Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes

André Dutra Murrer

A CRIAÇÃO DO TEATRO PAULISTA DO ESTUDANTE (TPE), SUA INSERÇÃO E FUSÃO COM O GRUPO ARENA DA CIDADE DE SÃO PAULO:

conflitos e contradições

São Paulo
2017

André Dutra Murrer

A CRIAÇÃO DO TEATRO PAULISTA DO ESTUDANTE (TPE), SUA INSERÇÃO E FUSÃO COM O GRUPO ARENA DA CIDADE DE SÃO PAULO:

conflitos e contradições

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, Área de concentração: Estética e Poéticas Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate

São Paulo
2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

M984c Murrer, André Dutra, 1974-.
A criação do Teatro Paulista do Estudante (TPE), sua inserção e fusão com o grupo Arena da cidade de São Paulo : conflitos e contradições / André Dutra Murrer. - São Paulo, 2017.
97 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Teatro - São Paulo. 2. Teatro Paulista do Estudante. 3. Teatro de arena. 4. Teatro amador. I. Mate, Alexandre Luiz. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.0981

ANDRÉ DUTRA MURRER

A CRIAÇÃO DO TEATRO PAULISTA DO ESTUDANTE (TPE), SUA INSERÇÃO E FUSÃO COM O GRUPO ARENA DA CIDADE DE SÃO PAULO:

conflitos e contradições

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes no Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração em Estética e Poéticas Cênicas, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Mate
Unesp (Instituto de Artes) – Orientador

Profa. Dra. Rosangela Patriota
UFU (Instituto de História)

Prof. Dr. Fernando César Kinas

São Paulo, 03 de julho de 2017

AGRADECIMENTOS

Foi preciso que muita gente trilhasse estes caminhos para que eu pudesse por eles percorrer minha jornada. Só foi possível para mim, chegar onde cheguei, porque muitos caminharam antes de mim e assim, estou onde estou, sei o que sei, sou quem eu sou. Por isso agradeço imensamente a todos e todas aquelas que me precederam e aos que são companheiros de jornada. Alguns já não se encontram mais por aqui e não saberão o quanto sou grato. Mas não posso deixar de registrar esta gratidão porque foi graças ao esforço deles, e certamente dos que também os antecederam, que pude começar a minha história de um lugar menos inóspito. Então agradeço...

Às minhas avós, Olga e Henor e meus avôs, José e Rossini, que me ensinaram muito mais do que sequer poderiam imaginar. Amor sem fim.

À meu pai, Wandecir, que foi embora cedo demais, mas que nos 20 anos em que pudemos conviver me ensinou muito sobre o compartilhar, sobre caráter, ética e respeito. Saudades sempre.

À minha mãe, Rosenor, que me ensina a cada dia sobre o amor incondicional. Que é meu exemplo de força, garra e alegria. A quem devo muito do que sou. Amor inefável.

Aos meus irmãos Rodrigo, Mariana e Júlia, por serem meus primeiros e grandes amigos e compartilharem comigo esta jornada, nem sempre tranquila.

Aos meus cunhados(as) por trazerem novas experiências e novos amores para a nossa família. E pelos sobrinhos queridos demais.

Aos meus sobrinhos e sobrinhas, Bruna, Thiago (apesar da ausência), Diego, Daniel, Letícia, Laura e Pietra, por existirem em minha vida e me ajudarem a me tornar uma pessoa melhor.

À Olga, Hermínio, Silvia, Felipe e Mateus, por me permitirem fazer parte desta família e pela acolhida sempre tão amável.

Aos meus amigos da pós, queridíssimas amoradas, porque muito do que está aqui jamais seria sequer imaginado sem os momentos que passamos juntos e sem a generosidade com que compartilharam comigo seus conhecimentos e momentos de vida.

À Rosangela Patriota e Fernando Kinas, por aceitarem fazer parte desta história e pela generosidade com que trouxeram contribuições valiosas à continuação deste trabalho.

À Alexandre Mate, que além de mestre e orientador, foi um grande amigo e companheiro de jornada. Pelo carinho e compreensão dedicados à mim durante esta pesquisa, que me ajudaram a dar passos muito maiores do que imaginava possível. Pela generosidade com que compartilha seus conhecimentos e sua visão de mundo e me ajuda a ser uma pessoa melhor.

Aos meus amigos de agora e de sempre (sem vocês eu não sobreviveria), aos meus mestres, aos colegas professores e estudantes com quem compartilhei momentos incríveis e a todos os meus familiares, a minha eterna gratidão.

À Paula, companheira de toda uma vida, por tudo que já vivemos e ainda iremos viver juntos. Pelo incentivo, pelos exemplos, por me fazer sonhar e me ajudar a seguir em frente e principalmente pelo carinho e por todo amor que temos compartilhado.

RESUMO

O Teatro Paulista do Estudante foi um grupo amador criado em 1955, por jovens militantes do Partido Comunista. Tinham como principal objetivo divulgar o teatro entre os estudantes secundaristas e universitários e atrair novos integrantes para as fileiras do Partido. Entre seus mais representativos fundadores estavam Vera Gertel, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri. O Grupo acreditava que poderia fazer um teatro que se popularizasse e chegasse às massas de trabalhadores e estudantes, articulando o fazer teatral com a função política e social. Em 1956, menos de um ano após sua fundação, o TPE se une ao Grupo Arena da Cidade de São Paulo, e os jovens amadores se tornam profissionais de teatro. Em 1958, o Grupo estreia o espetáculo *Eles Não Usam Black-Tie,* escrita por Guarnieri. Os remanescentes do TPE, em conjunto com o Teatro de Arena, conseguem, com esta peça, colocar em prática o que almejavam desde o início de suas atividades: incentivar o autor nacional e colocar em cena obras que refletissem sobre a realidade brasileira e colocassem a classe operária como protagonista. A apresentação de *Eles Não Usam Black-Tie* foi o prenúncio da forma teatral que lhes interessava desenvolver e a motivação que faltava para que o Teatro de Arena estabelecesse um processo de construção de uma nova dramaturgia, a partir de discussões políticas, históricas e estéticas. A este processo se deu o nome de Seminários de Dramaturgia do Arena.

Palavras-chaves: Teatro Paulista do Estudante (TPE). Teatro de Arena. Teatro amador. Vera Gertel. Gianfrancesco Guarnieri. Oduvaldo Vianna Filho. *Eles Não Usam Black-Tie*.

ABSTRACT

The amateur theatre group Teatro Paulista do Estudante was founded in 1955 by young political activists from the Communist Party. Their main goal was to publicize the theatre among the high school and college students, and to atract new members for the Party. Some of its most representative founders were Vera Gertel, Oduvaldo Vianna Filho and Gianfrancesco Guarnieri. The Group believed they could do a popular theatre, one that could reach the masses of workers and students by joining acting with political and social roles. In 1956, after less than a year of its foundation, the TPE fuses the Grupo Arena da Cidade de São Paulo, and the young amateurs become theatre professionals. In 1958 the Group debuts the theatre play *Eles Não Usam Black-Tie,* written by Guarnieri. With this play, the remaining members of TPE together with Teatro de Arena, succeed to execute what they longed for since the beggining of their activities: to encourage the national authors and to perform plays that could reflect Brazilian reality, bringing the working class as leading figure. The performance of *Eles Não Usam Black-Tie* was the harbinger of the theatre form they wished to develop and also the missing motivation for Teatro de Arena to organize a new dramaturgy building process based on political, historical and aesthetic discussions. This process was named Seminários de Dramaturgia do Arena (Dramaturgy Seminars of Arena).

Keywords: Teatro Paulista do Estudante (TPE). Teatro de Arena. Amateur theatre. Vera Gertel. Gianfrancesco Guarnieri. Oduvaldo Vianna Filho. *Eles Não Usam Black-Tie.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1 A ORIGEM DO TPE: ALGUNS APONTAMENTOS DE CONTEXTO 11

1.1 Fundação do TPE **..... 19**

1.2 Principais Integrantes **..... 22**

2 DOS PRIMEIROS PASSOS ÀS MONTAGENS DE ESPETÁCULOS.....31

2.1 *A Rua da Igreja* **..... 33**

2.2 *Está Lá Fora um Inspetor*..... **49**

2.3 *O Impetuoso Capitão Tic* **..... 41**

3 QUESTÕES DE SOBREVIVÊNCIA: CONSTITUIÇÃO JURÍDICA E EVENTOS CULTURAIS PARA ANGARIAR FUNDOS 43

3.1 *Noite de Arlequim* e *Uma Chance na TV* **..... 45**

3.2 Festival Artur Azevedo **..... 46**

4 O TEATRO DE ARENA 48

4.1 Aproximação, intersecção e fusão entre os grupos TPE e Teatro de Arena **..... 54**

4.2 A década de 1950 e o ano de 1957: imbricamentos artísticos, políticos e culturais **..... 66**

5 EXPERIMENTOS ESTÉTICOS E POLÍTICOS INTENTANDO A CONSTRUÇÃO DE NOVAS FORMAS: *ELES NÃO USAM BLACK-TIE* 79

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 87

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....

ANEXOS .....

INTRODUÇÃO

> Uma derrota não significa a falência de nossas convicções mas, sim, a fragilidade de nossos planos de ataque. E, então, é preciso aprimorá-los (VIANNA apud PEIXOTO, 1983, p.13).

O escopo deste trabalho é o Teatro Paulista do Estudante (TPE). Um Grupo fundado em abril de 1955 por jovens militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB). O TPE foi um importante celeiro de nomes significativos do teatro nacional e ajudou a transformar a forma e a função da linguagem teatral, sobretudo na sociedade brasileira da época. O TPE, apesar do nome, não tinha nenhum vínculo com qualquer entidade estudantil. O Grupo foi criado por iniciativa da União da Juventude Comunista (certo braço cultural do PCB) e teve entre seus fundadores Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Vera Gertel. De acordo com seu estatuto, o TPE tinha como primeiro objetivo difundir suas ideias e atrair novos quadros para o PCB, fortalecer o teatro amador e promover sua divulgação entre os estudantes secundários e universitários. Além disso, no concernente à área cultural, era objetivo de seus integrantes fazer um teatro que pudesse se popularizar e chegar às massas de trabalhadores e estudantes, articulando o fazer teatral com a função política e social. Tratava-se, portanto, de constituir-se em braço estético de uma política estudantil, alicerçada no ideário comunista. Nesse sentido, pode-se encontrar certas determinações e propósitos no texto em epígrafe:

> Organização estudantil. O teatro como meio. Mas com a existência concreta do TPE, estávamos em confronto aberto com as formas teatrais existentes. A gente inclusive compreendia e admirava o trabalho do TBC enquanto organização de empresa, valorização do ator, como artista e profissional, valorização do papel do diretor, cuidado da montagem, esforço mais ou menos coletivo etc. Mas a gente percebia também que tudo aquilo que era feito pelo TBC não tinha nenhuma relação consequente com a realidade brasileira. Era um teatro de nível cultural, mas não era aquela a nossa proposta. Os espetáculos deles não tinham uma preocupação com o país, com o público, não se situavam

> onde estavam sendo feitos. Era quase apenas uma cópia e mesmo quase uma imposição daquilo que vinha sendo feito fora (GUARNIERI apud PEIXOTO, 1989, p. 46).

Apesar de muita vontade e disposição para o trabalho, os jovens do TPE tinham consciência de sua total inexperiência em teatro, e buscaram, estrategicamente, aproximar-se de mestres em busca de auxílio e orientação. Ruggero Jacobbi, diretor, cenógrafo e teórico italiano que, após ter vindo ao Brasil como diretor da Companhia Dramática de Diana Torrieri, terminadas as apresentações da companhia, permaneceu no Rio de Janeiro a convite de Sandro Polloni e Maria Della Costa para dirigir um espetáculo no Teatro Popular de Arte, criado e mantido pelo casal mencionado. Foi Jacobbi quem mais ativamente apoiou a iniciativa de criação do TPE. De acordo com certas proposições e estratégias do comunismo internacional, Jacobbi fora historicamente ligado ao Partido Comunista Italiano, ele acreditava que um grupo de teatro amador poderia assumir o papel de vanguarda na renovação estética do teatro.

Alguns anos antes de o Grupo em epígrafe se constituir, em 1953, era fundado, por jovens artistas recém-formados da primeira turma da Escola de Arte Dramática (EAD), o Grupo Arena da Cidade de São Paulo. José Renato, Geraldo Mateus, Sérgio Sampaio e Emílio Fontana viram na experiência desenvolvida pela artista estadunidense Margot Jones, cuja teoria lhes fora apresentada pelo professor Décio de Almeida Prado, a possibilidade de apresentar espetáculos em um espaço em forma de arena (ou, como foi então chamado, *play box*). Tal possibilidade reduziria os custos de apresentação de um espetáculo e viabilizaria a produção de peças sem grandes investimentos. A proposta, originalmente experimentada na Universidade de Columbia (NY), apresentava, também, novos expedientes estéticos fugindo aos padrões hegemônicos (e ilusionistas, característico do teatro burguês), buscando – ainda que não tenha aparecido de modo intencionalmente construído – as proposições iniciais de um novo e seletivo realismo.

No início, o Grupo Arena – apropriando-se de alguns experimentos levados a termo na EAD – apresentou-se no Museu de Arte Moderna (MAM),

em clubes, fábricas e salões. Em fevereiro de 1955, o Grupo inaugura o então nomeado Teatro de Arena, situado à Rua Dr. Teodoro Baima, 94, área central da cidade de São Paulo, quase na esquina da Avenida Ipiranga e da Avenida Consolação.

A partir de tal conquista (local próprio) Ruggero Jacobbi interferiu junto a José Renato e conseguiu permissão para que o TPE utilizasse o espaço para ensaios e pudesse apresentar suas produções às segundas-feiras. Como contrapartida o TPE disponibilizaria seus integrantes para que complementassem, na condição de intérpretes, as produções do Teatro de Arena.

Dessa forma, a estreia do TPE acontece no Teatro de Arena, em 1955, com um texto sugerido por Ruggero Jacobbi, *A Rua da Igreja*, de Lennox Robinson. Sobretudo Vianinha e Guarnieri, que objetivavam fazer teatro com alcance político social, não ficaram satisfeitos com o espetáculo. Nessa perspectiva, pareceu aos dois jovens atores que o início ocorrera de forma equivocada. Desse modo, e por um crescendo nas discussões internas, o Grupo suspendeu as apresentações da peça, levando aqueles que discordavam de tal interrupção a desligarem-se do coletivo.

Passado o momento da estreia e ruptura do Grupo, os integrantes que permaneceram oficializaram a existência legal do TPE, registrando em cartório a ata de fundação filiando-se à Federação Paulista de Amadores Teatrais (FPAT), cuja cópia do documento original encontra-se anexada a esta dissertação.

Ainda em 1955, o TPE participou do II Festival Paulista de Teatro Amador, organizado pela Federação Paulista de Amadores Teatrais. O espetáculo encenado, sugestão de Raymundo Duprat, foi *Está Lá Fora um Inspetor*, de John B. Priestley. O Grupo, pela sua participação no evento, despertou a atenção e o interesse de algumas pessoas ligadas ao teatro amador e profissional, ganhou o prêmio de melhor espetáculo do festival e Guarnieri recebeu o prêmio de melhor ator. Alguns convites de companhias profissionais começaram a chegar aos jovens atores, que declinaram dos convites por não querer abrir mão de seus princípios e ideais ligados ao político-militantes.

No II Congresso Paulista de Teatro Amador, organizado pela Federação Paulista de Teatro Amador, acontecido em outubro de 1955 na cidade de São Paulo, o TPE apresenta um documento com suas principais preocupações intitulado *O Teatro Amador em Defesa de nossas Tradições Culturais*, por meio do qual seus integrantes expunham suas concepções sobre a possibilidade de o teatro amador, apesar do pouco investimento público – e provavelmente bastante influenciados pelas teses de Ruggero Jacobbi –, ir ao encontro das, por eles mencionadas, classes menos abastadas e dialogar, através da tradição cultural brasileira, com operários, estudantes e camponeses.

> Temos que notar, ainda, a facilidade que possui o Teatro Amador em penetrar nas fábricas, escolas e fazendas, proporcionando assim a operários, estudantes e camponeses o contato com o teatro, levando a mensagem dos autores realmente em meio ao povo (*TPE, O Teatro Amador em Defesa de Nossas Tradições Culturais*, 1955).

O Grupo, ainda em 1955, encontrou disposição para participar de um concurso na TV Record intitulado *Uma Chance na TV*, apresentado por Cacilda Becker, organizar um baile para arrecadação de fundos para a manutenção do Grupo e participar da campanha eleitoral para presidente de Juscelino Kubitschek, apoiado pelo PCB[1]. Com relação à última ação mencionada, Guarnieri e Vianinha apresentam na Praça da Sé, área central da cidade de São Paulo, poemas de nacionalistas de Castro Alves. Com intensa participação na vida cultural paulistana, o Grupo apresenta seu terceiro espetáculo, *O Impetuoso Capitão Tic*, de Eugène Labiche e organiza, em conjunto com a Federação Paulista de Amadores Teatrais, o Festival Artur Azevedo, em homenagem ao centenário do patrono do evento, no qual apresenta dois espetáculos escritos pelo autor maranhense, *Entre o Vermuth e a Sopa* e *Amor por Anexins.*

Em 1956, o TPE e o Arena fazem um acordo de fusão. Tal união faz com que, algum tempo depois, o TPE deixe de existir e ao mesmo tempo

1 O Partido Comunista do Brasil apoia e indica aos sufrágios do povo as candidaturas à presidência e vice-presidência da República dos srs. Juscelino Kubitschek e João Goulart, os quais, através de pronunciamentos públicos, já se

provoca uma modificação grande no Arena que, apesar de manter o nome, se transforma em um “novo grupo”. Os jovens do TPE começam a pressionar politicamente a direção do Arena com posições cada vez mais voltadas para as transformações sociais, sobretudo com temáticas atinentes aos problemas concretos da realidade brasileira.

Alguns relatos históricos atribuem ao Teatro de Arena a grande possibilidade de oposição ao teatro feito pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Fato é que, analisando os primeiros espetáculos apresentados pelo Grupo, não se percebe muita diferença entre as escolhas do TBC e as do Arena. Seus repertórios assemelhavam-se. A oposição majoritária, em termos de objetivos, decorria de práxis do teatro amador desenvolvido por jovens estudantes que, com certa militância na vida política, pretendiam incentivar e apoiar o autor nacional e levar o teatro à grande massa da população, que não tinha acesso à linguagem teatral. Acerca dessas questões, em entrevista, assim se manifestou Guarnieri sobre a importância do TPE:

> A fundação do TPE representou um marco, não só na história do teatro paulista como na história do teatro brasileiro. Foi o embrião de todo pensamento e posicionamento do Teatro de Arena de São Paulo tal como se celebra hoje (2005, p. 24).

Pouco tempo depois da fusão dos dois grupos, sabendo que José Renato procurava alguém para dividir a direção dos espetáculos do Arena, Sábato Magaldi indica Augusto Boal para exercer a função. Boal, recém-chegado dos Estados Unidos, onde havia estudado teatro, estava morando no Rio de Janeiro. Ao perceber a excelente oportunidade que se apresentava, Boal aceita o convite e, depois de alguns rápidos desentendimentos, alinha-se aos jovens atores do TPE. Desse modo, o conhecimento adquirido por Boal na Universidade de Columbia (NY) – onde estudara teatro no intenso processo de contracultura ali desenvolvido – e os anseios e disposição ilimitada dos jovens atores e atrizes do TPE, ao se

coligirem, acabam em pouco tempo transformando o Teatro de Arena em um significativo espaço de experimento e formação[2].

Em 1957, em meio a uma significativa crise financeira e sem condições de manter o Grupo e o teatro funcionando, José Renato – o diretor artístico do Grupo desde sua fundação – aceita montar, como último suspiro, um texto que pudesse vir ao encontro do que pretendiam os jovens do TPE. A escolha recai sobre *Eles Não Usam Black-Tie,* escrito por Gianfrancesco Guarnieri, então com 24 anos de idade. A obra, apesar de estruturada a partir de certa estrutura arquetípica do drama, de algum modo, coloca a classe operária como protagonista da cena.

O espetáculo conquistou significativo sucesso de público, lotando o Teatro de Arena durante mais de ano e meio, e fez com que o Grupo conseguisse se manter funcionando e saísse da crise completamente renovado. A partir daquele espetáculo iniciou-se um processo de significativo incentivo e valorização dos assuntos do momento e da dramaturgia nacional.

Desse modo, apesar da importância histórica e de sua relevância para o desencadeamento de profundas transformações no teatro brasileiro e em outras áreas da cultura, pouco material se encontra organizado e reunido em estudos específicos sobre o Teatro Paulista do Estudante. Fazer um levantamento, reunir e organizar tal material caracteriza-se como o principal objetivo desta pesquisa.

1. A ORIGEM DO TPE: ALGUNS APONTAMENTOS DE CONTEXTO

O Grupo Teatro Paulista do Estudante (TPE) foi formado por jovens que se conheceram em processos de militância no Partido Comunista Brasileiro (PCB) e, a partir de seus interesses e diretrizes partidários, resolveram criar um grupo de teatro como “braço estético” do Partido.

Os caminhos escolhidos e trilhados pelos jovens fundadores do TPE, Vera Gertel, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha),

---

[2] *REVISTA DIONYSOS*. Rio de Janeiro: MEC-SNT, nº 24 out. 1978.
CAMPOS, Claudia de Arruda. *Zumbi Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

foram influenciados pela formação política recebida dentro de casa e pelas experiências desenvolvidas nos anos de militância dentro do PCB.

O PCB foi fundado em março de 1922 durante a chamada República Velha (1889-1930). A fundação do Partido aconteceu, principalmente, por influência da vitória da Revolução Socialista de 1917, na Rússia. Desde sua fundação, o Partido sofreu perseguições e sistemática repressão, tendo sido colocado na ilegalidade por diversas vezes.

Ainda em 1922, aconteceu, no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana de Arte Moderna, com a participação de artistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Anita Malfatti, entre outros. O evento propunha, sobretudo, uma determinada renovação artística e contestava certa produção hegemônica tradicional de arte daquele período. Em março, Arthur Bernardes é eleito presidente do Brasil (tomou posse em novembro do mesmo ano). Em julho acontece a revolta do Forte de Copacabana. Epitácio Pessoa, presidente do Brasil entre os anos de 1919 e 1922, motivado por essa insurreição tenentista, defendendo a tese segundo a qual os comunistas eram responsáveis por tal acontecimento, decreta estado de sítio no Distrito Federal e a ilegalidade do PCB.

