Oliveira.

Visavam esses jovens, principalmente um público de estudantes, oferecendo a eles espetáculos acessíveis mas que trouxessem ao mesmo tempo um enriquecimento cultural. O nome do grupo "Os Diletantes" foi escolhido porque além de lembrar a condição de amadores de seus componentes, representa ainda uma homenagem ao criador do teatro nacional, Luís Carlos de Martins Penna, autor da conhecida comédia "O Dileteante".

Seu espetáculo de estréia foi a peça de Augusto Boal "Revolução na América do Sul", apresentada em fins de outubro de 63 no Grêmio "27 de Outubro". Em março de 64, o grupo apresentou no Clube "22 de Agosto" as comédias, de Silveira Sampaio "A inconveniência de ser espôsa" e de Millôr Fernandes "Do tamanho de um defunto".

Atualmente "Os Diletantes" tem sua sede no Teatro Municipal, cedido por especial gentileza da prefeitura local, para seus ensaios, não havendo um local especialmente indicado para suas apresentações. E' no Municipal que o grupo prepara sua nova peça que será levada à apreciação dos araraquenses em setembro próximo de W. Shakespeare, "A me-



gera domada", pretendendo dessa forma participar das homenagens que o mundo inteiro presta esse ano à figura imortal de Shakespeare. Para a apresentação dessa peça, está o grupo dispendendo enorme esforço na esperança de poder oferecer

OS DILETANTES em três apresentações tiveram a máxima qualidade. Obtiveram o aplauso do público. Fizeram teatro e o vão, ainda, realizar por muito tempo em Araraquara. É um grupo que merece aplausos e que precisa ser ajudado. Estamos certos de que farão sucesso, OS DILETANTES no próximo festival, quando homenagens se prestarão a Shakespeare.

um espetáculo verdadeiramente artístico; para isso espera contar o grupo com

o apoio do público araraquarense que sempre o incentivou.

PIZZARIA e CONFEITARIA JARAGUÁ

— DE —

OLIMPIO BOLZAN

RUA 9 DE JULHO, 559 — FONE: 2112

ARARAQUARA

Agradece a preferência e cumprimenta a culta e laboriosa população de Araraquara pela data de hoje, quando a cidade festeja o seu 147.º aniversário de fundação.

Super-Mercado Primiano

Rua Gonçalves Dias, 952 — Fone: 2801

ARARAQUARA

agradece a preferência e cumprimenta a culta e laboriosa população de Araraquara pela data de hoje, quando a cidade festeja o seu 147.º aniversário de fundação.

APÊNDICE C - NOTÍCIAS DOS JORNAIS DE RIO CLARO SOBRE A PROIBIÇÃO DE “O CASAMENTO DO PEQUENO BURGUEÊS” EM 1968

CIDADE DE RIO CLARO

Redação e Oficinas: Avenida 4 n.º 165 — Telefone 2242 — RIO CLARO (Estado de São Paulo),
Colômbia F. C. Xavier

TERÇA-FEIRA, 24 DE SETEMBRO DE 1968 N.º 10.154

Polícia interditou o espetáculo de teatro

Teria prosseguimento ontem, na Sociedade Italiana o Festival de Teatro Amador, com a apresentação da peça “CASAMENTO DE UM PEQUENO BURGUEÊS”, pelo TUA — Teatro Universitário de Araraquara.

Todavia o dr. Benedito Maia, louvando-se em denúncias de abusos teatrais, exigiu a apresentação de folha da censura. O TUA não possuía habilitação em vista dessa irregularidade o espetáculo foi suspenso até que se regularize.

A senhora Dalva Poes, presidente da Federação de Teatro determinou ao senhor José Arcangelo Cesar para que se dirija hoje ao Serviço de Censura do Estado, a fim de regularizar a situação da peça do TUA e “REENCONTRO” do Grupo M-3, cuja apresentação estava marcada para hoje.

Transferida a visita de diretores da Bolsa

Foi transferido novamente o programa de visita e palestra dos representantes da Bolsa de Valores de São Paulo. Esse programa patrocinado pelo Rotary e para a cidade local. Nessas circunstâncias decidiram o Rotary, a ABRA e os representantes da Bolsa adiar em duas vezes a visita.

dia 27, sexta-feira, quando em solenidade haverá comparecimento dos diretores da instituição, bancária e da sociedade rotariana, Associação Comercial

Não foram liberadas ainda as peças do Festival

Embora se louvasse o esforço do sr. José Arcangelo Cesar, não foi possível ontem a liberação das peças «Casamento de um pequeno burguês» e «Reencontro», para o Festival de Teatro que se realiza na Sociedade Italiana.

Diante dessa falta de termo de censura, ambas as peças ficarão aguardando a sua vez de poderem ser apresentadas.

Hoje o espetáculo do Festival se realiza normalmente em vista da peça programada estar devidamente regularizada.

Normalistas contemplam a Primavera

Teatro só a portas fechadas

O senhor José Arcangelo Cesar retornou de São Paulo onde foi cuidar dos alvarás de censura das peças «Reencontro» e «Casamento do Pequeno Burguês».

Para o espetáculo de hoje pelo GRUTA o sr. Cesar trouxe o alvará do Serviço de Censura. Vai haver espetáculo livre na Sociedade Italiana.

Todavia, quanto às apresentações de REENCONTRO pelo M3 e CASAMENTO DO PEQUENO BURGUEÊS, em vista da falta de censura, a Federação enviou ofício ao dr. Benedito Maia, delegado de polícia, solicitando sua anuência à apresentação a portas fechadas, só para juizes, sem platéia, para efeito de julgamento do concurso.

Essa condição passa a depender somente de nossa autoridade policial.



OFERTA
CASTELLANO
Xicara de prata lisa
Cada NCR\$ 6,00

Autoridade autorizou teatro a portas fechadas

O dr. Benedito Maia informou-nos ontem à noite que havia recebido o ofício do Conselho Estadual de Teatro solicitando autorização para exibição, das peças «Casamento de um pequeno burguês» e «Reencontro», a portas fechadas, só para julgadores do Festival de Teatro. A autoridade policial atendeu à solicitação, colaborando no sentido de se desenvolver o Festival.