Entre os anos de 1925 e 1927 ocorreu a Coluna Prestes. Uma revolta de militares que eram contrários ao governo da República Velha. O líder do movimento foi o capitão Luís Carlos Prestes (por isso o nome com o qual ficou conhecido). Tais militares, em sua maioria de baixa e média patente, lutavam contra a falta de democracia, fraudes eleitorais, concentração de poder político nas mãos da elite agrária, exploração das camadas mais pobres pelos coronéis, voto de cabresto. Os participantes do movimento tentavam implantar algumas mudanças no país como o voto secreto e o ensino fundamental obrigatório, e, principalmente, acabar com a miséria e a injustiça social no Brasil.

Em janeiro de 1927, após o término do estado de exceção – vivido de maneira quase ininterrupta desde 1922 –, o PCB retorna à legalidade e publica nas páginas do diário *A Nação*, do Rio de Janeiro, uma carta aberta propondo a criação do Bloco Operário para disputar as eleições que se aproximavam. Essa proposta seguiu as orientações estabelecidas no IV

Congresso da Internacional Comunista de 1922, de que fosse adotada uma frente única, de caráter eleitoral, que acabou por eleger Azevedo Lima deputado federal pelo Rio de Janeiro.

A eleição de Azevedo Lima e o crescimento do jornal *A Nação*, como importante veículo de comunicação das ideias comunistas, levaram o presidente Washington Luís a colocar o PCB mais uma vez na clandestinidade.

Em 1935, Prestes foi escolhido como presidente da Aliança Nacional Libertadora (ANL), uma organização política liderada pelo PCB e formada por socialistas, comunistas, católicos e democratas. Nesse ano, Prestes divulga um manifesto exigindo o fim do governo Vargas. Aproveitando a oportunidade Getúlio Vargas declara a ANL ilegal, mas isso não impede que ocorra a Revolta Comunista (conhecida como Intentona Comunista), que foi uma tentativa frustrada de golpe, realizada por militares, contra o governo de Getúlio Vargas, em nome da ANL e com o apoio do PCB.

Em 1936, Prestes foi preso e assim permaneceu por nove anos até receber a anistia em 1945 e ser eleito senador. Em 1945, com o fim do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial, em tese, o mundo estaria livre dos fascistas. Apesar de no início ter “flertado” com os nazifascistas, o “Brasil” se orgulhava de ter lutado ao lado das forças mais progressistas. Mas em território nacional o país vivia uma cruenta ditadura civil. Quinze anos antes, em 1930, o movimento armado liderado por Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul havia culminado com o golpe de Estado que depôs o presidente Washington Luís vinte e um dias antes do término de seu mandato e impediu que o novo presidente eleito, Júlio Prestes, tomasse posse. Tal movimento encerrou o período conhecido como República Velha e colocou Getúlio Vargas, o líder civil da chamada “Revolução de 30”, como chefe do governo “provisório”. De 1934 a 1937, Getúlio Vargas governou como presidente eleito através do voto indireto por uma Assembleia Constituinte. Em novembro de 1937, através de um golpe de Estado, Getúlio Vargas funda o que ficou conhecido como Estado Novo ou Era Vargas, um período ditatorial marcado por intensa centralização do poder, autoritarismo, nacionalismo e anticomunismo.

No pós-guerra, em 1945, com a pressão popular aumentando cada dia mais, criticando a falta de liberdade e exaltando a democracia, Getúlio Vargas anistiou os presos políticos, diminuiu a censura sobre a imprensa, convocou eleições para a presidência e a formação de uma nova Assembleia Nacional Constituinte. Tais medidas não foram suficientes para evitar que, no fim daquele ano, Getúlio Vargas fosse deposto pelos militares sob o comando de Góes Monteiro, pondo fim ao Estado Novo. Em outubro do mesmo ano o PCB retornou à legalidade, obtendo seu registro eleitoral.

A União das Repúblicas Socialistas Soviéticas havia enviado instruções durante a Segunda Guerra Mundial para que todos os PCs ajudassem os governos dos países que fizessem parte da frente aliada, sendo eles ditadura ou não. Como sempre, o PCB seguia as orientações de Moscou e Luís Carlos Prestes, após ficar nove anos preso, paradoxalmente defende as palavras de ordem “A Constituinte com Getúlio”.

Em dezembro de 1945 é realizada a eleição para escolher o novo presidente do país e para o Congresso Brasileiro. O marechal Eurico Gaspar Dutra, candidato pelo Partido Social Democrático (PSD), venceu a eleição com cerca de 55% dos votos. Para o Congresso, que elaboraria a nova Constituição brasileira, o PSD obteve cerca de 54% dos votos, a União Democrática Nacional (UDN), 26%, o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), 7,5%, e o PCB, quase 5% dos votos.

A quarta Constituição do Brasil foi promulgada em setembro de 1946 e estabeleceu no país um regime presidencialista e representativo. Estabeleceu ainda o voto secreto e universal aos maiores de 18 anos, excluindo analfabetos e soldados. Foi a primeira Constituição formada por políticos de um partido comunista no seu processo constituinte, além do senador Luís Carlos Prestes, 14 deputados federais foram eleitos pelo PCB. Seis meses depois da promulgação da Constituição, em 1947, a bancada comunista foi perseguida pelo presidente Dutra, em conjunto com o Tribunal Superior Eleitoral, e o Partido foi mais uma vez colocado na ilegalidade, acusado de obedecer a ordens estrangeiras. Todos os deputados e senadores do PCB perderam seus mandatos. A jovem democracia já começava a ser vilipendiada. Três anos depois, em 1950, o PCB lançava o

Manifesto de Agosto, cujo teor procurava traçar uma linha revolucionária para o Partido. Pregava o armamento geral do povo e defendia a criação de um exército popular de libertação nacional.

> Não vos deixeis esfomear e massacrar sem luta; não vos deixeis arrastar como gado de corte para a carnificina de uma nova guerra imperialista! Nas condições atuais, o essencial é lutar, não capitular diante das dificuldades, não temer que as lutas mais elementares se desenvolvam e levem aos combates parciais. Lutai com firmeza contra a ditadura policial e terrorista de Dutra, por um governo democrático popular que liberte o país do jugo imperialista! A luta contra a guerra e o imperialismo é fundamentalmente uma luta pela derrocada das atuais classes dominantes, uma luta pelo Poder, que, quando alcançado, mesmo transitoriamente ou em âmbito restrito, deve sempre servir para mostrar às massas populares o que lhes pode dar o governo democrático popular – especialmente, pão, terra e liberdade (PRESTES, *Manifesto de Agosto*, 1950).

Em 1950, Getúlio Vargas volta ao poder. Dessa vez, eleito pelo voto popular e apoiado pelos comunistas, derrotou o brigadeiro Eduardo Gomes, candidato pela UDN, que, não aceitando o resultado, tentou impugnar a eleição alegando que só poderia ser eleito o candidato que obtivesse maioria absoluta. A partir desse fato a UDN ficou rotulada como golpista e passou a apelar repetidamente por uma intervenção das forças armadas. A oposição prometeu não descansar enquanto não derrubasse Getúlio Vargas e fez tudo que pôde para levar adiante seus interesses. Em agosto de 1954 acontece, na rua Tonelero, no bairro de Copacabana (Rio de Janeiro), um atentado contra o jornalista Carlos Lacerda, no qual ele sai ferido e o major da Aeronáutica, Rubens Vaz, é assassinado. As investigações apontam Gregório Fortunato, chefe da guarda presidencial, como responsável pelo ato. A campanha pela renúncia de Getúlio Vargas ganha novos adeptos. O presidente começa a ser pressionado por políticos, militares e por parte do empresariado. Café Filho, une-se aos opositores para pedir que Vargas renuncie ao cargo. Até os comunistas apoiavam a retirada do presidente do governo. No dia 24 de agosto de 1954, Getúlio Vargas comete suicídio

deixando uma carta-testamento como um registro daquele momento histórico do Brasil.

> Mais uma vez as forças e os interesses contra o povo coordenaram-se e se desencadeiam sobre mim. Não me acusam, insultam; não me combatem, caluniam; e não me dão o direito de defesa. Precisam sufocar a minha voz e impedir a minha ação, para que eu não continue a defender, como sempre defendi, o povo e principalmente os humildes.
> Sigo o destino que me é imposto. Depois de decênios de domínio e espoliação dos grupos econômicos e financeiros internacionais, fiz-me chefe de uma revolução e venci. Iniciei o trabalho de libertação e instaurei o regime de liberdade social. Tive de renunciar. Voltei ao governo nos braços do povo. A campanha subterrânea dos grupos internacionais aliou-se à dos grupos nacionais revoltados contra o regime de garantia do trabalho. A lei de lucros extraordinários foi detida no Congresso. Contra a Justiça da revisão do salário mínimo se desencadearam os ódios. Quis criar a liberdade nacional na potencialização das nossas riquezas através da Petrobras, mal começa esta a funcionar a onda de agitação se avoluma. A Eletrobrás foi obstaculada até o desespero. Não querem que o povo seja independente. Assumi o governo dentro da espiral inflacionária que destruía os valores do trabalho. Os lucros das empresas estrangeiras alcançavam até 500% ao ano. Nas declarações de valores do que importávamos existiam fraudes constatadas de mais de 100 milhões de dólares por ano. Veio a crise do café, valorizou-se nosso principal produto. Tentamos defender seu preço e a resposta foi uma violenta pressão sobre a nossa economia a ponto de sermos obrigados a ceder. Tenho lutado mês a mês, dia a dia, hora a hora, resistindo a uma pressão constante, incessante, tudo suportando em silêncio, tudo esquecendo e renunciando a mim mesmo, para defender o povo que agora se queda desamparado. Nada mais vos posso dar a não ser o meu sangue. Se as aves de rapina querem o sangue de alguém, querem continuar sugando o povo brasileiro, eu ofereço em holocausto a minha vida. Escolho este meio de estar sempre convosco. Quando vos humilharem, sentireis minha alma sofrendo ao vosso lado. Quando a fome bater à vossa porta, sentireis em vosso peito a energia para a luta por vós e vossos filhos. Quando vos vilipendiarem, sentireis no meu pensamento a força para a reação. Meu sacrifício vos manterá unidos e meu nome será a vossa bandeira de luta. Cada gota de meu sangue será uma chama imortal na vossa consciência e manterá a vibração sagrada para a resistência. Ao ódio respondo com perdão. E aos que pensam que me derrotam

> respondo com a minha vitória. Era escravo do povo e hoje me liberto para a vida eterna. Mas esse povo, de quem fui escravo, não mais será escravo de ninguém. Meu sacrifício ficará para sempre em sua alma e meu sangue terá o preço do seu resgate. Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia não abateram meu ânimo. Eu vos dei a minha vida. Agora ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na história (VARGAS, *Carta-Testamento*, 1954).

Na manhã seguinte ao suicídio de Vargas a carta foi transmitida pelas rádios e, à medida que a população tomava conhecimento de seu conteúdo, crescia a indignação e revolta contra os adversários do presidente. Carlos Lacerda – tido como o principal opositor de Vargas, e um dos grandes responsáveis por sua morte – teve de deixar o país. Em razão da carta-testamento de Vargas, os que conspiraram o golpe contra o presidente tiveram de aguardar dez anos para conseguir concretizar seus planos.

Em 1950 o Comitê Nacional do Partido Comunista do Brasil havia publicado uma resolução sobre a reorganização da União da Juventude Comunista (*Voz Operária* 11/11/1950). Nessa publicação, o Partido conclama os jovens a desempenhar seu papel na luta contra uma nova guerra imperialista mundial, pela libertação do Brasil do jugo imperialista e pela derrubada da ditadura feudal burguesa.

O PCB queria naquele momento estimular as células juvenis do Partido a ampliar a mobilização de grandes massas da juventude.

> Enquanto o trabalho juvenil não levar em conta condições peculiares da juventude, não será possível ganhar para a orientação do Partido as grandes massas juvenis. Para atingir este objetivo é necessário criar imediatamente uma organização de vanguarda da juventude, que seja efetivamente a força dirigente da luta dos jovens, saiba trabalhar entre a juventude de acordo com as suas características e capaz de mobilizar os mais amplos setores da juventude na luta pela paz, pela libertação nacional e pela democracia popular (CARONE, 1982, p. 306).

O documento traz a informação segundo a qual, naquele momento, a população jovem (até 20 anos) representava 53% da população total do país. Desse modo, o Partido sentia que sua influência entre os jovens vinha diminuindo a cada dia e buscava motivar um movimento que revertesse tal processo de esvaziamento da juventude no PCB.

A orientação era para que os sujeitos mais ativos e combativos na defesa das reinvindicações políticas e culturais da juventude ficassem à frente da União da Juventude Comunista (UJC) e assegurassem a ela um papel de vanguarda na união, organização e educação dos jovens para a luta revolucionária.

> […] o trabalho entre a juventude não marcha de acordo com as possibilidades existentes, de acordo com a combatividade das massas juvenis. As células juvenis e estudantis do Partido desenvolvem ainda um trabalho bastante estreito, não mobilizando grandes massas da juventude. As células juvenis e estudantis não trabalham entre os jovens de acordo com as características peculiares da juventude pouco se diferenciando o trabalho de massa realizado entre os jovens daquele que realizam as demais células do Partido entre os adultos de modo geral. São muito reduzidas as atividades de nossas células juvenis e estudantis no terreno cultural, esportivo e recreativo (CARONE, 1982, p. 306).

O PCB, que naquele momento vislumbrou na juventude a possibilidade de ampliar seus quadros e sua força política, percebeu que novas formas de comunicação precisavam ser utilizadas. Não era possível atrair o interesse da massa juvenil utilizando as mesmas ferramentas empregadas nas discussões com outras faixas etárias. As atividades culturais eram as que conseguiam aglutinar de forma mais significativa os jovens em torno de um mesmo interesse. Assim sendo, o Partido orienta a UJC para que amplie a participação e organização de atividades na área da cultura e a partir daí consiga atrair mais jovens para o Partido.

Em 1954, com grande número de manifestações geradas pelo suicídio de Getúlio Vargas, o PCB convocou em São Paulo dois jovens, filhos de intelectuais comunistas de renome, para que organizassem ações na área cultural que pudessem ajudar a ampliar os quadros do Partido dentro do setor

estudantil. Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, que até então não se conheciam pessoalmente, não titubearam em aceitar a tarefa e viram ali uma possibilidade de atingir as massas e discutir os problemas sociais, de uma forma que lhes interessava.

> Participávamos das discussões do movimento estudantil sobre a correção da linha de atuação até então seguida, quando a crítica e autocrítica do movimento foi amplamente estimulada pela União da Juventude Comunista e pelo PCB. Desses debates, concluiu-se que o trabalho a ser fortalecido pela juventude comunista e, de forma particular, pelo movimento estudantil, era o da mais estreita ligação com a ação cultural, descobrindo-se nas artes um fator de grande importância para a mobilização e conscientização dos jovens.
> Dentre as manifestações artísticas, não só por suas especificidades, seu labor coletivo, mas pela verdadeira revolução formal e de conceitos que vinha sofrendo no Brasil, o teatro foi escolhido como centro inicial de esforços da nova linha de atuação política adotada (GUARNIERI, 2005, p. 15).

Desse modo, e a partir das circunstâncias apresentadas, em 1955, mais precisamente no quinto dia do mês de abril, era fundado, por jovens oriundos do PCB, o Teatro Paulista do Estudante.

1.1 Fundação do TPE

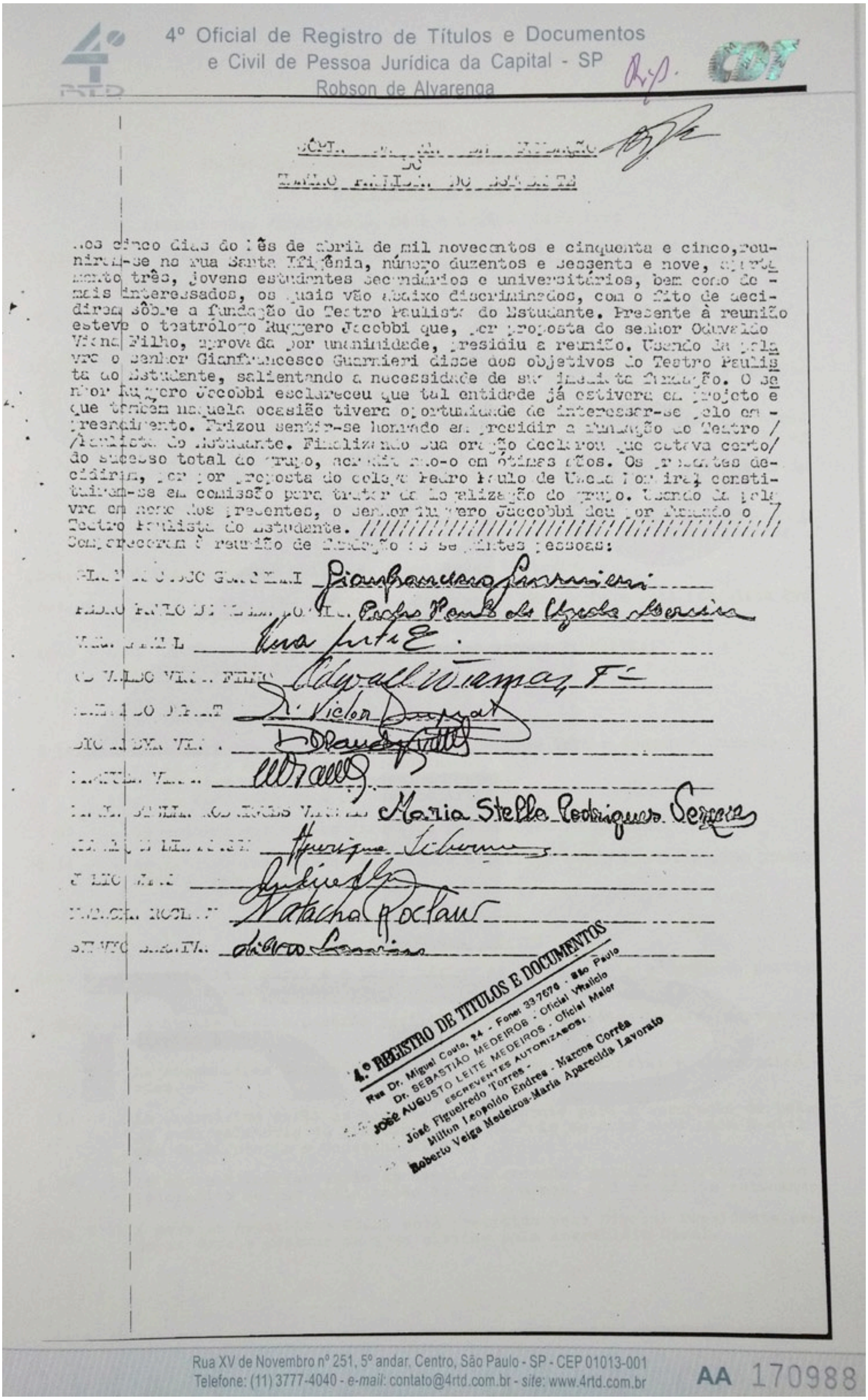
Em abril de 1955, alguns dos militantes do PCB, acompanhados de outros jovens interessados no fazer teatral, convidaram Ruggero Jacobbi para participar da reunião de fundação do Teatro Paulista do Estudante. O encontro aconteceu no apartamento da família de Vianinha (Deocélia e Oduvaldo Vianna), na Rua Epitácio Pessoa, muito próximo da Rua Dr. Teodoro Baima, onde se encontrava o Teatro de Arena[3].

> Aos cinco dias do mês de abril de mil novecentos e cinquenta e cinco reuniram-se na rua Santa Ifigênia [S. Paulo], número

[3] Apesar de constar na ata de fundação o endereço como sendo Rua Santa Ifigênia, 269, este foi o único documento onde essa localização foi citada. Na totalidade dos relatos encontrados, sobre a fundação e os primeiros ensaios do TPE, o endereço mencionado é a residência de Oduvaldo e Deocélia Vianna, situada à Rua Epitácio Pessoa, 122, apartamento 12.

> duzentos e sessenta e nove, apartamento três, jovens estudantes secundários e universitários, bem como demais interessados, os quais vão abaixo discriminados, com fito de decidirem sobre a fundação do Teatro Paulista do Estudante. Presente à reunião esteve o teatrólogo Ruggero Jacobbi que, por proposta do senhor Oduvaldo Vianna Filho, apoiada por unanimidade, presidiu a reunião. Usando da palavra o senhor Gianfrancesco Guarnieri disse dos objetivos do Teatro Paulista do Estudante, salientando a necessidade de sua imediata fundação. O senhor Ruggero Jacobbi esclareceu que tal entidade já estivera em projeto e que também naquela ocasião tivera a oportunidade de interessar-se pelo empreendimento. Frisou-se honrado em presidir a fundação do Teatro Paulista do Estudante. Finalizando sua oração, declarou que estava certo do sucesso total do grupo, acreditando-o em ótimas mãos. Os presentes decidiram, por proposta do colega Pedro Paulo de Uzeda Moreira, constituir-se uma comissão para tratar da legalização do grupo. Usando da palavra em nome dos presentes, o senhor Ruggero Jacobbi deu por fundado o Teatro Paulista do Estudante (*Ata de Fundação do TPE,* 1955).

Na reunião em que tal texto concernente à ata de fundação do Teatro Paulista do Estudante foi escrito, compareceram e assinaram o documento as seguintes pessoas: Gianfrancesco Guarnieri, Pedro Paulo Uzeda Moreira, Vera Gertel, Oduvaldo Vianna Filho, Raymundo Victor Duprat, Diorandy Vianna, Mariuza Vianna, Maria Stella Rodrigues Vercese, Henrique Libermann, Julio Elman, Natacha Roclaw e Silvio Saraiva. Além de Ruggero Jacobbi, que foi escolhido para presidir a reunião de fundação do Grupo por sua imensa dedicação no sentido de que o desejo daqueles jovens se concretizasse. Jacobbi, como já apresentado, acreditava que o teatro amador, por não ter as mesmas responsabilidades e exigências econômicas do teatro profissional, poderia assumir o papel de vanguarda na renovação estética do teatro.


4º Oficial de Registro de Títulos e Documentos
e Civil de Pessoa Jurídica da Capital - SP
Robson de Alvarenga

[illegible] DE FUNDAÇÃO
DO
TEATRO PAULISTA DO ESTUDANTE

Aos cinco dias do mês de abril de mil novecentos e cinquenta e cinco, reuniram-se na rua Santa Efigênia, número duzentos e sessenta e nove, apartamento três, jovens estudantes secundários e universitários, bem como demais interessados, os quais vão abaixo discriminados, com o fito de decidirem sôbre a fundação do Teatro Paulista do Estudante. Presente à reunião esteve o teatrólogo Ruggero Jacobbi que, por proposta do senhor Oduvaldo Viana Filho, aprovada por unanimidade, presidiu a reunião. Usando da palavra o senhor Gianfrancesco Guarnieri disse dos objetivos do Teatro Paulista do Estudante, salientando a necessidade de sua imediata fundação. O senhor Ruggero Jacobbi esclareceu que tal entidade já estivera em projeto e que também naquela ocasião tivera oportunidade de interessar-se pelo empreendimento. Frizou sentir-se honrado em presidir a fundação do Teatro Paulista do Estudante. Finalizando sua oração declarou que estava certo do sucesso total do grupo, acreditando-o em ótimas mãos. Os presentes decidiram, por proposta do colega Pedro Paulo de Uzeda Moreira, constituírem-se em comissão para tratar da legalização do grupo. Usando da palavra em nome dos presentes, o senhor Ruggero Jacobbi deu por fundado o Teatro Paulista do Estudante. //
Compareceram à reunião de fundação as seguintes pessoas:

4º REGISTRO DE TÍTULOS E DOCUMENTOS
Rua Dr. Miguel Couto, 24 - Fone: 33-7676 - São Paulo
Dr. SEBASTIÃO MEDEIROS - Oficial Vitalício
JOSÉ AUGUSTO LEITE MEDEIROS - Oficial Maior
ESCREVENTES AUTORIZADOS:
José Figueiredo Torres - Marcos Corrêa
Milton Leopoldo Endres - Maria Aparecida Lavorato
Roberto Veiga Medeiros

Rua XV de Novembro nº 251, 5º andar, Centro, São Paulo - SP - CEP 01013-001
Telefone: (11) 3777-4040 - e-mail: contato@4rtd.com.br - site: www.4rtd.com.br
AA 170988

Cópia da *Ata de Fundação do TPE*, 1955

Algumas partes desse documento pode não apresentar uma boa qualidade de impressão para leitura. Portanto, transcreveu-se abaixo os nomes que compareceram à reunião e assinaram a Ata de Fundação do Grupo (na ordem das assinaturas): Gianfrancesco Guarnieri, Pedro Paulo Uzeda Moreira, Vera Gertel, Oduvaldo Vianna Filho, Raymundo Duprat, Diorandy Vianna, Mariuza Vianna, Maria Sttela Rodrigues Vercese, Henrique Libermann, Julio Elman, Natacha Roclaw e Silvio Saraiva.

É importante apresentar, mesmo que de maneira sucinta, a história de algumas das pessoas envolvidas na fundação do TPE para que se saiba como chegaram àquele momento.

1.2 Principais integrantes

Gianfrancesco Guarnieri

Gianfrancesco Guarnieri nasceu em Milão (Itália), no dia 06 de agosto de 1934. Sua mãe, Elsa Marinenghi Guarnieri, era harpista; e seu pai, Edoardo de Guarnieri, maestro. Ambos descendentes de músicos e *luthiers* do norte da Itália.

Com a ascensão do fascismo na Itália, a família foi obrigada a sair do país. Tinham como opções os Estados Unidos ou o Brasil. Elsa M. Guarnieri conseguiu um contrato para tocar na Rádio Jornal do Brasil, do Rio de Janeiro, o que fez com que se decidissem pelo Brasil.

Guarnieri passou a infância e adolescência no Rio de Janeiro, onde, por intermédio de uma babá, Margarida de Oliveira, teve contato com o subúrbio carioca, frequentou favelas, conheceu bicheiros e a gente dos morros. Ali começava a nascer uma consciência social e política. Dessa convivência na infância, certamente, vieram mais tarde várias das personagens escritas em suas peças.

No Colégio Santo Antonio Zacarias, localizado no bairro do Catete, na cidade do Rio de Janeiro, onde Guarnieri estudou após insistir exaustivamente para que seus pais ali o matriculassem, teve suas primeiras experiências com teatro. Assistiu alguns ensaios de uma peça que um padre estava dirigindo, pediu para participar, mas como não havia vaga acabou

sendo o ponto[4]. A peça se chamava *Honrarás Pai e Mãe,* um texto do livro dos Salesianos. No dia da estreia, o menino que fazia o papel do pai ficou com medo e não quis entrar em cena. Guarnieri fez a substituição ali na hora, foi muito aplaudido e gostou da sensação do "sucesso". Pouco tempo depois, na mesma escola, escreveu e dirigiu sua primeira peça. Colocou uma personagem inspirada no vice-reitor. Tratava-se para o autor, de um monstro autoritário que, ao se irritar, ficava mais gago do que normalmente. Todos os estudantes o identificaram na mesma hora e em coro gritaram seu nome. Após o espetáculo, Guarnieri foi convidado a se retirar do colégio.

Ainda adolescente participou do movimento estudantil, sendo secretário-geral e presidente da Associação Metropolitana dos Estudantes Secundários (Ames) e secretário-geral da União Nacional dos Estudantes Secundaristas (Unes). A família veio de mudança para São Paulo em 1953.

> [...] Cheguei nesta cidade como peixe volta pra água. Encontrei em São Paulo, de imediato, as condições que considerava as mais importantes de minha vida. Os pais sempre envolvidos com a mais alta expressão artística do lugar, oferecendo o reconfortante abrigo e afeto. Tornei o Corinthians meu time do coração. Virei paulistano pro resto da vida" (GUARNIERI, 2005, p. 12).

Como militante do PCB e integrante da União da Juventude Comunista (UJC), Guarnieri cumpria tarefas do movimento secundarista e ingressou de imediato no movimento estudantil paulista, sendo secretário-geral da União Paulista dos Estudantes Secundaristas (Upes) e vice-presidente da Unes.

> Independente da opção feita dentre as propostas políticas alternativas surgidas no pós-guerra: liberal-democracia ou socialismo, convergências fundamentais uniram a maioria dos jovens naquele tempo. A paz como exigência do processo civilizatório. A liberdade como um valor em si mesma. A justiça

[4] "Figura imprescindível nas companhias dramáticas brasileiras do século XIX e primeira metade do XX, o ponto era um funcionário que exercia importante função durante a realização do espetáculo. Colocado na pequena caixa semicircular embutida na parte central do proscênio, fechada para o publico mas aberta para o palco, auxiliava os artistas soprando-lhes as falas nos casos de eventuais lapsos de memória ou pouca familiaridade com o texto […] (GUINSBURG, FARIA, LIMA, 2009, p. 246).

> como garantia para a paz e liberdade. Para nós, os jovens comunistas, também se colocava o dever da luta pela igualdade como expressão radical de democracia. Paz, liberdade, justiça, igualdade foram os substratos dessa geração que pôs barba no início dos anos [19]50 e se organizou na luta pela conquista da sociedade com a qual sonhava (Idem, p. 13).

Em São Paulo, Guarnieri conheceu na organização política alguns companheiros que se tornaram grandes parceiros de trabalho e amigos de vida, dentre eles Oduvaldo Vianna Filho.

Oduvaldo Vianna Filho

Oduvaldo Vianna Filho, conhecido como Vianinha, nasceu no Rio de Janeiro em 04 de junho de 1936. Filho da radialista Deocélia Vianna e do radialista, dramaturgo, diretor, produtor e roteirista de teatro e cinema Oduvaldo Vianna. Seu pai era simpatizante do Partido Comunista e a casa da família era usada como ponto de reunião do Partido.

A carreira artística de Vianinha começou cedo, com três meses de idade participou de uma cena do filme *Bonequinha de Seda* (1936), dirigido pelo seu pai. No início da adolescência, o jovem arriscava os primeiros textos, escrevia pequenas histórias, reunia primas e primos, escolhiam textos e faziam pequenas encenações e radionovelas.

Em 1945 Oduvaldo Vianna se torna membro do PCB, saindo candidato a deputado estadual pelo Partido. O dia da eleição foi, segundo Deocélia Vianna, o começo da participação política de Vianinha.

> Ele tinha nove anos, quase dez. Havia pela cidade bancas dos partidos com cédulas dos candidatos. Muito cedo Oduvaldo e eu vimos o Vianinha preparando-se para sair. O pai perguntou:
> – Aonde você vai com esse caixote?
> – Vou à Avenida Ipiranga trabalhar.
> Eu estava espantada. Que jogo ele iria fazer com os amiguinhos? Que brincadeira era aquela?
> – Não é brincadeira, não, mamãe – respondeu muito importante, senhor de si, e mostrou o caixote. Dentro, cartazes e cédulas do pai.
> – Fico lá na avenida fazendo a propaganda do papai e distribuindo as cédulas dele.

> E ele foi. Ao meio-dia eu disse para meu marido:
> – Vou preparar o lanche e levar para o Vianinha. Ele deve estar com fome. Preparei tudo e fomos. Lá estava ele sentado num banquinho de lona, gritando:
> – Votem em Oduvaldo Vianna, candidato do povo!
> Seu entusiasmo nos deixou emocionados!
> – Pra que lanche Deocélia? Olhe só o que tenho aqui: sanduíches, bolinhos de carne, coxinhas de galinha, guaraná. Passou por aqui um bruto de um caminhão com uma faixa vermelha escrita "Partido Comunista" e deixaram tudo isto. E o ajudante do motorista ainda gritou: "muito bem, garoto!".
> E, assim, começou a vida política de Vianinha (VIANNA, 1984, p. 86).

Aos quatorze anos, Vianinha entrou para a União da Juventude Comunista. Com dezessete anos ingressou na Faculdade de Arquitetura do Mackenzie, mas não chegou a concluir o curso. Trancou a matrícula no terceiro ano e não voltou. De certa forma, seguia o caminho do pai, que havia abandonado a faculdade de odontologia para dedicar-se ao teatro. O pai, esquecendo sua própria história, ficou furioso. Deocélia Vianna descreve a surpresa que tiveram quando foram a São Paulo comemorar o aniversário do filho e receberam a notícia.

> No dia em que ele completou vinte e um anos, fomos a São Paulo, meu marido e eu. E esse dia, que devia ser de muita alegria, transformou-se num pesadelo. Oduvaldo descobriu que Vianinha havia trancado a matrícula no Mackenzie. Estava no terceiro ano de arquitetura. Disse ao pai que não queria mais ser arquiteto. Prometeu estudar letras, filosofia. E, de fato, prestou vestibular para filosofia. Passou e trancou a matrícula. Não se matriculou em outra faculdade. Foi uma discussão bastante desagradável. O Vianinha apenas disse:
> – Pai, se você quiser, eu presto exames para o vestibular da faculdade de direito e passo. Faço exames para medicina e garanto-lhe que passo também, mas não vou frequentar nenhum curso, porque o que eu quero mesmo é fazer teatro. Estudar teatro. Ler tudo sobre dramaturgia, frequentar cursos que possam aprimorar os meus conhecimentos, fazer debates sobre teatro É isso que eu quero: TEATRO! (Idem, p. 133).

E foi ao teatro que Vianinha dedicou sua vida. Ajudou a criar o TPE e a reinventar o teatro brasileiro junto com o Teatro de Arena. Organizou, em conjunto com integrantes do Grupo, os Seminários de Dramaturgia do Arena, nos quais escreveu sua primeira peça, *Chapetuba Futebol Clube*.

> [...] deve-se compreender a formação dos Seminários de Dramaturgia do Arena [SDA], como resultado de uma dupla ruptura: com a forma hegemônica do drama e com a submissão aos textos estrangeiros que não contemplam as vicissitudes de um Brasil moderno, repleto de lutas a serem encetadas, com ênfase àquela denominada de classes.
> Nesse contexto, os SDA, surgem para responder às questões levantadas a partir da encenação de *Eles não usam black-tie*, afirma Maria Thereza Vargas que participou dos Seminários, "[...] discutia-se, teatro, métodos de interpretação e muita discussão sobre política nacional, falava-se muito sobre alienação [...]" (VARGAS, entrevista, 2015). Os SDA consolidam, de certo modo, a modernização do teatro brasileiro e abrem espaço para uma nova geração de autores brasileiros, influenciando a formação de artistas críticos e engajados numa perspectiva transformadora da realidade (MONTEIRO, 2016, p. 42)

Em 1961, Oduvaldo Vianna Filho se desliga do Arena por não acreditar que fosse possível, inserido naquele coletivo, colocar em prática tudo que acreditava como projeto de teatro popular, de conscientização de massas.

Apesar de sua morte precoce aos 38 anos, vítima de câncer no pulmão, Vianinha escreveu diversas peças teatrais, entre elas: *A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgar; Quatro Quadras de Terra; Os Azeredos Mais os Benevides; Moço em Estado de Sítio; Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come; Mão na Luva; Dura Lex Sed Lex; Papa Highirte; A Longa Noite de Cristal; Corpo a Corpo; Em Família; Alegro Desbun* e seu último texto para teatro, considerado por muitos a mais significativa obra de seu repertório, *Rasga Coração*. Essa peça foi escrita com Vianinha já muito doente e internado no hospital. O incansável trabalhador do teatro ditava *Rasga Coração* para sua mãe, Deocélia Vianna, que a escrevia à mão e em casa datilografava, levando-a para que o filho pudesse fazer as correções.

No dia 16 de julho de 1974, às duas horas da manhã, Oduvaldo Vianna Filho estava sozinho com sua mãe no quarto de hospital quando disse suas últimas palavras: “Mãe, você está aí?”, e entrou em coma vindo a falecer às 7 horas da manhã[5].

Vera Gertel

Vera nasceu em 1937, filha de casal de comunistas e integrantes do Partido, o futuro jornalista Noé e a tecelã Raquel Gertel. Devido à perseguição da ditadura do Estado Novo (1937-1945), veio ao mundo em São Paulo, mas só foi registrada dois anos depois, no Rio de Janeiro. A mãe escolheu para o bebê o nome de Anéli, homenagem à frente de esquerda Aliança Nacional Libertadora (ANL), banida em 1935. O pai, mais sóbrio, não quis arriscar atrair problemas e a registrou como Vera.

Em 1939, Noé Gertel foi preso por “subversão”, ficando dois anos na Casa de Correção e outros três na Ilha Grande, onde Vera Gertel relata que o visitou apenas duas vezes durante todo o período:

> Apenas duas vezes, em cinco anos, eu fui junto para ver meu pai. Era uma viagem penosa para uma garota franzina: 13 horas de trem de São Paulo ao Rio, de segunda classe. Da Estação Pedro II nós íamos para o apartamento de Silveira Martins, no Andaraí, onde dormíamos, e, no dia seguinte, outro trem nos levava até Mangaratiba em seis horas. Lá, pegávamos uma traineira atulhada de cachos de banana até a praia de Abraão, na Ilha Grande – uma travessia em que eu vomitava a alma. Finalmente a gente entrava na boleia de um caminhão até o outro lado da ilha onde ficava o presídio, pomposamente chamado Colônia Agrícola do Distrito Federal (GERTEL, 2013, p. 32).

Gertel, aos 13 anos, querendo atuar politicamente, foi estudar Marx e Engels no grupo judaico Hashomer (que desejava instalar o socialismo em Israel). Como Vera Gertel não vivia em Israel, deixou o grupo e entrou para a Juventude Comunista. Aos 15 anos, quando teve, segundo ela, a sua única festa de aniversário, conheceu um jovem de 16 anos que havia entrado na festa de penetra. Conforme descrição de Gertel, o rapaz era magro, braços

[5] VIANNA, D. *Companheiros de viagem.* São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 87.

muito compridos, um tanto desengonçado e com altura excessiva para a idade. O primeiro diálogo entre eles se iniciou com a aproximação do jovem intruso:

> – Você é da Upes?
> – Sou. Por quê?
> – Tem uma foto do Prestes sobre o piano (minha mãe era prestista).
> […] Se conhecia Prestes e sabia que a Upes era dominada pelos comunistas, seria um deles? Chamava-se Oduvaldo Vianna. Vianna para os íntimos, com exceção da mãe, que o chamava de Vianinha. [...] Estudante de arquitetura do Mackenzie, Vianna tinha 16 anos. Charmoso, falante e inquieto, gostava de escrever pequenos textos, sempre de ficção (GERTEL, 2013, p. 69).

Na Upes, Vera Gertel foi eleita vice-presidenta e, no dia da posse da nova diretoria, conheceu, o também eleito vice-presidente da mesma entidade, Gianfrancesco Guarnieri. Segundo Gertel: "[…] era um garoto doce, simpático, amistoso, bom de discurso e senso comum. Logo ficamos amigos" (2013, p. 72).

Quando o TPE estava prestes a ser fundado, Vera não queria fazer parte, mas Vianinha, que já era seu namorado na época, tratou de convencê-la dizendo se tratar de tarefa de militância do Partido.

Gertel desejava prestar vestibular para medicina, mas, aos dezessete anos, sua vida se tornou bastante atribulada com estudos, militância, teatro. Percebeu que não seria aprovada para o curso desejado e mudou a opção para biologia. Enquanto se preparava para o vestibular, assistia aos ensaios do segundo espetáculo do TPE, *Está Lá Fora um Inspetor*, de J. Priestley, que iria estrear em um festival de teatro amador. Às vésperas da estreia, uma das atrizes desistiu do trabalho e os integrantes do Grupo ficaram desesperados. Todos os olhares se voltaram para Vera Gertel, que, por assistir a todos os ensaios e conhecer as falas da personagem, era a única pessoa que poderia fazer a substituição emergencial.

> Virei atriz sem a menor noção do que isso significasse como carreira: profissão não reconhecida em minha primeira carteira de trabalho, na linha profissão está escrito servente.

> E tínhamos de fazer um exame de saúde igual ao de prostituta (GERTEL, 2013, p. 87).

Ruggero Jacobbi

Ruggero Jacobbi, diretor, cenógrafo e teórico italiano, militante do PCI, foi mais um dos muitos encenadores europeus que vieram ao Brasil após a Segunda Guerra Mundial[6]. Jacobbi veio como diretor da companhia dramática de Diana Torrieri, recebeu um convite para dirigir um espetáculo no Teatro Popular de Arte, de Sandro Polloni e Maria Della Costa, e permaneceu no Rio de Janeiro enquanto seus companheiros seguiram para a Argentina. O grande sucesso dos primeiros espetáculos dirigidos por ele em solo brasileiro, *Estrada do Tabaco*, de Erskine Caldwell e Jack Kirkland, apresentado em 1947, no Teatro Fênix, do Rio de Janeiro, e *Teresa Raquin,* de Émile Zola, apresentado no mesmo teatro, em 1948, colaborou para que Jacobbi permanecesse no país por quatorze anos (de 1946 a 1960). Trabalhou no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), onde, pelo contrato firmado com Franco Zampari, deveria realizar dois espetáculos. O primeiro, escolhido pela companhia, seria comercial e que pudesse apresentar um bom retorno financeiro; e outro escolhido livremente pelo diretor. “Eu tinha uma espécie de combinação que eu faria um espetáculo à moda da casa, ao gosto da casa, como homem do *métier,* e outro da minha cabeça, ao meu gosto” (JACOBBI, entrevista a Julio Lerner em Roma, março de 1981).

Ruggero montou algumas comédias escolhidas pelo TBC. *Ele*, peça de Alfredo Savoir, *Os Filhos de Eduardo* e *Treze à Mesa,* de Marc Gilbert Sauvajon. Para a montagem de um espetáculo de sua escolha, Jacobbi pensou na *Ópera dos Três Vinténs,* de Bertolt Brecht, mas achou que, por causa de uma possível repressão, o melhor era montar uma adaptação de *A Ronda dos Malandros,* de John Gay, assim como Brecht havia feito. Não foi suficiente para despistar todo o teor político e as discussões sociais envolvidas na montagem, o que acarretou seu desligamento do TBC.

[6] Diversos diretores de teatro chegaram ao Brasil, vindos da Europa, por volta da metade do século XX. Entre eles Alberto D’Aversa, Adolfo Celi, Flaminio Bollini Cerri, Gianni Ratto e Zbigniew Ziembinski.

Segundo farto material à disposição, quando Franco Zampari soube tratar-se de uma obra semelhante à de Bertolt Brecht, teria tirado a peça de cartaz, mesmo tendo sido um superinvestimento – e com casa cheia – alegando algo semelhante a: “Em minha sala de visitas não entra comunista!”.

Ruggero ministrou aulas e dirigiu espetáculo em 1949 no Teatro dos Doze (Rio de Janeiro), que ele definiu como sendo a mais bela aventura de sua vida. Era um Grupo criado por Sérgio Cardoso, Sérgio Brito e Ary Palmeira, atores vindos do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), coordenado por Paschoal Carlos Magno.

Entre 1950 e 1952 Jacobbi ministra aulas de interpretação para estudantes da EAD em São Paulo, e afirma:

> Se alguém nos perguntar qual a instituição, em São Paulo, cuja morte acarretaria a frustração de nosso movimento teatral, responderia sem hesitar que é a Escola de Arte Dramática. [...] Sua existência é o nosso estímulo e a nossa imunização. É a garantia que continuaremos a ser moços até o fim; gente de cultura e não, apenas, profissionais de teatro; revolucionários e não conservadores; cosmopolitas e não provincianos. [...] (*Dionysos*, 29, 1989, p. 15).

O encenador italiano era entusiasta e grande incentivador da formação de um grupo de teatro amador como possibilidade de revitalizar o teatro paulista e brasileiro. Segundo Raulino (2002, p. 158), Jacobbi decide em 1952, por sugestão de Paschoal Carlos Magno, organizar em São Paulo um grupo de teatro de estudantes. Uma das pretensões, para a formação desse grupo, seria constituir um repertório que pudesse oferecer um panorama histórico da literatura nacional. Alguns textos foram escolhidos para serem encenados: *O Demônio Familiar*, de José de Alencar; *Quebranto*, de Coelho Neto, e *Luxo e Vaidade*, de Joaquim Manuel de Macedo. O Projeto do TPE não se concretizou em 1952 e 1953, mas Ruggero continuava acreditando nesse caminho, e, em seus artigos, publicados no jornal *Folha da Noite*, deixava claro o desejo de formar um grupo com estudantes. Um grupo que pudesse revigorar o teatro brasileiro. “Despertai, amadores paulistas, chegou a hora de uma contribuição definitiva, rigorosa, intransigente para a salvação do espírito moderno na atividade teatral (*Folha da Noite*, 1952, p. 16).

Em 1954, Quarto Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo, Jacobbi ministra um curso de teatro. Os frequentadores do curso são jovens estudantes, a maioria de esquerda, envolvidos com atividades políticas e comunistas, entre eles estavam Guarnieri e Vianinha. Jacobbi viu naqueles jovens a possibilidade de concretizar o projeto de um grupo de teatro amador e não mediu esforços para que isso acontecesse. Ele acreditava que esse tipo de teatro, por não ter as mesmas responsabilidades e exigências econômicas dos profissionais, poderia assumir o papel de vanguarda na renovação estética do teatro. A ideia incluía colocar em cena um panorama histórico do teatro brasileiro, levando os espetáculo para um público que não frequentava teatro naquele momento, estudantes, trabalhadores e moradores das periferias.

O teatrólogo italiano foi quem mais colaborou com a formação do TPE e por isso foi convidado para presidir a reunião oficial de fundação do Grupo. Gianfrancesco Guarnieri deixa clara a importância de Ruggero Jacobbi para a criação do TPE:

> Ele teve uma importância decisiva na formação. Nos deu o mínimo necessário para se fazer teatro. O entusiasmo sobretudo. Deu-nos verdadeiras aulas de história do teatro. Contando tudo. Toda e qualquer hora que ele encontrava a gente, ele começava a contar teatro, aquelas lendas, com data, porque ele era bastante meticuloso (GUARNIERI apud ALMEIDA, 1981, p. 65).

2. DOS PRIMEIROS PASSOS ÀS MONTAGENS DE ESPETÁCULOS

Vianinha e Guarnieri, embora militassem no mesmo partido político, não se conheciam pessoalmente. Os dois só se conheceram no PCB quando ambos, participantes do movimento estudantil, foram convocados a estabelecer uma estreita ligação do movimento com a ação cultural.

Uma das primeiras tarefas da dupla Guarnieri e Vianinha foi organizar as atividades de lazer do Festival Internacional da Juventude, um grande evento que se realizaria em São Paulo no ano de 1954. Conseguiram ingressos gratuitos para que as delegações do festival assistissem a espetáculos no TBC e no recém-inaugurado Teatro Maria Della Costa. Por

ocasião do suicídio de Getúlio Vargas e do grande número de manifestações que ocorreram após o acontecido, a polícia proibiu o festival de acontecer, mas Vianinha e Guarnieri aproveitaram os ingressos e assistiram diversas peças, entre elas *O Canto da Cotovia*, de Jean Anouilh. O espetáculo, que inaugurou o Teatro Maria Della Costa, tinha direção e cenografia do italiano Gianni Ratto, que aceitou o convite para vir ao Brasil e assumir tal tarefa. A peça – que retratava a história de Joana D'Arc, com Maria Della Costa fazendo o papel principal – impressionou muito aqueles jovens estudantes.

> Foi um espetáculo que teve peso pra me fazer pensar o teatro como coisa importante, como possibilidade de ser instrumento para realizar alguma coisa no campo que me interessava mesmo, que era a organização estudantil. Descobrimos naquele espetáculo a possibilidade de motivar, através de um movimento cultural, um pensamento político, em termos de prática mesmo (GUARNIERI apud PEIXOTO, 1985, p. 45).

Guarnieri e Vianinha assistiram a *O Canto da Cotovia* diversas vezes e, a partir daquele momento, começaram a entender definitivamente a força que o teatro teria no trabalho de conscientização dos jovens estudantes no sentido de engajamento na construção de uma sociedade mais justa e democrática.

> Eu, Vianinha, Vera Gertel, Pedro Paulo, Raymundo Duprat, Maria Stella Rodrigues, Julio Elman e mais companheiros descobrimos a possibilidade de motivar, através do movimento cultural, um sentimento político no estudante paulista para que ele de preocupasse com o interesse coletivo (GUARNIERI, 2005, p. 16).

Num primeiro momento a ideia foi montar o espetáculo *Gonzaga ou A Revolução de Minas,* de Castro Alves. Como todos no TPE admitiam a total falta de experiência em teatro, resolveram pedir ajuda a alguém com conhecimento na área. Foi nesse momento que se aproximaram de Ruggero Jacobbi, que não mediu esforços para auxiliar o grupo e se prontificou a ajudá-los de todas as formas que estivessem ao seu alcance. Seu incentivo foi o grande impulso de que precisavam naquele momento.

A primeira sede do TPE, como já apontado, foi o apartamento de Oduvaldo e Deocélia Vianna (pais de Vianinha) e foi lá que muitas reuniões e ensaios aconteciam.

> Nossa casa era a filial ou sucursal do Teatro, bem defronte à Teodoro Baima. Ensaiavam, comiam e até tomavam banho em nossa casa. Claro, a gente estava ajudando e cooperando com a dramaturgia nacional... Palavras de Vianinha: "Pai, você precisa ajudar a dramaturgia nacional" (VIANNA, 1984, p. 114).

Os impressos do TPE traziam o endereço da família Vianna – Rua Epitácio Pessoa, 122, apartamento 12. Logicamente era impossível para o Grupo apresentar um espetáculo nessa sede improvisada. Era necessário encontrar algum lugar onde pudessem apresentar a peça que haviam escolhido para ser o seu primeiro trabalho. Quem, mais uma vez, foi fundamental para que conseguissem encontrar um lugar, para fazerem a estreia de seu trabalho, foi Ruggero Jacobbi.

> […] O Teatro de Arena estava sendo dirigido por um aluno meu da Escola de Arte Dramática de São Paulo, o José Renato. Quando um grupo, Guarnieri, Vianinha e outros, que havia acabado de fundar uma seção paulista do Teatro do Estudante Paschoal, veio me pedir conselhos, material de repertório etc. e tal. Resolvemos escolher uma longa peça em um ato, de um autor irlandês, o Lennox Robinson, intitulada *A Rua da Igreja.* Eu assisti a parte dos ensaios, dei alguns conselhos e arranjei para que eles pudessem atuar no Teatro de Arena do José Renato (JACOBBI, entrevista a Julio Lerner em Roma, março de 1981).

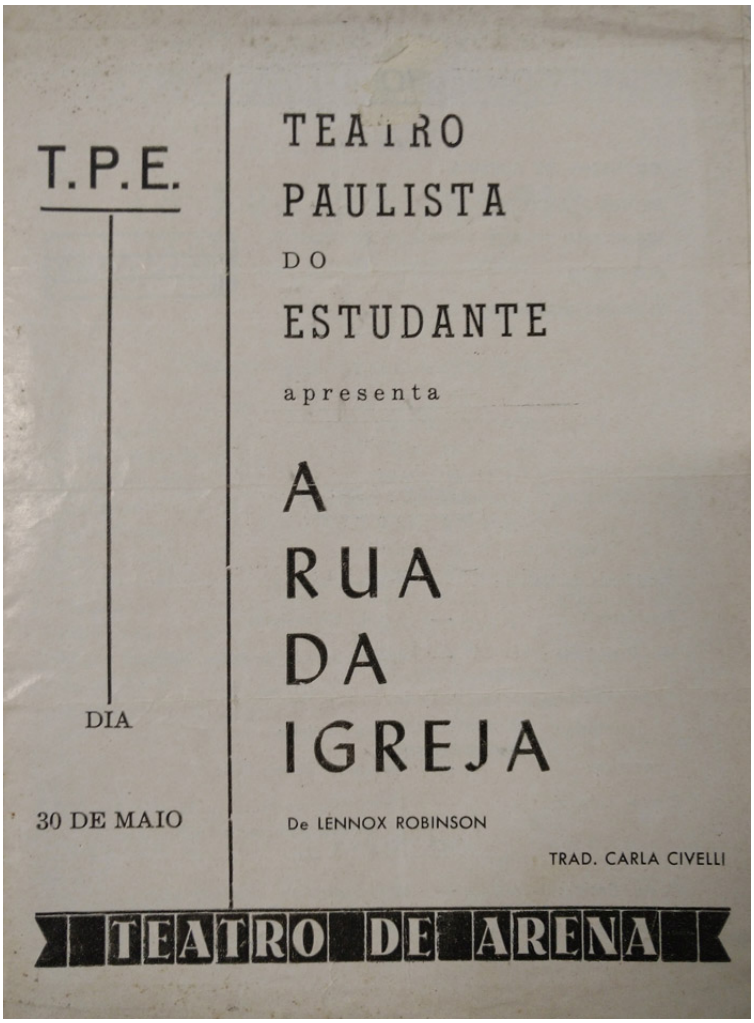
2.1 *A Rua da Igreja,* de Lennox Robinson

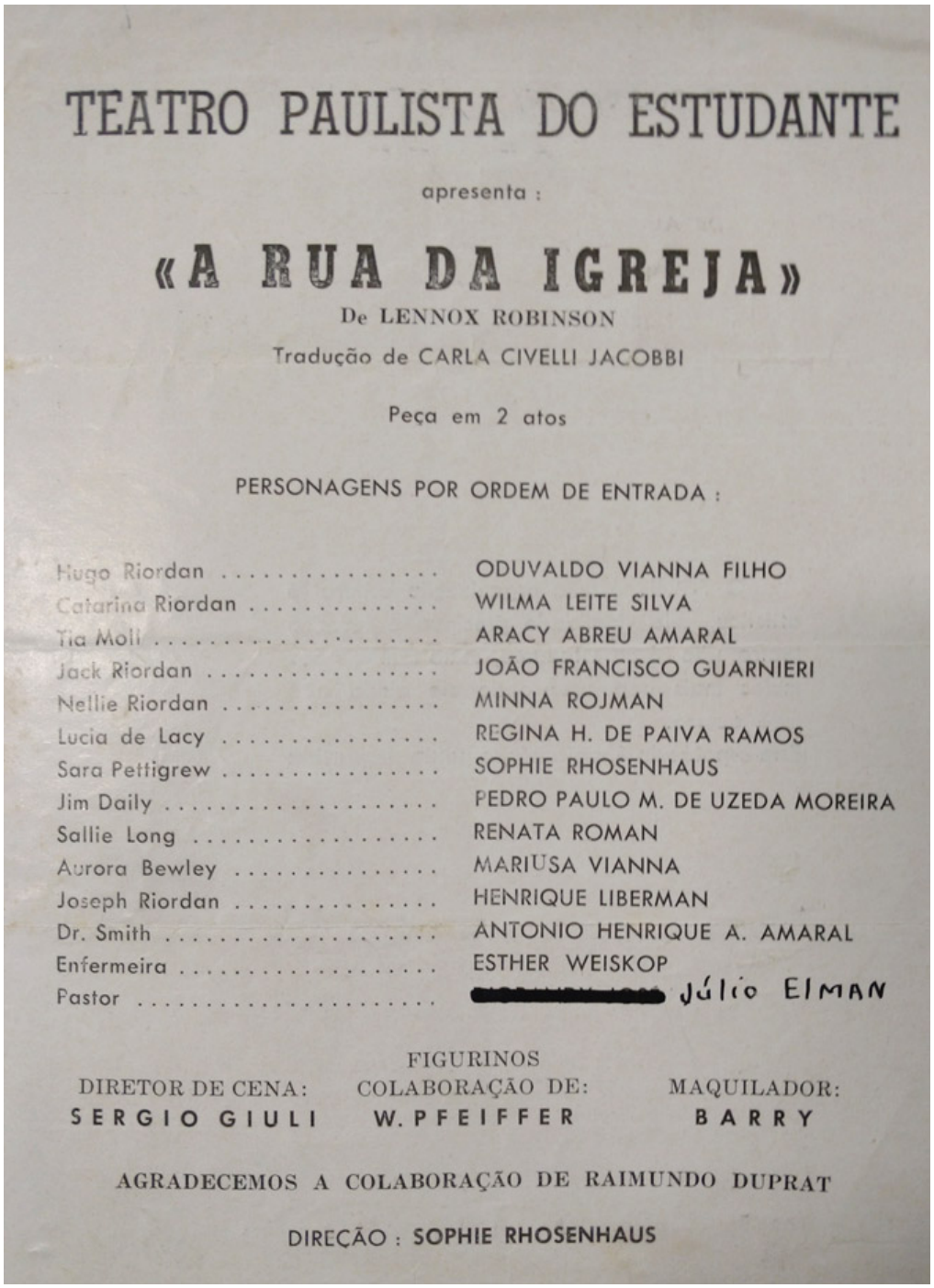
> O T.P.E. é uma organização cultural e artística, cuja finalidade precípua é levar o teatro não só ao estudante, como também aos meios mais populares onde ele ainda não teve acesso. Este espetáculo é, para nós, o ponto de partida (Material gráfico do espetáculo *A Rua da Igreja*, 1955).

Com o apoio de Jacobbi, os jovens do TPE tiveram autorização de José Renato para utilizar o Teatro de Arena para os ensaios e ainda podiam

usar as segundas-feiras para apresentar os espetáculos que desejassem. E assim, numa segunda-feira, dia 30 de maio de 1955, aconteceu a estreia do TPE no palco do Teatro de Arena, com *A Rua da Igreja*, de Lennox Robinson, com direção de Sofia Rosenhaus. A ficha técnica dessa primeira montagem do Grupo era assim composta:

Texto: *A Rua da Igreja*
Autor: Lennox Robinson
Tradução: Carla Civelli Jacobbi
Supervisão: Ruggero Jacobbi
Direção: Sofia Rosenhaus
Elenco: Oduvaldo Vianna Filho, Regina Helena Paiva Ramos, Aracy Abreu Amaral, Renata Roman, Sofia Rosenhaus, Henrique Libermann, João Francisco Guarnieri, Pedro Paulo Uzeda, Mariusa Vianna, Antonio Henrique A. Amaral, Julio Elman, Esther Weiskop, Wilma Leite Silva e Minna Rojman.
Diretor de Cena: Sergio Giuli
Figurinos: Wolfgang Pfeiffer
Maquiagem: Barry





TEATRO PAULISTA DO ESTUDANTE

apresenta :

«A RUA DA IGREJA»

De LENNOX ROBINSON

Tradução de CARLA CIVELLI JACOBBI

Peça em 2 atos

PERSONAGENS POR ORDEM DE ENTRADA :

Hugo Riordan	ODUVALDO VIANNA FILHO
Catarina Riordan	WILMA LEITE SILVA
Tia Molli	ARACY ABREU AMARAL
Jack Riordan	JOÃO FRANCISCO GUARNIERI
Nellie Riordan	MINNA ROJMAN
Lucia de Lacy	REGINA H. DE PAIVA RAMOS
Sara Pettigrew	SOPHIE RHOSENHAUS
Jim Daily	PEDRO PAULO M. DE UZEDA MOREIRA
Sallie Long	RENATA ROMAN
Aurora Bewley	MARIUSA VIANNA
Joseph Riordan	HENRIQUE LIBERMAN
Dr. Smith	ANTONIO HENRIQUE A. AMARAL
Enfermeira	ESTHER WEISKOP
Pastor	[redacted] Júlio Elman

FIGURINOS

DIRETOR DE CENA: SERGIO GIULI — COLABORAÇÃO DE: W. PFEIFFER — MAQUILADOR: BARRY

AGRADECEMOS A COLABORAÇÃO DE RAIMUNDO DUPRAT

DIREÇÃO : SOPHIE RHOSENHAUS

Material gráfico do espetáculo *A Rua da Igreja.* São Paulo, 1955

É curioso notar que entre a criação do Grupo (05/04/1955) e a estreia do primeiro espetáculo (30/05/1955) corresponde a quase dois meses. Trata-se de período rápido para um coletivo recém-formado, com jovens totalmente inexperientes no fazer teatral. Uma das atrizes do Grupo, da primeira montagem realizada por eles, foi Regina Helena de Paiva Ramos, que alguns

anos depois, em entrevista a Izaías Almada, revelou a forma como enxergava os ensaios dessa peça:

> Montava-se na ocasião uma peça chamada *A Rua da Igreja*, de um autor irlandês, cuja concepção de montagem era de Ruggero Jacobbi. Mas nunca fizemos um ensaio geral de toda a peça. Sempre ensaiávamos o primeiro ato, mas o espetáculo inteiro só foi feito pela primeira vez no dia da estreia (risos). Eu tinha a certeza de que aquilo iria ser o maior fracasso. Brigávamos muito durante os ensaios. O Vianinha e o Guarnieri querendo que levássemos o espetáculo para um país da cortina de ferro, num festival de teatro. Eu dizia que eles estavam loucos, pois não estávamos preparados nem tínhamos dinheiro para uma viagem dessas (ALMADA, 2004, p. 43).

Apesar do pouco tempo de ensaio e das divergências de diversas naturezas que parece ter havido, pelos registros a que tivemos acesso, a obra foi bem recebida pelo público e pela crítica da época.

Ruggero Jacobbi, que tinha uma coluna no jornal *Folha da Noite*, não se sentia à vontade para fazer uma crítica isenta sobre a estreia do TPE nos palcos. O diretor fez a supervisão da criação do espetáculo. Por outro lado, o mesmo não poderia deixar de fazer o registro do que ele acreditava ser uma séria e importante contribuição ao teatro paulista.

> Realizou-se segunda-feira última, no Teatro de Arena, a estreia do Teatro Paulista do Estudante, apresentando “Rua da Igreja”, famosa peça irlandesa, de Lennox Robinson, sob a direção de Sophie Rhosenhaus. O início das atividades do T.P.E. (que já conta com um bom número de sócios, e que já promoveu conferências, a cargo de Ziembinsky e deste cronista) constitui para nós um acontecimento muito especial, que nos impede de comentar essa estreia com a necessária objetividade. Com efeito, há muitos anos estamos lutando pela constituição do Teatro Paulista do Estudante, isto é, um grupo de amadores capazes de realizar um programa não apenas “teatral” (no sentido da descoberta de vocações ou talentos) mas sim “cultural” e “popular” fazendo de seu repertório um mostruário de inéditos e de curiosidades literárias dignas de estudo e divulgação, e realizando um esforço positivo no sentido de conquistar paulatinamente várias plateias mais ou menos afastadas do teatro “oficial”, começando pelo próprio público estudantil. Esforços

> importantes nesse sentido já foram feitos pelos estudantes da Politécnica (“Nossa Cidade”, “Doente Imaginário”) ou da Faculdade de Direito (“Corrupção no Palácio da Justiça”). O grupo T.P.E. – cujos animadores pertencem em grande parte à Faculdade de Filosofia – vem dar a esse movimento uma contribuição muito séria, caracterizada por um espírito democrático singularmente vivo e lúcido. […]
> O importante – no caso – é a equipe; a mocidade, a seriedade, a humildade da equipe. A este punhado de moços desejamos uma vida difícil, desenvolvida sob o signo do descontentamento, da intransigência e da independência, que são as melhores qualidades dos grupos literários e artísticos em que a mocidade se expressa. Longe da feira de vaidade em que um ritual cuja aparência brilhante já não consegue esconder uma substância fúnebre. Sabemos que estes moços têm consciência do verdadeiro sentido do trabalho que iniciaram, pois fizeram questão de escrever em seu programa as seguintes simplíssimas palavras: “O T.P.E. é uma organização cultural e artística cuja finalidade precípua é levar o teatro não só ao estudante, como também aos meios mais populares” (*Folha da Noite*, 03/06/1955, p. 11).

Além da publicação de Ruggero Jacobbi, foram encontrados outros documentos que apontam as conquistas quanto ao espetáculo.

Em *O Estado de S. Paulo*, de 05 de junho de 1955 (domingo posterior à estreia), publica uma crítica de Décio de Almeida Prado em sua coluna intitulada “Palcos e Circos – Amadores”. Entre outras coisas, a publicação ressalta o grande êxito do Grupo, o teatro estava lotado.

> O Teatro Paulista do Estudante resolveu, de saída, o primeiro grave problema que um conjunto amador tem de enfrentar – aquele que Louis Jouvet dizia ser o único verdadeiramente importante para todo o teatro: o do êxito. A solução que achou para obter uma enchente que faria inveja a qualquer companhia profissional, superlotando o Teatro de Arena, não foi, entretanto das mais difíceis: não cobrou entrada. Provou, assim, que o que faz falta ao nosso teatro não é propriamente público – é dinheiro. [...] Mesmo em tais circunstâncias, todavia, não deixa de ser significativo que duas centenas de pessoas tenham escolhido abandonar o conforto de suas casas, numa noite fria – segunda-feira última – para ver atores que representavam pela primeira vez. [...] O Teatro Paulista do Estudante soube escolher a sua peça de estreia, interessante sem ser difícil demais. “A

> Rua da Igreja", de Lennox Robinson, repousa sobre uma interpretação de conjunto, dividindo equitativamente o peso de espetáculo e não exigindo nenhum desempenho em profundidade [...] (*O Estado de S. Paulo*, 05/06/1955, p. 11).

Ainda outras duas críticas sobre essa primeira apresentação foram encontradas, levantando aspectos positivos e surpreendentes do trabalho desses jovens e inexperientes atores. Clóvis Garcia escreveu:

> [...] O T.P.E. escolheu acertadamente a peça de estreia. "A Rua da Igreja" não é um texto insuperável para um grupo de principiantes. Sendo razoavelmente bem construído, com soluções interessantes e um final inteligente, em que a realidade se confunde com a imaginação do personagem principal, serviu perfeitamente para a apresentação do novo conjunto, como peça [...] (2006, p. 289).

A outra matéria é de Mattos Pacheco:

> Confessamos, logo de início, nossa surpresa. Não esperávamos tanto, deste jovem e brilhante "Teatro Paulista do Estudante". Fomos assistir "A Rua da Igreja", quase como uma obrigação. Imaginávamos um grupo cheio de boa vontade, mas apenas isso. Mas a peça, o espetáculo nos seduziu, logo nas primeiras falas (*Diário da Noite*, s.d., s.p.).

Passadas as comemorações, pelo que se acreditou ser uma estreia bem-sucedida do primeiro espetáculo do TPE, vieram as reflexões. Vianinha e Guarnieri começaram a questionar o porquê de terem aceitado encenar aquele texto. Acreditavam que não tinham feito nada do que se propunham do ponto de vista político militante e que, se a intenção era usar o teatro como um meio de ampliar as discussões políticas no movimento estudantil, tinham começado mal. Para quem queria fazer teatro com objetivos políticos, aquele espetáculo era totalmente inadequado. Refletindo sobre o que haviam produzido, perceberam que a peça nada tinha a ver com as propostas do Grupo e que o texto de Robinson não poderia ser mais contraindicado.

> Achamos que a nossa estreia não se diferenciava em nada de qualquer outro grupo de teatro amador e que a nossa não era essa, que estávamos errando. Então houve o primeiro racha no TPE! Aí a turma mais da direita foi embora e a

> turma que ficou deu uma puxada mais para a esquerda, ficou com o teatro e deu uma radicalizada (GUARNIERI apud KHOURY, 1984, p. 25).

Decidiram cancelar as apresentações de *A Rua da Igreja* e repensar os próximos passos. Queriam retomar a ideia original de apresentar os espetáculos em praças, escolas, fábricas, igrejas. Ou seja, qualquer lugar onde pudessem encontrar "a massa". A partir de tal decisão, as divergências começaram a aparecer. Quem não tinha as mesmas convicções e afinidades políticas de Guarnieri e Vianinha queria continuar com o espetáculo a todo custo. Não estavam a fim de restringir o fazer teatral a um repertório engajado à esquerda, do ponto de vista político. O Grupo se dividiu. "Imagine que surgiu uma oposição contra nós dentro da estrutura recente do T.P.E. Sentíamos que havia muito preconceito contra qualquer coisa que cheirasse a partido" (MORAES, 2000, p. 54).

Então, por não haver consenso, o primeiro elenco do TPE se desfez. O Grupo só não parou naquele momento porque, além de ter conquistado a simpatia de algumas pessoas da área teatral, continuava a receber o incentivo sempre presente de Ruggero Jacobbi e Carla Civelli.

Da primeira formação do TPE permaneceram Guarnieri, Vianinha, Vera Gertel, Pedro Paulo Uzeda, Raymundo Duprat, Diorandy Vianna, Mariuza Vianna e Julio Elman. A grande dúvida, a partir daquele momento, era saber que peça escolher para montar que fosse coerente com os desejos e objetivos dos integrantes do Grupo. Raymundo Duprat sugeriu *Está Lá Fora um Inspetor*, de John B. Priestley.

2.2 *Está Lá Fora um Inspetor,* de John B. Priestley

O TPE aceitou a sugestão de Raymundo Duprat e decidiu ensaiar o espetáculo *Está Lá Fora um Inspetor*. Para conseguirem viabilizar a manutenção do Grupo e a produção do espetáculo, o TPE decidiu que precisaria se constituir juridicamente. Registrou sua Ata de Fundação em cartório em agosto de 1955 e oficializou a sua existência.

A peça escolhida como a segunda montagem do TPE faz uma crítica à organização social, retratando a burguesia industrial inglesa. Durante uma festa de noivado, reunindo duas famílias de industriais, surge um inspetor

policial (espécie de alegoria da consciência de todos os presentes). Ele chega para investigar o suicídio de uma moça de outra classe social (trabalhadora). Na festa, o inspetor descobre que todos ali tiveram algum tipo de envolvimento com a garota, explorando-a econômica e/ou sexualmente. Mas isso perde total importância pelo fato de o suicídio não ter nenhuma repercussão.

O espetáculo fez sua estreia no II Festival Paulista de Teatro Amador, no dia 15 de setembro de 1955. A ficha técnica dessa segunda montagem foi composta:

Texto: *Está Lá Fora um Inspetor*
Autor: John B. Priestley
Tradução: Evaristo Ribeiro
Direção: Raymundo Duprat
Elenco: Oduvaldo Vianna Filho, João Francisco Guarnieri[7], Pedro Paulo Uzeda, Mariuza Viana, Diorandy Vianna, Vera Gertel e Horieta Branco Batista
Diretor de Cena: Julio Elman
Maquiagem: Victor Merinoff
Cenário: Barbosa de Araújo

O espetáculo, segundo algumas críticas da época, foi bem recebido pelo público, tendo uma carreira mais extensa que a da primeira obra. A peça foi apresentada esporadicamente por diversas vezes no Teatro de Arena e convidada para fazer a Inauguração do Teatro Novos Comediantes, na Rua Jaceguai, 520, em 01 de janeiro de 1956, que, posteriormente, seria a nova sede do Grupo Oficina. Em seguida permaneceram em cartaz de 3 a 15 de janeiro de 1956 no Teatro de Arena. Mattos Pacheco escreveu:

[7] Gianfrancesco Guarnieri afirma que enfrentou problemas por ser de origem italiana. Por isso, no início da carreira artística, em algumas publicações seu nome aparece como João Francisco.
"Na escola eu enfrentei alguns problemas por ser uma criança italiana, principalmente em função da indecisão do governo do Getúlio Vargas, que não sabia qual lado da guerra ele iria apoiar. Ser italiano causava em mim um certo temor, tanto que, na prova de admissão para o ginásio, eu assinei João Francisco Guarnieri. O diretor me chamou e disse que aquela prova não valia, pois meu nome era Gianfrancesco. Ainda assim, eu usaria o nome de João Francisco em outras ocasiões, talvez para me poupar um pouco. Talvez por isso, no início da minha carreira de ator, alguns jornais chegaram a publicar meu nome como sendo João Francisco (GUARNIERI apud ROVERI, 2004, p. 25).

> Nova vitória para o "II Festival Paulista de teatro Amador", a representação de "Está Lá Fora um Inspetor", de John B. Priestley, pelo jovem "Teatro Paulista de Estudantes". Este conjunto, surgido recentemente, estreou muito bem, no "Teatro de Arena". Um grupo de jovens, levando o teatro muito a sério, trabalhando muito, cuidando muito inclusive, das peças que pretende encenar. Estreou magnificamente no "II Festival", apresentando um dos espetáculos que figurarão, com toda certeza, na primeira linha do certame instituído pelo "Clube de Teatro" e pela "Federação Paulista de Teatro Amador" (*Diário da Noite*, janeiro de 1956, s.p.).

O TPE ganhou o prêmio de melhor espetáculo do II Festival Paulista de Teatro Amador, Guarnieri conquistou o prêmio Arlequim de melhor ator e Maria do Carmo Bauer, do Pequeno Teatro Popular (fundado por ela e Emílio Fontana), o prêmio de melhor atriz pelo espetáculo *Uma Mulher na Gaiola*. A repercussão do espetáculo foi grande e começou a despertar olhares e interesses tanto para o Grupo como para aqueles jovens amadores. Guarnieri e Vianinha receberam convites de algumas companhias para se profissionalizarem, mas não aceitaram por fidelidade ao TPE e, também, para não terem de abrir mão dos valores e compromissos estéticos e políticos em que acreditavam.

2.3 *O Impetuoso Capitão Tic,* de Eugène Labiche

O Grupo começou a desenvolver uma dinâmica bastante intensa de produção. Aqueles jovens se desdobravam entre trabalhos de militância política, criação teatral, discussões teóricas, participação e organização de eventos.

Escolheram para próxima montagem a peça *O Impetuoso Capitão Tic*, de Eugène Labiche. Para o terceiro espetáculo, Ítalo Rossi foi convidado a assumir a direção. Era um jovem que havia feito sua estreia como ator profissional naquele ano em dois espetáculos do Teatro de Arena[8] e teria, então, sua primeira experiência como diretor.

---

8 Ítalo Rossi estreou no Grupo Arena em 14 de julho de 1955 no espetáculo *O Prazer da Honestidade,* de Luigi Pirandello. Direção: Carla Civelli. Elenco: Célia Helena, Floramy Pinheiro, Ítalo Rossi, Jorge Fischer Junior, José Renato e Rubens de Falco. Logo em seguida, em 25 de agosto de 1955, participou de *Não se Sabe*

Material gráfico do espetáculo *O Impetuoso Capitão Tic*. São Paulo, 1955

Ao analisar o material gráfico, distribuído ao público durante a temporada de *O Impetuoso Capitão Tic,* pode-se supor que o TPE e o Arena já haviam estabelecido uma aproximação que ia além da utilização de um espaço comum. Apesar da montagem ser de responsabilidade do TPE, quem assina a produção é o Teatro de Arena. Já estava indicada ali a proximidade que logo resultaria em uma fusão entre os dois coletivos.

Novos atores incorporaram-se ao TPE para esta montagem. Foram poucos dias de ensaio, em ritmo acelerado, e a estreia aconteceu numa segunda-feira, 31 de outubro de 1955, no Teatro de Arena. Como podemos

---

Como, de Luigi Pirandello. Direção: José Renato. Elenco: Bárbara Fazio, Fábio Cardoso, Floramy Pinheiro, Ítalo Rossi e Jorge Fischer Junior.

certificar pelo programa da peça, a ficha técnica dessa terceira montagem do grupo foi assim composta:

Texto: *O Impetuoso Capitão Tic*
Autor: Eugène Labiche
Tradução: Loris Rangel
Direção: Ítalo Rossi
Elenco: Gianfrancesco Guarnieri, Mariusa Vianna, Raul Cortez, Thales Maia, Méa Marques, Flávio Migliaccio, José de Lima, Margot Veras e Fábio Goldman.

Raul Cortez fez sua estreia em teatro interpretando a personagem título deste espetáculo e sua atuação recebeu muitos elogios de alguns críticos da época. Mariusa Vianna também recebeu comentários positivos e se destacou demonstrando grande avanço desde a última peça do grupo. Mas ninguém impressionou tanto a crítica e recebeu tantos elogios como Gianfrancesco Guarnieri, que confirmou as qualidades demonstradas em outros trabalhos.

Após a estreia do espetáculo, Ruggero Jacobbi chamou Guarnieri para uma conversa, “Pronto, agora é sua vez. Larga tudo e segue a sua vida de ator que você tem uma carreira brilhante pela frente” (GUARNIERI, 2005, p. 23), entretanto Guarnieri não tinha, naquele momento, interesse em uma carreira individual. Seu alvo era o TPE. Assim como alguns dos outros integrantes do Grupo, ele não objetivava ser um “bom ator”. Guarnieri estava naquele trabalho porque acreditava que podia, por intermédio dele, servir à cultura nacional e ajudar a formar uma consciência brasileira.

3. QUESTÕES DE SOBREVIVÊNCIA: CONSTITUIÇÃO JURÍDICA DO TPE E EVENTOS PARA ANGARIAR RECURSOS FINANCEIROS

Para ampliar sua atuação e conseguir recursos financeiros, que ajudassem tanto no concernente à manutenção do Grupo como quanto à produção dos próximos espetáculos, o TPE se constituiu juridicamente em 10 de agosto de 1955, tendo seu registro publicado no *Diário Oficial do Estado de São Paulo* em 12 de agosto de 1955.

Para que isso acontecesse, o Grupo recebeu grande auxílio e orientação dos artistas amadores de São Paulo para fazer a organização administrativa do TPE e, posteriormente, filiarem-se à Federação Paulista de Amadores Teatrais. Tais solidariedade e união colaboraram para que o Grupo continuasse, mesmo com o processo de "desmanche" após a estreia do primeiro espetáculo.

O registro, e o arquivamento dos documentos, foi feito no Cartório do 4º Registro de Títulos e Documentos, na época situado à Rua Doutor Miguel Couto, e atualmente funcionando na Rua XV de Novembro, 251, centro velho de São Paulo. Nos estatutos constantes na ata de fundação do Teatro Paulista do Estudante, o Grupo deixa claro que seus objetivos vislumbravam fortalecer o teatro amador e promover sua divulgação entre os estudantes secundários e universitários.

Quando se observa o estatuto, escrito e registrado em cartório, pode-se perceber que a experiência daqueles jovens e a forma de se organizar se assemelhavam muito mais a um partido político do que a um grupo de teatro. O documento possui 48 artigos, divididos em 7 capítulos que contêm, entre outras coisas, definição de Órgãos Diretivos, Assembleia Geral, Diretoria e Conselho Fiscal, Conselho Artístico, Sócios e Eleições. Nesse estatuto, constante na ata de fundação, o Grupo deixa registrado que o TPE não tinha finalidade lucrativa e objetivava:

> a) Promover a divulgação da arte cênica em meio aos estudantes secundários e universitários.
> b) Promover espetáculos periódicos, destinados a seus sócios.
> c) Colaborar com todas as iniciativas que venham an (sic) contribuir para a solidificação da nossa cultura, segundo determinação da Diretoria, ouvido o Conselho Artístico.
> d) Promover a cooperação e a união entre os grupos de teatro amador das faculdade e escolas de ensino médio.
> e) Incentivar, por todos os meios, a cultura da arte teatral.
> f) Pronunciar-se quanto a todas as iniciativas que venham, direta ou indiretamente, contribuir para o desenvolvimento dos seus objetivos (*Estatuto do TPE,* 1955, p. 1).

Para aqueles jovens atores politizados, o teatro seria utilizado para conquistar a juventude estudantil e torná-la consciente de seus

compromissos com a construção de uma sociedade justa, democrática e comunista ou socialista. O teatro era um meio para atingirem seus objetivos. O TPE não tinha interesse em se tornar um grupo profissional, nos moldes do TBC, pois entendia que tudo que era feito naquela companhia não tinha nenhuma relação com a sociedade brasileira, não tinha preocupação com o público, sendo apenas uma cópia do que era feito fora do país, não buscando nenhum tipo de conexão mais concreta com o local onde estava sendo desenvolvido.

Os integrantes do TPE não sabiam exatamente o que iriam fazer no teatro. Não tinham clareza de formas e conteúdos que iriam desenvolver. A única certeza que tinham era do que não queriam fazer.

> A gente achava que não sabia nada... a gente, na verdade, tinha duas certezas: o que os outros faziam não era o que a gente queria fazer, e o que a gente fazia também não era o que a gente queria fazer (GUARNIERI apud PEIXOTO, 1989, p. 50).

3.1 *Noite de Arlequim* e *Uma Chance na TV*

Após a participação, bastante festejada, do TPE no II Festival Paulista de Teatro Amador, o Grupo despertou interesse e simpatia de outras companhias e artistas teatrais. Aproveitando o momento, e a necessidade de manutenção, o TPE decide organizar um evento para angariar recursos financeiros que ajudassem na sua sobrevivência. A festa, organizada com o pretexto de uma grande confraternização dos atores amadores com os estudantes e a família paulista, recebeu o nome de *Noite de Arlequim* e foi realizada no dia 29 de outubro de 1955, nos salões do Club Homs, na Avenida Paulista. Para divulgar o evento à imprensa, o Grupo promoveu um coquetel de lançamento no dia 14 de outubro de 1955, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. *O Estado de S. Paulo* divulgou o coquetel e o baile em notas nas suas páginas e teceu uma notícia no dia do evento.

> *"Noite de Arlequim", Festa do Teatro Promovida pelo TPE.* O Teatro Paulista do Estudante promove hoje, nos salões do

> Club Homs, a “Noite de Arlequim”, grande baile de confraternização dos atores amadores com os estudantes (*O Estado de S. Paulo*, 29/10/1955, s.p.).

O TPE convidou diversas personalidades e artistas da época para o evento. A miss Brasil, Emília Corrêa Lima, foi uma das que estiveram presentes para prestigiar a festa e atrair convidados. Durante a festa houve um *show* com a participação de Modesto de Souza, Maria Vidal e Silvio Caldas. A animação musical ficou dividida entre três conjuntos, a Orquestra de Orlando Ferri, a Paulistânia Jazz Band e um conjunto de *boite.* O baile foi um fracasso com relação aquilo a que se propôs. Menos de duzentas pessoas compareceram à festa e, como o custo de organização havia sido bastante elevado, restou ao TPE arcar com os prejuízos. Fizeram um empréstimo bancário com promissórias a pagar todo mês durante um ano. Vianinha e Guarnieri iam juntos, mês após mês, pagar as parcelas da dívida assumida.

O Teatro Paulista do Estudante estava endividado e não tinha nenhum dinheiro para as suas produções e nem para sua manutenção. Cacilda Becker apresentava um programa ao vivo na TV Record, chamado *Uma Chance na TV*, em que um júri, formado por atores e atrizes, avaliava a *performance* dos candidatos e premiava um ator e/ou uma atriz que mais se destacasse. Nessa ocasião, o prêmio estava acumulado e somava uma quantia razoável. Guarnieri foi o escolhido dentro do TPE para se inscrever e concorrer no programa. Interpretou uma personagem da peça de O’Neill, *Onde a Cruz Está Marcada.* Foi premiado com a quantia de Cr$ 45.000,00, dos quais Cr$ 38.000,00 foram para o TPE, que conseguiu zerar suas dívidas.

3.2 Festival Artur Azevedo

Ainda em 1955, pouco tempo depois de o TPE participar do II Congresso Paulista de Teatro Amador – em que se defendeu a tese segundo a qual o teatro, principalmente o amador, teria a responsabilidade de defender e divulgar as tradições culturais do povo brasileiro –, o Grupo aproveita o fato de naquele ano se comemorar o centenário de nascimento

do maranhense Artur Azevedo, um dos mais significativos autores teatrais brasileiros, para organizar um festival em homenagem ao escritor, em conjunto com a Federação Paulista de Amadores Teatrais (FPAT) e do Museu de Arte de São Paulo (MASP), que tinha Gianni Ratto como diretor do departamento de teatro.

O Festival Artur Azevedo aconteceu no dia 12 de dezembro de 1955, no auditório do MASP, situado naquela ocasião na Rua Sete de Abril, 230, região central da cidade de São Paulo.

Coelho Neto, então diretor da FPAT, iniciou as atividades daquela noite apresentando o escritor Joracy Camargo, também homenageado pela comemoração de seus trinta anos de vida teatral, convidado pelo TPE para fazer a palestra de abertura do festival.

> A Palestra de Joracy Camargo foi das mais interessantes. Sua simplicidade, seu linguajar, entrecortado de ditos espirituosos e populares, deu à sua conferência uma suavidade cativante e um magnetismo que prendeu sua plateia segundo a segundo (*Revista de Teatro Amador*, nº 5, 1955, p. 7).

Em seguida à palestra, o TPE apresentou dois espetáculos de autoria de Artur Azevedo. O primeiro*, Entre o Vermuth e a Sopa,* dirigido por Beatriz Segall e com o elenco formado por Vera Gertel, Maria Célia Camargo, Romeu Prisco, e Geraldo Fernandes. E o segundo, *Amor por Anexins*, com direção de José de Lima e tendo no elenco Maria Célia Camargo, Flávio Migliaccio e Geraldo Fernandes. As apresentações foram consideradas pela crítica interessantes e responsáveis por abrilhantar ainda mais a noite de comemorações.

> As nossas impressões sobre o Festival Artur Azevedo foram as melhores possíveis, pois, tivemos a oportunidade de assistir, além da bonita palestra de Joracy Camargo, a um desempenho convincente, dentro de uma reunião de entusiastas que bem vêm acalentar e animar a largada em busca de um grande e verdadeiro teatro nacional (*Revista de Teatro Amador*, nº 5, 1955, p. 7).

O TPE encerra o ano de 1955 destacando-se na cena teatral amadora de São Paulo. O Grupo chama a atenção pela produção e apresentação de três espetáculos, prêmios conquistados e participação em Congresso e Festival de Teatro Amador.

Como decorrência do acordo que havia estabelecido com José Renato quanto à utilização do Teatro de Arena para ensaios e apresentações, alguns jovens do TPE são convidados a participar da nova montagem do Arena.

No início de 1956, com a participação de Guarnieri, Vianinha e Leonardo Fernandes no espetáculo *Escola de Maridos*, iniciou-se um processo que começou como uma intersecção de alguns integrantes do TPE em espetáculos do Teatro de Arena e posteriormente acabou por caracterizar-se em uma espécie de fusão entre os dois coletivos.

4. O TEATRO DE ARENA

Em 1950 o professor Décio de Almeida Prado apresenta aos estudantes da primeira turma da Escola de Arte Dramática (EAD, fundada em 1948 por Alfredo Mesquita) um artigo intitulado “Theatre-in-the-round”, escrito pela diretora e produtora teatral Margo Jones, publicado na revista *Theatre Arts*. Nesse artigo, Jones relata suas experiências com teatro de arena no Theatre 50, criado por ela em Dallas, no verão de 1947.

José Renato Pecora, Geraldo Mateos Torloni e Armando Paschoal, então estudantes da EAD, se interessaram pela experiência por ser uma alternativa à falta de teatros no Brasil e, também, por vislumbrarem nela a possibilidade de reduzir os custos de uma produção teatral. Utilizando o texto *Um Demorado Adeus*, de Tennessee Williams – dirigido por José Renato - os jovens estudantes realizaram na EAD, então situada na Rua Maranhão, uma primeira experiência de encenação utilizando um palco em arena, na referida escola.

Após a apresentação desse exercício teatral, o professor Décio de Almeida Prado e os estudantes José Renato e Geraldo Mateos, escrevem e defendem, no I Congresso Brasileiro de Teatro, realizado no Rio de Janeiro, uma tese intitulada *O Teatro de Arena como Solução para a Falta de Casas de Espetáculo no Brasil*. No referido texto, os autores dissertam sobre as

vantagens da forma arena, principalmente para viabilizar montagens teatrais com poucos recursos financeiros.

> Uma das questões que mais preocupam as companhias de teatro de nosso país é, sem dúvida, a falta de casas de espetáculo. Preços exorbitantes são cobrados pelos proprietários e mil e uma exigências são feitas às companhias, causando assim grande transtorno ao desenvolvimento do teatro. Não é apenas em nosso país que existe esse problema. Há mais ou menos 20 anos, esse entrave ao progresso da arte Teatral se fez sentir também nos Estados Unidos da América do Norte, depois de ter preocupado, com alguma seriedade, países da Europa onde a crise se fez presente. No entanto encontraram nossos vizinhos do norte a solução ideal para o caso. Gilmor Brown e Margo Jones tiveram sua atenção voltada para uma série de espetáculos realizados na Rússia com peças de Gorki e por algumas publicações de Kenneth Macgowan e Robert Edmond Jones. Em 1936, em Pasadena, na Califórnia, Brown depois de ter apreciado várias tentativas de uma nova modalidade teatral, um estilo de representação diferente, e que chamou "teatro de arena", resolveu adaptar uma sala especialmente para esse fim, para esse novo gênero que surgia (The Playbox) (O Teatro de Arena como Solução do Problema de Falta de Teatros no Brasil, *Anais do Primeiro Congresso Brasileiro do Teatro*, 1951, p. 101).

Em 1953, José Renato, Geraldo Mateos, Sérgio Sampaio e Emílio Fontana colocam em prática os argumentos da tese desenvolvida anteriormente e fundam um grupo denominado Teatro de Arena.

O texto escolhido para a primeira montagem do Grupo foi *Esta Noite é Nossa*, de Stafford Dickens. A direção do espetáculo ficou a cargo de José Renato e o elenco era composto por Moná Delacy, Renata Blaustein, Sérgio Brito, John Herbert e Henrique Becker.

A estreia aconteceu no dia 1 de abril de 1953, no Museu de Arte Moderna (MAM), que funcionava no edifício dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, e foi acompanhada com atenção por artistas e pela imprensa da época.

Em sua coluna, "Palcos e Circos", Décio de Almeida Prado escreve sobre a expectativa da estreia:

> A estreia de hoje, no Museu de Arte Moderna, reveste-se de especial importância porque introduz no nosso teatro profissional, uma nova técnica de apresentação, em que os atores são colocados no centro da sala de exibição como nos circos, ficando circundados pelos espectadores. Referimo-nos naturalmente ao chamado teatro de arena, ideia que nasceu nos Estados Unidos, por motivos de ordem econômica, mantendo-se e desenvolvendo-se, contudo, por motivos também artísticos, isto é, pela intimidade, pela comunicação que estabelece entre o público e os atores […].
> A peça de hoje, "Essa noite é nossa" (Why not to-night), do autor inglês Stafford Dickens, será representada pela "Companhia de Teatro de Arena", sob direção de José Renato, sendo repetida, no mesmo local, amanhã e domingo. O Elenco é integrado por Moná Delacy, Renata Blaustein, Sérgio Brito, John Herbert e Henrique Becker. Se a ideia agradar, a nova companhia pensa em vender espetáculos a fábricas, clubes, enfim, a todas as entidades que se interessem, estando aparelhada para isso, uma vez que conta com material de montagem e encenação próprio (*O Estado de S. Paulo*, 11/04/1953, p. 6).

O espetáculo ficou em cartaz no MAM durante três semanas e depois circulou por clubes, escolas e fábricas, fazendo com que o Grupo se tornasse relativamente conhecido e comentado.

Em 1º de agosto de 1953, o Teatro de Arena apresenta, também no MAM, o espetáculo *Demorado Adeus*, uma remontagem da primeira experiência com o teatro em arena. A direção continua nas mãos de José Renato e, no elenco, estão Benjamin Steiner, Eva Wilma, Henrique Becker, John Herbert, Lulo Rodrigues, Renata Blaustein e Sérgio Sampaio. Por ser uma peça curta, o grupo apresentava em seguida outro espetáculo, *Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Pena, com direção de Sérgio Britto, que havia se incorporado ao Grupo, e constituíam o elenco Aracy Cardoso, Eva Wilma, John Herbert, José Renato, Lulo Rodrigues e Sérgio Sampaio.

Em 8 de abril de 1954, o Teatro de Arena estreia seu terceiro espetáculo. *Uma Mulher e Três Palhaços*, de Marcel Achard, direção de José Renato e no elenco Eva Wilma, John Herbert, José Renato, Sérgio Britto e Vicente Silvestre. O espetáculo contava a história do amor de três palhaços pela bailarina do circo.

> Esse espetáculo nos propiciou um salto definitivo; o jornalista Mattos Pacheco, que escrevia aqui em São Paulo, no *Diário da Noite*, e estava sempre escrevendo sobre a gente, ajudou bastante. Um cara interessante, simpático e amigo. Através dele, a peça começou a ser comentada pelos jornais. Em agosto, morreu Getúlio, e, em outubro, o presidente Café Filho mandou através desse jornalista amigo um convite para que apresentássemos lá no Palácio do Catete a tal peça com esse estilo novo que vinha sendo feito em São Paulo (PÉCORA apud BASBAUM, 2009, p. 59).

O destaque atingido pelo Grupo, com a utilização dessa diferente forma de fazer teatral, fez com que se abrissem novas possibilidades. Para se apresentarem no Palácio do Catete, a convite do então presidente Café Filho, foi enviado um avião da Força Aérea Brasileira (FAB) para buscar os integrantes do Grupo. Na apresentação do espetáculo, *Uma Mulher e Três Palhaços*, além do presidente da República, estavam ministros, jornalistas e demais convidados. O espaço de representação foi circundado com as belas cadeiras do Palácio, montaram os poucos refletores de que dispunham, posicionaram os poucos objetos que compunham o cenário e aguardaram o horário marcado para o início do espetáculo.

A apresentação foi bastante aplaudida, ganhou destaque em diversos jornais do Rio de Janeiro e em São Paulo e fez com que o trabalho do Grupo tivesse enorme repercussão. Os integrantes do Teatro de Arena de São Paulo aproveitaram o momento favorável para angariar apoio e recursos financeiros e constituir seu próprio espaço de trabalho.

> E o espetáculo funcionou muito bem. Saíram reportagens em todos os jornais do Rio, mostrando fotografias do acontecimento, em especial a revista *O Cruzeiro*, com duas páginas lindas que causaram enorme repercussão. Numa das páginas uma foto da Vivinha [Eva Wilma], dançando em cima de uma escada e por trás os rostos dos ministros, alcançou um sucesso incrível. Em São Paulo, a repercussão foi até maior que no Rio e, quando voltamos, amigos se preocuparam em conseguir espaço para a gente fazer o espetáculo aqui na cidade. Havia um lojista, Roger Levy, com uma loja Spring Bolsas, na Rua D. José de Barros, que queria ser nosso sócio, o que abria possibilidades de a gente procurar um novo espaço; ele tinha muita noção de comércio, sabia como agir e nos orientou. Através dele conseguimos madeira e outras coisas. Eu

> tinha visto dois lugares que me interessaram. Um na Rua Theodoro Baima e outro na Rua Araújo, quase esquina da Avenida Ipiranga. Esse da Araújo era maior, tinha um mezanino ótimo. Mas quando fomos ver, já tinha sido alugado para um banco. Hoje acho que é um restaurante. Voltamos para a Theodoro Baima e conseguimos convencer os proprietários a nos alugar. Era um escritório de advogados, da família Badra, que nos alugou em condições razoáveis. Fizemos uma festa e mostramos o local para a imprensa. Só conseguimos porque o Roger organizou uma sociedade com 100 pessoas mais ou menos que pagavam uma pequena quantia mensal e, por seis meses, poderiam assistir às estreias e uma série de outras vantagens (PECORA apud BASBAUM, 2009, p. 59).

O espaço escolhido era uma loja desativada e para transformá-la em um teatro, foi preciso reformar o lugar e adaptá-lo para que atendesse às necessidades do Grupo. Após as obras serem feitas no espaço escolhido pelo Grupo, em 22 de novembro de 1954, José Renato apresenta à imprensa o local onde estava sendo instalado o Teatro de Arena, na Rua Dr. Teodoro Baima, número 94, região central da cidade de São Paulo.

> O diretor-empresário José Renato, apresentará à imprensa, na segunda-feira, às 18 horas, o local onde será instalado o Teatro de Arena. Está sendo adaptado à Rua Theodoro Baima nº 94, em frente à Igreja da Consolação. Terá capacidade para 170 pessoas, que ocuparão bancos estofados individuais. O palco terá 4,50 x 5,50 metros. O teatro possuirá dois camarins, aparelhagem de luz e uma pequena sala de espera onde haverá exposições permanentes de pintura e escultura. Os sócios individuais pagarão uma cota de Cr$ 40,00 mensais; casais, CR$ 60,00. Todos os sócios poderão utilizar o teatro às segundas-feiras. As propostas poderão ser encontradas no Museu de Arte Moderna, na Livraria Jaraguá, no Nick Bar [bar frequentado por artistas de teatro localizado ao lado do Teatro Brasileiro de Comédia] e no próprio local. Para os atores, foi estabelecido um sistema de cotas, sem salário fixo. O ingresso custará Cr$ 50,00 (*Diário de S. Paulo*, 19/11/1954, s.p.).

Após alguns meses de reformas no local, em uma terça-feira, dia 1º de fevereiro de 1955, o Teatro de Arena é inaugurado em São Paulo. O espetáculo escolhido para ser o primeiro apresentado no espaço do Grupo foi *Rosa dos Ventos*, de Claude Spaak, a direção era de José Renato e no elenco estavam Fábio Cardoso, Raquel Moacyr e Renata Blaustein.

O Grupo aproveita a possibilidade de ter o seu próprio espaço para manter em cartaz, divididos ao longo da semana, os espetáculos de seu repertório, *Rosa dos Ventos*, *Esta Noite é Nossa* e *Uma Mulher e Três Palhaços*. Essa rotatividade não durou muito tempo, apenas o sábado conseguia atrair um bom número de espectadores ao teatro. Chegaram à conclusão de que manter uma peça diferente a cada dois dias não era uma boa ideia e acabaram optando por permanecer com apenas um espetáculo em cartaz.

> Chegamos à conclusão de que uma peça diferente a cada dois dias não era boa ideia. O público fazia confusão. Nossa divulgação devia ser falha. O fato é que algumas pessoas iam num dia em que não se apresentava a peça que queriam ver. Havia reclamações. Acabamos com a novidade e passamos a fazer o teatro como todos, um repertório continuado, uma peça apenas, até ela se esgotar (BASBAUM, 2009, p. 65).

Ainda no ano de 1955, o Teatro de Arena produziu diversos espetáculos. O Grupo chegou a ter 400 sócios, que formavam a Sociedade de Teatro de Arena. Pagavam um joia[9] de Cr$ 350,00 além da mensalidade de Cr$ 40,00 e, por intermédio disso, os sócios do Teatro de Arena ajudavam na manutenção do espaço e na produção dos espetáculos.

Desse modo, em 03 de maio de 1955 estrearam *Escrever sobre Mulheres*, texto e direção de José Renato, cujo elenco era composto por: Bárbara Fazio, Eva Wilma, John Herbert e Vicente Silvestre. Dois meses depois, em 14 de julho de 1955 apresentaram *O Prazer da Honestidade*, de Luigi Pirandello, sob direção de Carla Civelli, tendo no elenco Célia Helena, Floramy Pinheiro, Ítalo Rossi, Jorge Fischer Júnior, José Renato e Rubens de Falco.

Menos de dois meses após a última estreia, o Teatro de Arena produz mais um espetáculo sob direção de José Renato, *Não se Sabe Como*, de

[9] Para garantir uma renda mínima o Grupo criou a Sociedade do Teatro de Arena, em que os interessados em "investir na aventura do teatro brasileiro" se associavam ao Grupo e contribuíam com uma taxa de adesão e as mensalidades, em um sistema semelhante a um clube. Em contrapartida os associados tinham direito a ingressos para a estreia e ao longo da temporada dos espetáculos e ainda poderiam utilizar o espaço do teatro para outras atividades.

Luigi Pirandello, cuja estreia ocorreu em 25 de agosto de 1955 com um elenco formado por Bárbara Fazio, Fábio Cardoso, Floramy Pinheiro, Ítalo Rossi e Jorge Fischer Júnior.

No dia 25 de outubro de 1955, o Grupo estreia seu derradeiro espetáculo daquele ano, *À Margem da Vida*, de Tennessee Williams, com direção de José Marques da Costa, tendo no elenco Bárbara Fazio, Fábio Cardoso, Floramy Pinheiro e Jorge Fischer Júnior.

4.1 Aproximação, intersecção e fusão entre os grupos TPE e Teatro de Arena

Como já mencionado neste trabalho, o TPE foi oficialmente fundado em 05 de abril de 1955, quase na mesma época da inauguração da sede do Teatro de Arena (fevereiro de 1955). Ruggero Jacobbi intermediou os primeiros contatos entre os integrantes dos dois grupos e intercedeu para que o Teatro de Arena cedesse seu espaço para que os jovens do TPE pudessem ensaiar e apresentar seus espetáculos.

José Renato, percebendo que os jovens daquele grupo amador poderiam ser de grande ajuda para o Arena, aceitou estabelecer uma parceria entre os grupos. O Arena, além de ceder seu espaço para que os jovens do TPE pudessem ensaiar e apresentar seus espetáculos às segundas-feiras, também forneceria material, infraestrutura e orientação técnica para que o TPE realizasse seus espetáculo ali ou em outros espaços que desejassem. Em contrapartida, o TPE deveria ceder seus integrantes para que completassem o elenco dos espetáculos do Arena.

> O Zé Renato propôs dar material para que realizássemos nossos espetáculos nos colégios, ele daria a infraestrutura, a orientação artística e técnica e, em contrapartida, nós, do TPE, trabalharíamos como suporte de *cast* para o Teatro de Arena, que já era profissional [...] Nós trabalharíamos de graça no teatro profissional [...] mas aceitamos (GUARNIERI apud KHOURY, 1983, p. 31).

Os jovens do TPE se destacavam a cada apresentação de seus trabalhos. Ganharam prêmios pelos espetáculos e pelo trabalhos individuais de interpretação. Estavam despertando a atenção de algumas companhias e

receberam convites para que fossem trabalhar no teatro profissional. Mas os jovens do TPE não estavam interessados, naquele momento, em construir uma carreira individual. Eles continuavam acreditando que poderiam, através do teatro, servir à cultura nacional e ajudar a formar uma consciência social.

> O doutor Alfredo Mesquita me ofereceu, logo depois, uma bolsa de estudos na recém-criada Escola de Arte Dramática de São Paulo, que eu gentilmente recusei. O problema da EAD é que ela não permitia que seus alunos participassem de qualquer outra atividade teatral fora da escola. Era uma questão de métodos, para não misturar as influências. Eu até entendia, mas estava por demais comprometido com o TPE para abandonar tudo e ingressar na escola. No TPE eu não era apenas um ator, eu estava ajudando na formação de um grupo, não podia largar tudo aquilo (GUARNIERI apud ROVERI, 2004, p. 64).

Em 1º de fevereiro de 1956, o Teatro de Arena estreia o primeiro espetáculo com participação dos jovens do TPE. *Escola de Maridos*, de Molière, com direção de José Renato, tendo no elenco Alzira Mattar, Floramy Pinheiro, Gianfrancesco Guarnieri, Leonardo Fernandes, Luis Eugênio Barcellos, Milton Leandro, Nina Neri, Oduvaldo Vianna Filho, Ricardo Klaus, Riva Nimitz, Salomão Guz, Waldemar Wey e Wanda Primo.

A recepção aos jovens do TPE por alguns dos integrantes do Teatro de Arena não foi das mais calorosas.

> Realmente, quando entramos para o Arena, o grupo de atores que estava ali não recebeu muito bem a nossa vinda. Porque nós éramos agressivos. Éramos fechados e muito agressivos. Uma turma que ia em boteco mesmo. Não ia beber em barzinho e tal. Ia para a zona mesmo. Íamos beber era lá. Então, era uma patota que eles chamavam de turma da pesada. Vianinha com aquele jeitão dele, eu também muito tímido. E o nosso encontro foi com o Zé Renato, que era um tipo fechadão também (GUARNIERI apud *DEPOIMENTOS V*, 1981, p. 84).

Durante os primeiros meses dessa parceria entre os dois grupos, podemos observar que se tratou de uma inserção dos jovens do TPE em espetáculos do Teatro de Arena. Nenhuma possibilidade de interferência e sugestões sobre o que seria montado. Nenhuma discussão a respeito dos

objetivos e interesses daqueles jovens atores agregados. Apesar de os dois grupos continuarem existindo simultaneamente, o TPE, com a ausência de seus integrantes envolvidos com espetáculos do Arena, diminui suas atividades.

> A gente não falava com o Zé Renato de igual para igual, não. Zé Renato era o diretor do teatro. A gente dava umas sugestõezinhas e tal, mas existia uma hierarquia, um certo autoritarismo dentro do Teatro de Arena. Aliás, o Zé Renato ensaiava com uma vara (GUARNIERI apud *DEPOIMENTOS V*, 1981, p. 85).

Em 1º de março de 1956, em uma coluna no jornal *O Estado de São Paulo*, Sábato Magaldi anuncia o desejo de José Renato em dividir o trabalho de direção dos espetáculos do Teatro de Arena. A ideia inicial era que, assim como no TBC, um diretor estrangeiro pudesse assumir essa função no Grupo.

> José Renato declarou-nos ontem que está à procura de um encenador para o Teatro de Arena. Sozinho, não pode assumir tôda a responsabilidade do elenco apelando, por isso, para os adidos culturais dos Consulados francês, norte-americano e italiano para que facilitem a vinda de um diretor. Possivelmente, seria a concessão, pelo respectivo governo, de uma bolsa de estudos a um elenco estrangeiro, que se interesse pelo trabalho no Teatro de Arena. As despesas da companhia seriam menores, já que José Renato não pode pagar os salários atualmente exigidos pelos encenadores (MAGALDI, *O Estado de S. Paulo*, 01/03/1956, p. 7).

Nesta mesma nota de jornal é anunciada a fusão definitiva entre o Teatro Paulista do Estudante e o Teatro de Arena. A partir deste momento, apesar do nome do TPE ainda constar ao lado dos nomes dos integrantes oriundos desse Grupo, ambos passarão a atuar com a denominação de Elenco Permanente do Teatro de Arena.

> Disse-nos também José Renato que seu elenco se fundiu com o do Teatro Paulista do Estudante, que atuará sob a denominação de Elenco Permanente do Teatro de Arena. O

> objetivo é formar um conjunto numeroso, que se dividirá, oferecendo espetáculos no teatro na rua Theodoro Bayma e em outros locais, com um "grupo volante" (MAGALDI, *O Estado de S. Paulo*, 01/03/1956, p. 7).

Aos poucos, a fusão do TPE e do Arena se tornou inevitável, o que gerou um drama e uma crise pessoal para os integrantes do primeiro grupo que, apesar de desejarem se tornar profissionais, não queriam abandonar a independência e a mobilidade que o amadorismo lhes assegurava. Vianinha havia abandonado a faculdade de arquitetura, Guarnieri desistiu de estudar para o vestibular de medicina, queriam viver de teatro, era importante que se profissionalizassem, não podiam mais ficar vivendo à custa dos pais. Aquela era uma chance de ingressarem em uma companhia que se aproximava mais de suas propostas.

> Foi um drama terrível para nós, uma fase de forte crise pessoal. Chegamos à conclusão que para nós o T.P.E. já tinha passado. Era justo nos profissionalizarmos porque, afinal de contas, estávamos vivendo de quê? Continuar vivendo às custas dos pais? […] A chance de ingressar numa companhia que se propunha a espanar a poeira que cobria a tradição teatral não poderia ser jogada pela janela. Chegamos à conclusão que valia arriscar. Sentamos à mesa para negociar com José Renato os termos do acordo que foram selados em um documento (GUARNIERI, 2005, p. 26).

E assim, antes de completar um ano da fundação oficial do Teatro Paulista do Estudante e após algumas negociações com José Renato (criador e diretor artístico do Arena) os jovens do TPE firmam um acordo de fusão entre os dois Grupos.

O acordo era composto por 5 grandes tópicos – Objetivo, da Organização, das Finanças, da Direção Artística e das Disposições Gerais – que continham 30 itens e por fim mais dois tópicos, os Direitos e Deveres do TPE. O documento aponta que a fusão dos dois Grupos aconteceria preservando a autonomia de ambas as entidades. Os objetivos eram a formação de um movimento teatral de apoio às obras e autores nacionais (assim como já estava posto em um dos artigos do Estatuto de Fundação do

TPE) e a divulgação da arte cênica em fábricas, escolas e em cidades do interior do Estado. O elenco se tornará mais numeroso e passará a receber a denominação de Elenco Permanente do Teatro de Arena. O nome do TPE apareceria nos programas dos espetáculos ao lado do nome do integrantes oriundos desse Grupo. Com o aumento do número de atores e atrizes, o Teatro de Arena poderia manter um segundo núcleo, podendo, assim, se dividir em dois espetáculos e enquanto um se apresentava no espaço do Grupo, o outro passaria a apresentar seus espetáculos fora das dependências do teatro.

Pela história de formação e documentação desses dois Grupos, parece evidente que a criação daquele acordo, cheio de itens e subitens, era uma proposta dos jovens do TPE. Não esquecendo dos princípios que os levaram da militância política ao fazer teatral, um dos artigos desse acordo preserva ao TPE a opção de não participar de peças que destoem daquilo em que acreditavam. "[…] b) O T.P.E. poderá não aceitar sua participação em peças de conteúdo político-partidário ou religioso" (*Termos de Acordo entre o Teatro de Arena e o Teatro Paulista do Estudante*, 1956, p. 2).

Nos espetáculos que se seguiram a esse acordo, *Julgue Você, Dias Felizes* e *Essas Mulheres*, o Teatro de Arena divulga, no material gráfico das peças, uma síntese do acordo firmado entre os dois coletivos.

No dia 1º de fevereiro de 1956, o Arena estreia *Julgue Você*, de Pierre Conty. Tradução de Raquel Moacyr. Direção de José Renato. Elenco: Waldemar Wey, Floramy Pinheiro, Luiz Eugênio Barcellos, Salomão Guz, Fausto Fuser, Luciano Centofanti, Riva Nimitz, Nina Neri e Leonardo Fernandes.

Material gráfico do espetáculo *Julgue Você*. São Paulo, 1956

Em 5 de junho de 1956, estreia o espetáculo *Dias Felizes*, de Claude André Puget, com direção de José Renato e um elenco formado, em sua maioria, por integrantes do Teatro Paulista do Estudante: Alzira Mattar, Gianfrancesco Guarnieri, Méa Marques, Oduvaldo Vianna Filho, Raul Cortez e Vera Gertel.

Material gráfico do espetáculo *Dias Felizes*. São Paulo, 1956

Na ficha técnica do espetáculo *Dias Felizes* nota-se que os nomes dos integrantes mais antigos do Arena não estavam presentes na montagem e os jovens do TPE compunham, praticamente sozinhos, o elenco do espetáculo. Em razão de tal evidência, é possível afirmar que estava formado o segundo elenco do Grupo Arena.

Naquele mesmo momento, o primeiro elenco estava ensaiando outro espetáculo que teve sua estreia no dia 21 de junho de 1956. *Essas Mulheres,* de Max Regnier. Tradução e direção de José Renato, tendo no elenco Fausto Fuser, Marina Freire Franco, Nello Pinheiro, Floramy Pinheiro, Salomão Guz, Luiz Eugênio Barcelos.

Material gráfico do espetáculo *Essas Mulheres*. São Paulo, 1956

A sequência de espetáculos montados pelo Teatro de Arena, apresenta um repertório que pouco se diferenciava àquele montado pelo TBC. O Grupo fazia opções por espetáculos leves, esperando com isso que eles garantissem a bilheteria.

> Não se observam ainda nessa época mudanças substanciais, quer no estilo de representação, quer no teor dos espetáculos. […] Mas, de modo geral, a escolha dos textos segue, até 1958, a mesma linha. E é muito mais pelo repertório do que por qualquer outro aspecto que se costuma chamar o Arena, em sua fase inicial, de “TBC pobre”. Como admite José Renato, inovamos na forma do espetáculo, mas o conteúdo continuava o mesmo. O repertório era, no fundo, o mesmo que poderia ter sido feito pelo TBC (CAMPOS, 1988, p. 34).

José Renato, em 1956, estava trabalhando na televisão e não conseguia se dedicar integralmente ao Arena. Procurou alguém com quem

pudesse dividir a função de direção dos espetáculos do Grupo. Sábato Magaldi, então, sugere um jovem recém-chegado dos Estados Unidos, onde havia estudado dramaturgia.

> Eu estava trabalhando em TV e precisava de uma pessoa para dividir comigo a direção do Teatro e pedi ao Sábato Magaldi para indicar alguém. Tinha um jornalista do Rio que vivia rondando a nossa porta, mas eu fiquei na sugestão do Sábato. O jornalista era o Paulo Francis. Um cara inteligente, mas não sei se, com o temperamento dele, teria aguentado o tranco. O Boal, em seu primeiro trabalho, dirigiu uma peça americana, *Mulher do Outro Mundo*, de Sidney Howard, com um sucesso mediano. Para essa peça ele incorporou ao grupo o Chico de Assis. Sua segunda peça foi *Ratos e Homens*, do Steinbeck, e aí sim um grande sucesso, com o José Serber e o Guarnieri (PÉCORA apud BASBAUM, 2009, p. 76).

Sem consultar os demais integrantes do Grupo, José Renato contrata Boal para o Teatro de Arena. A informação da chegada de um novo integrante não agradou aos que já faziam parte do Grupo. A notícia de que era um diretor recém-chegado dos Estados Unidos aumentou ainda mais a indignação pela incorporação de um representante do "imperialismo ianque".

> […] Zé Renato sem pestanejar contratou Boal, como um dos diretores do Arena. Ele tomou essa atitude sob protesto geral porque para nós ele não era Augusto Boal e sim "Ôgast Bôuall", ele era um cara "colonizado", um norte-americano (risos), e nós estrilamos: "Porra! Vão trazer um Americano para nos dirigir! (GUARNIERI apud KHOURY, 1983, p. 33).

No dia do primeiro encontro com Boal, os integrantes do Arena estavam preparados para hostilizar aquele "gringo" que havia chegado dos Estados Unidos para dar ordem ao Grupo.

> Aí, chega o Boal, e a gente logo percebeu que não era nada daquilo que a gente pensava. Pelo contrário. Era um cara que estava querendo fazer as coisas, já com experiências de algumas coisas. Embora fosse um alienado total (GUARNIERI apud *Depoimentos V*, 1981, p. 85).

Boal, então com 26 anos, havia estudado química e, assim que terminou o curso na universidade, ganhou de seu pai uma viagem para um lugar que escolhesse fora do país. Ele, interessado por dramaturgia, escolhe Nova York, por saber que John Gassner, que havia sido professor de Tennessee Williams e Arthur Miller, iria lecionar na Universidade de Columbia.

Augusto Boal permanece dois anos nos Estados Unidos onde estuda Dramaturgia, Direção e Drama Moderno, na Escola de Artes Dramáticas da Universidade de Columbia, tendo entre seus mestres John Gassner, Milton Smith e Ernest Brenner.

Gassner, além de orientar a formação de Boal como dramaturgo, facilita seu acesso ao Actor's Studio para que o jovem estudante pudesse acompanhar, como ouvinte, os trabalhos ali desenvolvidos a partir das técnicas de interpretação, baseadas em leituras das proposições do diretor e teórico russo Constantin Stanislavski.

Boal chega ao Teatro de Arena para dividir a função de diretor dos espetáculos com José Renato. Tendo a responsabilidade de dirigir o novo espetáculo do Grupo, com o elenco fortemente encorpado pelos integrantes do TPE, Augusto Boal sugere uma adaptação da novela *Ratos e Homens*, de John Steinbeck. Boal já conhecia o texto de Steinbeck por ter acompanhado ensaios e assistido a uma encenação do espetáculo enquanto esteve nos Estados Unidos.

Sábato Magaldi publica, em sua coluna intitulada "Teatro", a notícia da estreia do espetáculo *Ratos e Homens*.

> Estreia hoje, às 21 horas, no Teatro de Arena, a peça "Ratos e homens", de John Steinbeck, traduzida por Brutus Pedreira. Com o espetáculo, inicia-se também profissionalmente como diretor o jovem dramaturgo Augusto Boal, convidado no Rio por José Renato para ensaiar seu elenco. Augusto Boal é o autor de "Eduardo", que recebeu menção honrosa no Concurso Martins Penna, instituído pela Comissão do IV Centenário de São Paulo. Formado em Química, passou dois anos nos Estados Unidos, estudando na Universidade de Columbia (*O Estado de S. Paulo,* 26/09/1956, p. 7).

Para compor o elenco, Boal opta pelo jovens atores do Teatro Paulista do Estudante por perceber neles a mesma juventude, inexperiência e vontade de aprender que ele trazia em seu currículo. José Renato concorda com a opção que possibilitaria folga ao grupo do elenco tido como principal.

Material gráfico do espetáculo *Ratos e Homens*. São Paulo, 1957

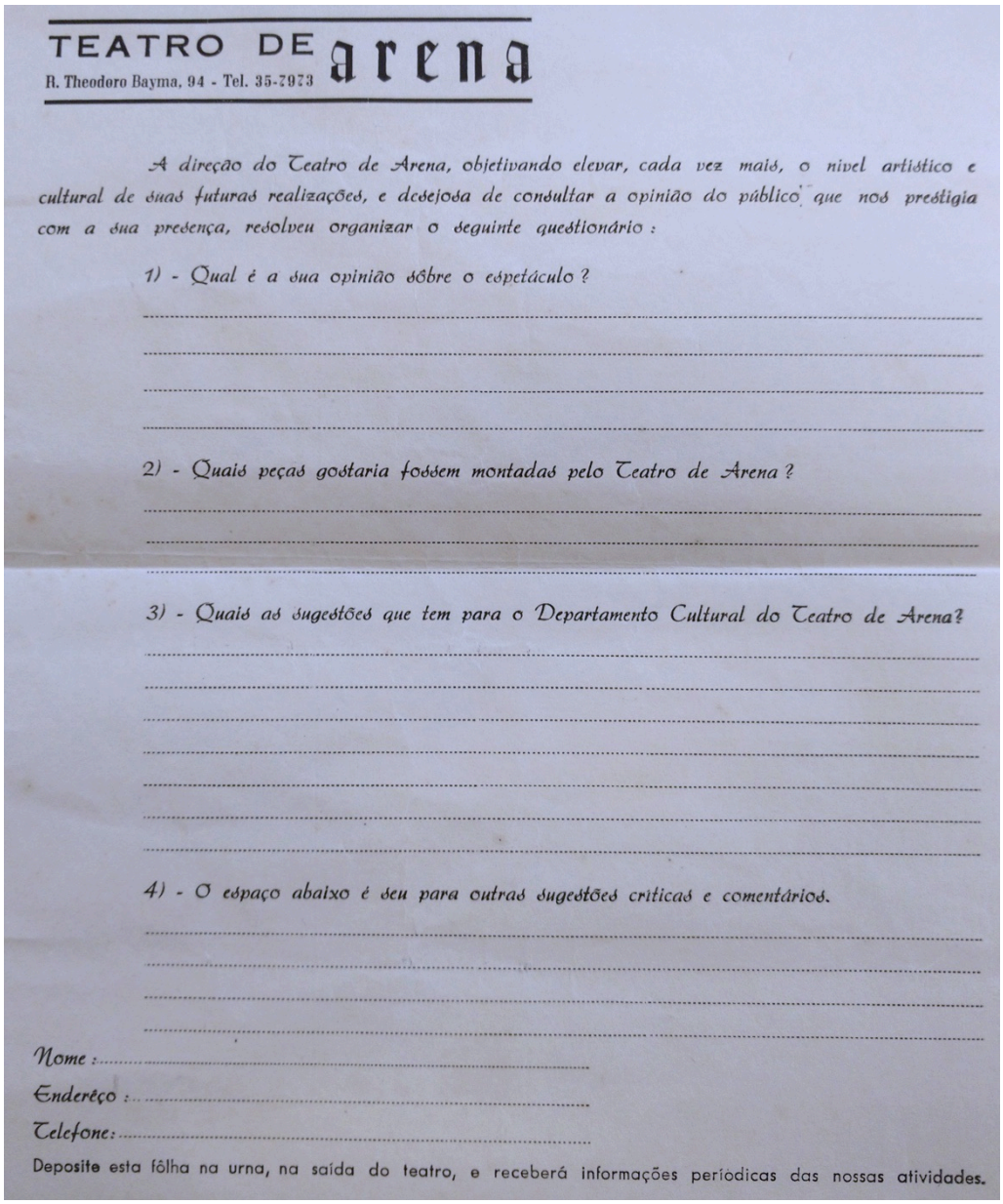
Com relação ao espetáculo, segundo Augusto Boal:

> Os detalhes essenciais dão a ideia do todo. A encenação, toda ela, caracteriza-se por um despojamento absoluto, intencional e necessário. Não existem, por exemplo, marcações arbitrariamente bonitas, pois estão todas psicologicamente justificadas. Em teatro de arena, mais talvez do que nos de proscênio, o que tem mais importância são as inter-relações humanas. O que importa mais é a essência de cada cena, o sentido das coisas que são ditas e não tanto a maneira de dizê-las. E isso implica em despojamento, em simplicidade, desde que se compreenda que simplicidade não é sinônimo de pobreza (BOAL apud MAGALDI, 1984, p. 23-24).

Boal organiza laboratórios de interpretação e, com base nos ensinamentos do Actors Studio, procura desenvolver um estilo brasileiro de interpretação. O novo diretor do Teatro de Arena traz para a montagem, a partir de sua experiência estadunidense, uma proposta de interpretação mais naturalista e um aprofundamento na psicologia das personagens, rompendo com os padrões europeus de interpretações exageradamente impostadas, bastante usadas no teatro brasileiro.

> Na "Companhia Teatro de Arena" essas teorias encaixam-se com naturalidade. Realmente, é nesse grupo que pode desenvolver-se um tipo de trabalho que se apoia basicamente nos recursos do ator. Mesmo porque o Arena só dispõe, no momento, de recursos humanos. E o bom desempenho artístico de um trabalho do grupo dependia apenas da dose de dedicação e inventividade da equipe. No caso de *Ratos e Homens* havia uma disponibilidade absoluta para entregar-se a um novo método de interpretação. A encenação provocou comentários do seguinte tipo: "Em *Ratos e Homens* os atores forneciam toda base de credibilidade para a história e o ambiente" (*Dionysos* nº 24, 1978, p. 41).

A temporada do espetáculo foi um sucesso em relação a público e crítica. Com *Ratos e Homens* em cartaz o teatro vivia lotado. O Grupo distribuía, junto com o material gráfico do espetáculo, uma folha questionário para que a plateia fizesse comentários e sugestões. No espetáculo seguinte, *Marido Magro, Mulher Chata,* de Augusto Boal, no material gráfico do espetáculo uma página trazia considerações da plateia: "É a primeira vez que assistimos a tais espetáculos e só podemos dizer isto: Gostamos muito, muito, muitíssimo! Parabéns aos organizadores e ao elenco do Teatro de Arena" (Casal Janicelli, Material gráfico do espetáculo *Marido Magro, Mulher Chata*, 1957).



TEATRO DE arena
R. Theodoro Bayma, 94 - Tel. 35-7973

A direção do Teatro de Arena, objetivando elevar, cada vez mais, o nivel artistico e cultural de suas futuras realizações, e desejosa de consultar a opinião do público que nos prestigia com a sua presença, resolveu organizar o seguinte questionário :

1) - Qual é a sua opinião sôbre o espetáculo ?

2) - Quais peças gostaria fossem montadas pelo Teatro de Arena ?

3) - Quais as sugestões que tem para o Departamento Cultural do Teatro de Arena?

4) - O espaço abaixo é seu para outras sugestões criticas e comentários.

Nome :
Endereço :
Telefone:

Deposite esta fôlha na urna, na saída do teatro, e receberá informações periódicas das nossas atividades.

Material gráfico do espetáculo *Ratos e Homens*. São Paulo, 1957

A primeira direção de Boal, *Ratos e Homens* lhe rendeu o prêmio de revelação de direção da Associação Paulista de Críticos Teatrais, em 1956.

Ainda no mesmo ano, Boal inicia um Curso Prático de Dramaturgia, com um programa que incluía introdução, seguida de teorias, estrutura teatral e dinâmica dramática, caracterização psicológica e diálogo, culminando com estudo e análise de peças.

4.2 A década de 1950 e o ano de 1957: imbricamentos artísticos, políticos e culturais

Com o fim da Segunda Guerra Mundial o mundo começou a vivenciar a chamada Guerra Fria e se dividiu em dois blocos econômicos, políticos e militares, polarizados pela URSS e pelos EUA. O período, que se encerrou com a extinção da União Soviética (1991), foi marcado por conflitos indiretos e disputas estratégicas, em que cada um dos países citados tentava ampliar sua influência e impor seu sistema político e econômico ao mundo.

Com a prosperidade econômica estadunidense no pós-guerra, o país impôs, com grande pressão militar e econômica, a influência de sua cultura em países latino-americanos, entre eles o Brasil. Era um modo de vida difundido pelas revistas, pelo cinema e pela televisão, introduzido no país em 1950.

Na década de 1950, principalmente a partir da segunda metade, o Brasil passou por grandes e rápidas transformações.

Em 1955, Juscelino Kubitschek é eleito presidente com a promessa de acelerado desenvolvimento econômico e social do país, o chamado “50 anos em 5”. Assumindo a presidência em 1956, Kubitschek, à custa de endividamento externo causado por vultosos empréstimos junto aos EUA, propiciou um período de grande industrialização do Brasil.

Era a consolidação de uma sociedade urbana e industrial. Foi uma época em que a cultura começava incentivar a produção em massa de bens de consumo de uso pessoal e doméstico.

São Paulo, como já havia acontecido na primeira onda industrial da década de 1930, concentrou grande parte dessa industrialização e crescimento, atraindo para si uma gigantesca onda migratória interna.

O número de habitantes da cidade de São Paulo teve um significativo crescimento na década de 1950. Segundo dados do IBGE, encontrados no *site* da prefeitura de São Paulo[10], a população da cidade, que em 1950 era de 2.151.313 de habitantes, passou a ser em 1960 de 3.667.899 habitantes, um aumento de mais de 70%.

A região central da cidade foi tomada por arranha-céus onde se instalaram as sedes de bancos, instituições financeiras, atividades comerciais

[10] Disponível em: <http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/tabelas/pop_dist.php>. Acesso em: [15/05/2017].

e de serviços. Além de um polo de entretenimento, ampliando a vida social e cultural da capital com bares, restaurantes e cinemas.

Todo esse processo de desenvolvimento e crescimento traz consigo uma efervescência cultural e intelectual. Música, Artes Plásticas, Cinema, Teatro, Arquitetura, Literatura buscam se reinventar e ampliar os espaços de interlocução com seus públicos.

O Brasil vivia uma espécie de utopia nacionalista. Existia um certo contexto revolucionário. Novas formas artísticas precisavam ser desenvolvidas para conseguir discutir novos conteúdos.

Nas Artes Plásticas, aconteceu em São Paulo, de 22 de setembro de 1957 a 30 de dezembro de 1957, a 4ª Bienal Internacional de Arte do Museu de Arte Moderna.

Pela primeira vez o evento aconteceu no espaço que viria a se tornar sua sede definitiva, o Pavilhão das Indústrias do Parque Ibirapuera, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer. O processo de seleção teve a influência direta de Ciccillo Matarazzo e gerou bastante insatisfação. Artistas brasileiros, como Flávio de Carvalho, com obras significativas tiveram seus trabalhos recusados.

Nessa mesma época, no Rio de Janeiro, entre a praia, um banquinho e um violão, inovações estavam acontecendo na MPB. Em 1957, um grupo de jovens músicos, novos compositores da MPB, se encontravam para fazer e ouvir música. Entre eles estavam Roberto Menescal, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Billy Blanco, Chico Feitosa, Luiz Carlos Vinhas e João Gilberto. Uma mistura de samba e jazz trazia para a MPB uma nova musicalidade.

As primeiras apresentações das composições desses jovens músicos, ocorreram nas universidades e pouco a pouco ganharam as ruas e os bares, principalmente da cidade do Rio de Janeiro. Essa mistura de samba e jazz, foi inicialmente denominada samba *sessions.*

Numa das apresentações, ainda em 1957, no Colégio Israelita Brasileiro, resolveram chamar o gênero de bossa-nova. Provavelmente devido a um recado escrito num quadro-negro do colégio, chamando as pessoas para uma apresentação de *samba sessions* por uma turma “bossa-

nova". No evento participaram Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Sylvia Telles, Roberto Menescal e Luiz Eça. Foram anunciados no show como um grupo bossa-nova apresentando sambas modernos.

O período entre o fim de 1957 e o começo de 1958 pode ser considerado o marco inicial da bossa-nova, pela produção e o lançamento do disco *Canção do Amor Demais*, de Elizete Cardoso, com João Gilberto no violão, arranjos de Tom Jobim e letras de Vinicius de Moraes. A primeira faixa do disco, Chega de Saudade, é considerada um hino bossa-novista.

O ritmo se espalhou por diversas partes do planeta, atraindo o interesse de músicos de diferentes nacionalidades. Olhos e ouvidos do mundo todo se voltaram para o que o Brasil produzia. Entre as inúmeras canções consideradas bossa-nova podem ser destacadas algumas das mais ouvidas e regravadas no Brasil e no mundo: "Garota de Ipanema", "Chega de Saudade", "Desafinado", "Águas de Março" e "Samba de uma Nota Só".

Apesar de toda a badalação envolvendo a bossa-nova como a grande novidade musical da década de 1950, com sua mistura de samba e jazz, Nei Lopes deixa registrada sua visão sobre o ritmo, que considerava demasiadamente disciplinado, e escreve como a mistura já vinha sendo feita desde o pós-guerra:

> [...] É que, a partir da bossa-nova, instituiu-se uma espécie de "samba de concerto", que só se podia ouvir sentado, geralmente no chão, quase em postura de ioga, sem dançar, como nas disciplinadas e quase militares rodas de choro. Mas o samba, que desde o pós-guerra, principalmente nas gafieiras, à base de trombone, sax e piston, já canibalizava elementos do be-bop e do boogie-woogie e os devolvia em um produto de alta voltagem rítmica, dançante até a raiz dos cílios anais, não se aquietou. E, depois de ter contaminado Denis Brean, Osvaldo Guilherme, Haroldo Barbosa, Geraldo Jacques, Geraldo Pereira e até Gordurinha, foi gerando o samba-jazz dos trios de piano, baixo e bateria; e chegou ao sambalanço de Pedrinho Rodrigues, Sílvio César, Orlann Divo, Sonia Delfino, Miltinho, Elza Soares, Luiz Reis etc, nas boates da Zona Sul, até parir Jorge Ben (Nei Lopes, 01/12/2006, <https://web.archive.org/web/20070220205707/http://www.neilopes.blogger.com.br/2006_12_01_archive.html#39227421>).

Ainda na década de 1950, o Cinema Novo surge como uma alternativa à falência das grandes companhias cinematográficas. Um grupo de jovens cineastas se organiza para produzir cinema com menor custo, com mais qualidade e conteúdo. A proposta era um cinema barato, feito com “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Os filmes teriam conteúdo voltado para a realidade brasileira e em consonância com as questões sociais da época. Em grande parte deles, a música popular era um componente significativo.

Em 1957 é lançado o filme *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos, com músicas de Zé Keti e Alexandre e Radamés Gnatalli. O filme mostra a trajetória de um sambista (interpretado por Grande Otelo) e as dificuldades da vida de um brasileiro, morador do subúrbio carioca, que vê na música uma possibilidade de contar sua história e ascender socialmente.

> A relação do cinema com a música popular, cuja trajetória histórica pode ser localizada entre os anos 1930 e os anos 1950, e que expressou a tentativa de construir um tipo de cinematografia popular que fosse a expressão da identidade nacional brasileira. Em vários filmes deste período, a música popular não desempenhou apenas um papel funcional ou ornamental na narrativa, mas também foi tematizada como “representação” dos dilemas sociais, estéticos e ideológicos da brasilidade, conforme vista pela esquerda, notadamente a esquerda ligada ao Partido Comunista Brasileiro. Esta perspectiva foi adensada no filme *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), no qual as trajetórias do compositor negro do morro e do músico erudito branco, em seus encontros e desencontros, podem ser vistas como expressão dos dilemas e contradições deste projeto de cinema popular e de cultura brasileira (NAPOLITANO [online]. 2014, nº 29, pp. 75-85).

Na política, uma grande agitação também marcou o ano de 1957. O presidente J.K. coloca em prática o plano de mudança da capital do país do Rio de Janeiro para o Planalto Central e inicia a construção de Brasília. O projeto piloto foi escolhido em um concurso cujo edital exigia o traçado de uma cidade voltada para a administração pública e que expressasse a grandeza da nação.

Aproximadamente 40 projetos foram apresentados para orientar a construção da cidade. Uma comissão formada por arquitetos e urbanistas, brasileiros e estrangeiros, escolheu para a nova capital o projeto elaborado pelo arquiteto e urbanista Lúcio Costa, que convidou o amigo Roberto Burle Marx para fazer o projeto paisagístico. O arquiteto Oscar Niemeyer foi convidado pelo presidente Juscelino Kubitschek, para projetar os prédios públicos da nova capital do Brasil, que seria construída no centro do país.

Os imensos gastos com a construção acelerada de Brasília, as emissões de moeda e o declínio dos preços dos produtos de exportação brasileiros fizeram com que a inflação do período aumentasse para mais de 20% ao ano, o que diminuía sensivelmente o poder aquisitivo dos brasileiros. Com isso, um grande número de greves aconteceu por todo o país exigindo reajuste salarial e melhores condições de vida para os trabalhadores.

Em São Paulo, acontece a maior delas, que ficou conhecida como a Greve dos 400 mil. Várias categorias de trabalhadores aderem ao movimento e paralisam suas atividades exigindo aumento salarial, entre elas estavam os trabalhadores têxteis, os metalúrgicos, os gráficos e os químicos. As diversas categorias exigiam 25% de reajuste salarial. A greve ganha relevância nacional. Estudantes fazem atos em apoio aos grevistas. Após 10 dias de muita agitação, o Tribunal Regional do Trabalho (TRT) de São Paulo, concede o aumento de 25% aos operários. Foi uma grande vitória, comemorada por toda a classe trabalhadora. Um recurso dos patrões ao Tribunal Superior do Trabalho (TST) reduz o aumento para 18%, aceito pelos trabalhadores, que sentiam ter perdido a força de mobilização.

O teatro brasileiro a partir de 1953 apresentou a arena como uma nova possibilidade de organização do espaço cênico. A nova forma não só contribuiu para baratear o alto custo de produção de espetáculos e contornar o problema da falta de teatros no país, como também estabeleceu uma nova relação com a plateia, que, a partir da proximidade com os atores e a interação com o jogo teatral, deixou a condição de sujeito passivo ao assistir a encenação.

> Em seus primeiros passos, contudo, o Teatro de Arena, fundado por José Renato ao sair da Escola de Arte

> Dramática, em 1953, não ambicionava mais do que abrir caminho para os iniciantes na carreira, propondo-lhes uma disposição cênica diferente – atores no centro, espectadores ao redor –, já experimentada com êxito nos Estados Unidos o que facilitava enormemente a formação de novas companhias. Se os teatrinhos adaptados, como o TBC, haviam dado um passo à frente no sentido de barateamento da produção, quando comparados aos imponentes edifícios do começo do século, o chamado arena stage ia muitíssimo além, dispensando cenários elaborados e, mais do que isso, reduzindo radicalmente o espaço teatral. Uma sala de proporções comuns, uma centena de cadeiras, alguns focos de luz, passavam a ser o mínimo necessário à representação. Era colocar ao alcance de todas as bolsas, ou quase, a possibilidade de organizar um pequeno grupo profissional – mas com sede própria, condição indispensável face à carência de salas de espetáculos (PRADO, 2009, p. 62).

Como já relatado neste trabalho, o acordo de fusão estabelecido entre Teatro de Arena e TPE, em 1956, e a chegada de Augusto Boal ao Grupo, mudaram significativamente não só os rumos deste coletivo como alteraram de maneira definitiva a forma e o conteúdo com que se fazia teatro no Brasil da época.

Toda a movimentação artística, política e cultural, ocorrida durante a década de 1950, e principalmente no ano de 1957, certamente influenciou a forma de pensar e produzir seus trabalhos, dos jovens artistas do TPE e do Arena.

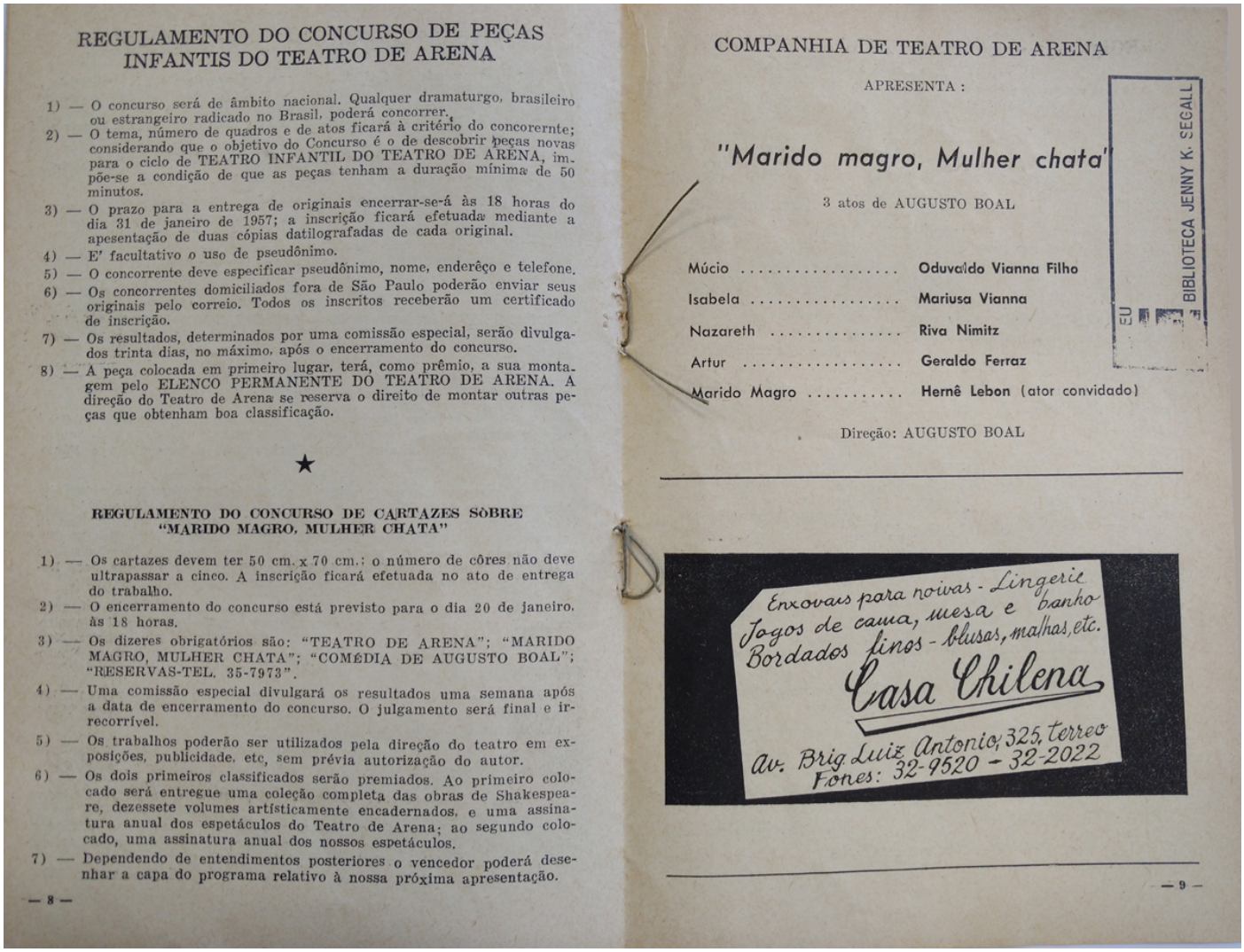
Após o primeiro espetáculo dirigido por Boal, *Ratos e Homens*, e o Curso Prático de Dramaturgia ministrado por ele, o Teatro de Arena procura encontrar novos textos, de jovens autores, com conteúdos que discutissem a realidade brasileira da época. Para isso, organiza um Concurso de Adaptação Teatral de Contos Brasileiros. A melhor adaptação de um conto nacional, que fosse a vencedora do concurso, seria encenada pelo elenco do Teatro de Arena. Quatro contos se destacaram entre as adaptações: *A Missa do Galo*, de Machado de Assis; *O Plebiscito*, de Artur Azevedo; *O Homem que Sabia Javanês*, de Lima Barreto, e *A Caolha*, de Júlia Lopes de Almeida.

> Na verdade, o estratagema de recorrer à literatura para alimentar o teatro é um velho recurso a que o grupo recorre, endossando mais uma vez a perspectiva bastante divulgada de que o melhor da criação artística brasileira se encontra na literatura romanesca, e não na literatura dramática. Num primeiro momento o grupo resolve tirar o melhor partido do que já está feito. Se não existe uma produção dramática com um sentido do presente, talvez seja possível encontrá-la escondida no trabalho dos nossos romancistas, cujo volume de produção abarca um território maior de probabilidades. Mas, mesmo na seleção de contos, é visível a intensão de aproveitar-se do prestígio de obras conhecidas para repetir no teatro a mesma popularidade que esses trabalhos conseguiram entre os leitores. Os quatro contos são decididamente ontológicos. A proposta da adaptação dos contos pode ter sido estimulante para possíveis dramaturgos. É evidente que não poderia significar um caminho muito original para o próprio teatro (*Revista Dionysos* no. 24, 1978, p.44).

O Arena inicia o ano de 1957 com a apresentação de um novo espetáculo. No dia 5 de janeiro estreia *Marido Magro, Mulher Chata,* texto e direção de Augusto Boal, tendo no elenco Vianinha, Mariusa Vianna, Riva Nimitz, Geraldo Ferraz e Hernê Lebon (ator convidado).

No programa da peça, Boal escreve o que pretendia com o espetáculo:

> […] é uma peça pra divertir, para operar no espectador não uma catarsis aristotélica como fôra a minha altíssima pretensão inicial, mas uma “catarsis cômica”, no sentido de que cada espectador purgue seus pecados com que sonhou na juventude (Material gráfico do espetáculo *Marido Magro, Mulher Chata*, 1957).



REGULAMENTO DO CONCURSO DE PEÇAS INFANTIS DO TEATRO DE ARENA

1) — O concurso será de âmbito nacional. Qualquer dramaturgo, brasileiro ou estrangeiro radicado no Brasil, poderá concorrer.
2) — O tema, número de quadros e de atos ficará à critério do concorernte; considerando que o objetivo do Concurso é o de descobrir peças novas para o ciclo de TEATRO INFANTIL DO TEATRO DE ARENA, impõe-se a condição de que as peças tenham a duração mínima de 50 minutos.
3) — O prazo para a entrega de originais encerrar-se-á às 18 horas do dia 31 de janeiro de 1957; a inscrição ficará efetuada mediante a apesentação de duas cópias datilografadas de cada original.
4) — E' facultativo o uso de pseudônimo.
5) — O concorrente deve especificar pseudônimo, nome, enderêço e telefone.
6) — Os concorrentes domiciliados fora de São Paulo poderão enviar seus originais pelo correio. Todos os inscritos receberão um certificado de inscrição.
7) — Os resultados, determinados por uma comissão especial, serão divulgados trinta dias, no máximo, após o encerramento do concurso.
8) — A peça colocada em primeiro lugar, terá, como prêmio, a sua montagem pelo ELENCO PERMANENTE DO TEATRO DE ARENA. A direção do Teatro de Arena se reserva o direito de montar outras peças que obtenham boa classificação.

★

REGULAMENTO DO CONCURSO DE CARTAZES SÒBRE "MARIDO MAGRO, MULHER CHATA"

1) — Os cartazes devem ter 50 cm. x 70 cm.; o número de côres não deve ultrapassar a cinco. A inscrição ficará efetuada no ato de entrega do trabalho.
2) — O encerramento do concurso está previsto para o dia 20 de janeiro, às 18 horas.
3) — Os dizeres obrigatórios são: "TEATRO DE ARENA"; "MARIDO MAGRO, MULHER CHATA"; "COMÉDIA DE AUGUSTO BOAL"; "RESERVAS-TEL. 35-7973".
4) — Uma comissão especial divulgará os resultados uma semana após a data de encerramento do concurso. O julgamento será final e irrecorrível.
5) — Os trabalhos poderão ser utilizados pela direção do teatro em exposições, publicidade, etc, sem prévia autorização do autor.
6) — Os dois primeiros classificados serão premiados. Ao primeiro colocado será entregue uma coleção completa das obras de Shakespeare, dezessete volumes artísticamente encadernados, e uma assinatura anual dos espetáculos do Teatro de Arena; ao segundo colocado, uma assinatura anual dos nossos espetáculos.
7) — Dependendo de entendimentos posteriores o vencedor poderá desenhar a capa do programa relativo à nossa próxima apresentação.

— 8 —

COMPANHIA DE TEATRO DE ARENA

APRESENTA :

"Marido magro, Mulher chata"

3 atos de AUGUSTO BOAL

Múcio	Oduvaldo Vianna Filho
Isabela	Mariusa Vianna
Nazareth	Riva Nimitz
Artur	Geraldo Ferraz
Marido Magro	Hernê Lebon (ator convidado)

Direção: AUGUSTO BOAL

BIBLIOTECA JENNY K. SEGALL EU

Enxovais para noivas - Lingerie
Jogos de cama, mesa e banho
Bordados finos - blusas, malhas, etc.
Casa Chilena
Av. Brig. Luiz Antonio, 325, terreo
Fones: 32-9520 - 32-2022

— 9 —

Material gráfico do espetáculo *Marido Magro, Mulher Chata.* São Paulo, 1957

Segundo as fontes consultadas, o público parece não ter se entusiasmado com o espetáculo em epígrafe, que rapidamente saiu de cartaz, fazendo com que o Arena não recuperasse o dinheiro investido. José Renato decide, então, voltar ao repertório de descompromissadas comédias leves de autores teatrais estrangeiros.

Guarnieri, em entrevista para Décio de Almeida Prado fala de como enxergava as peças escritas por Boal: “Escrevia umas peças bobas, de marido magro, mulher chata que ele se arrepende até hoje. Você fala isso com ele hoje, ele rasga, diz que não foi ele que escreveu” (GUARNIERI apud *DEPOIMENTOS V*, 1981, p. 85).

O ano de 1957 foi de intensa e diversificada programação no Teatro de Arena. Como podemos verificar no material gráfico de *Marido Magro, Mulher Chata*, o Grupo lançou ao mesmo tempo dois concursos. Um propondo a criação de cartazes sobre o espetáculo *Marido Magro, Mulher*

Chata, oferecendo como prêmio uma coleção completa das obras de Shakespeare e assinatura anual dos espetáculos do Arena. O regulamento previa ainda a possibilidade de o vencedor produzir a capa do programa do próximo espetáculo do Arena. O outro concurso foi de escrita de peças infantis, incentivando os dramaturgos brasileiros, ou estrangeiros radicados no Brasil, a escreverem novos espetáculos que seriam usados pelo Teatro Infantil do Teatro de Arena. Tal concurso coincide com o anúncio do início das atividades, sob direção de Fausto Fuser, de um núcleo permanente de teatro infantil do Arena. A estreia ocorre com *O Rapto das Cebolinhas*, de Maria Clara Machado.

> O Teatro de Arena acaba de iniciar uma atividade inédita entre as companhias teatrais: um teatro infantil de caráter permanente. Interpretado e dirigido por membros do seu elenco normal, apresentando todas as semanas, esta nova realização do Teatro de Arena tem como objetivo oferecer às crianças um espetáculo do mesmo nível artístico que oferece ao público adulto (Material gráfico do espetáculo *Marido Magro, Mulher Chata*, 1957).

A sequência de peças em 1957 manteve o revezamento entre as direções artísticas de José Renato e Augusto Boal.

Após *Marido Magro, Mulher Chata,* José Renato se responsabiliza pela direção de *Enquanto Eles Forem Felizes*, de Vernon Sylvain, que estreia no dia 10 de abril de 1957. No elenco, Vera Gertel, Riva Nimitz, Mariusa Vianna, Floramy Pinheiro, Geraldo Ferraz, Clarice Pacheco (atriz convidada), Méa Marques e Fávio Migliaccio.

Na sequência dessa montagem segue nova direção de Augusto Boal, *Juno e o Pavão,* de Sean O'Casey, tradução de Manuel Bandeira. No elenco Sadi Cabral, Esther Guimarães, Oduvaldo Vianna Filho, Riva Nimitz, Gianfrancesco Guarnieri, Floramy Pinheiro, Flávio Migliaccio, Aracy Balabanian, Altamiro Martins, Geraldo Ferraz, Sérgio Rosa, Epaminondas Campos, Mario Kupermann e Eddio Gomes. E ainda figurinos sob orientação de Alfredo Mesquita, música sob responsabilidade de Damiano Costa e assistência de direção de Maria Thereza Vargas.

Em 20 de julho de 1957 o Arena estreia mais um espetáculo sob direção de José Renato, *Só o Faraó Tem Alma,* de Silveira Sampaio. No elenco, Oduvaldo Vianna Filho, Sérgio Rosa, Riva Nimitz, Sadi Cabral, Romeu Prisco, Flávio Migliaccio, Gianfrancesco Guarnieri e Geraldo Ferraz. O programa da peça traz ainda o nome de Jessie Sampaio como responsável pelos figurinos, decorações de Samuel Szpigel e Irenio Maya e direção de cena de Wilson Ribaldo.

Material gráfico do espetáculo *Só o Faraó Tem Alma*, 1957

Como último projeto do ano de 1957, o Teatro de Arena estreia o espetáculo *1900*, que apresentava simultaneamente as peças *A Falecida Senhora sua Mãe*, de Georges Feydeau e *Casal de Velhos*, de Octave Mirbeau. Direção de Alfredo Mesquita, com um elenco formado por Sadi Cabral, Floramy Pinheiro, Rosires Rodrigues e Francisco Guimarães. Figurinos e arranjos de cena de Alfredo Mesquita

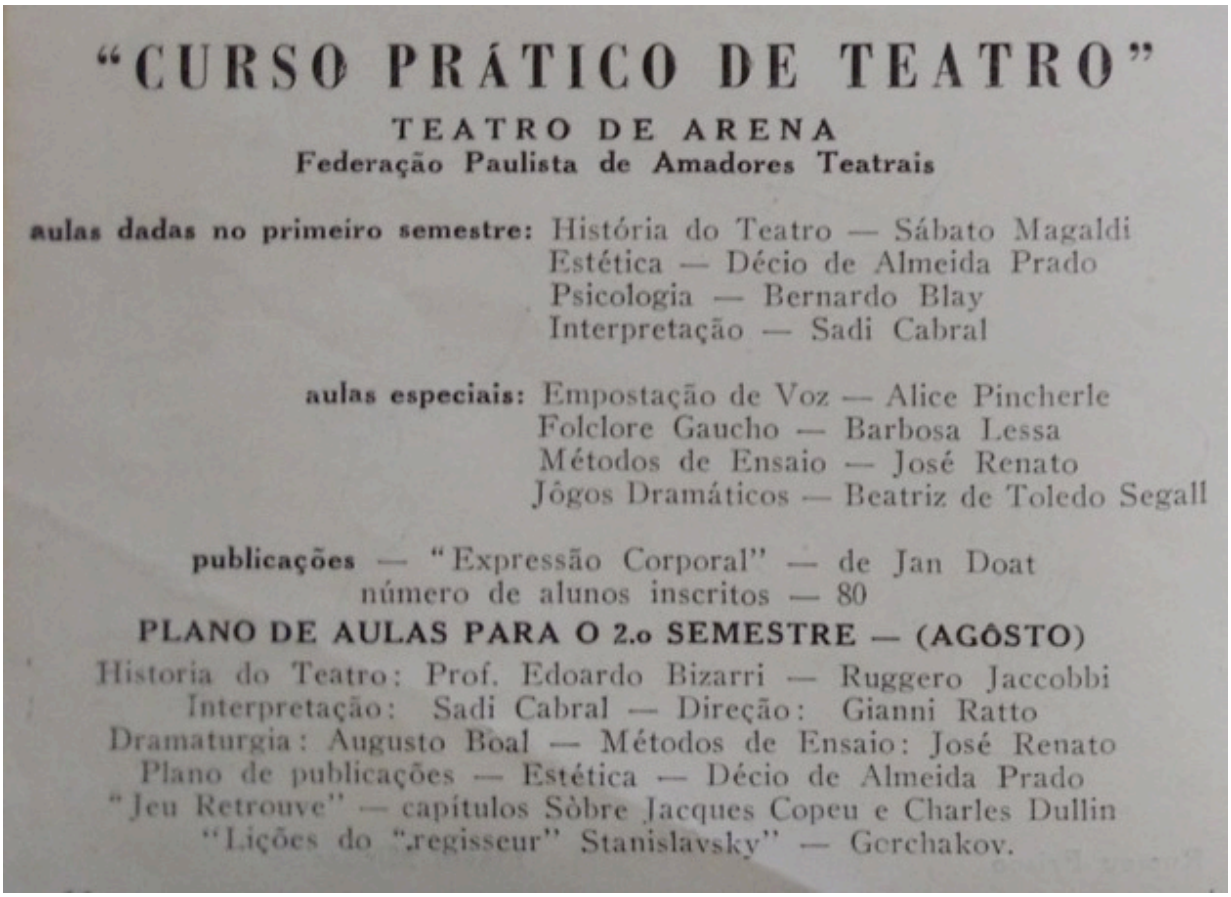
Ainda em 1957, além de todos os espetáculos apresentados e seguindo as determinações do acordo estabelecido com o Arena, o TPE

organiza um Curso Prático de Teatro, em conjunto com a Federação Paulista de Amadores Teatrais, e convida alguns professores que aceitam assumir tal tarefa.

> […] 2 - DA ORGANIZAÇÃO
> [...]
> f) Será dado ao T.P.E., como entidade, o encargo da organização de palestras, debates, mesas-redondas etc., que serão realizados no T.A. e constituirão o trabalho de difusão teórica (Acordo de Fusão Teatro de Arena/ TPE).

No material gráfico do espetáculo *Só o Faraó Tem Alma,* o Grupo divulga o curso oferecido no primeiro semestre e o plano de aulas para o segundo semestre de 1957.

Na primeira metade do ano, Sadi Cabral orienta curso de Interpretação, Bernardo Blay de Psicologia, Décio de Almeida Prado ministra curso de Estética, Sábato Magaldi de História do Teatro, e Beatriz Segall de Jogos Teatrais, Alice Pincherle (mãe da atriz Nydia Lícia) ministra curso sobre Empostação de Voz, Barbosa Lessa sobre Folclore Gaúcho, e José Renato de Métodos de Ensaio. No segundo semestre permanecem apenas as aulas de Interpretação, Estética e Métodos de Ensaio, sob a orientação dos mesmos professores. As aulas de História de Teatro ficam a cargo do professor Edoardo Bizarri e de Ruggero Jacobbi e são incluídos cursos de Direção com Gianni Ratto e Dramaturgia com Augusto Boal.



"CURSO PRÁTICO DE TEATRO"

TEATRO DE ARENA

Federação Paulista de Amadores Teatrais

aulas dadas no primeiro semestre: História do Teatro — Sábato Magaldi
Estética — Décio de Almeida Prado
Psicologia — Bernardo Blay
Interpretação — Sadi Cabral

aulas especiais: Empostação de Voz — Alice Pincherle
Folclore Gaucho — Barbosa Lessa
Métodos de Ensaio — José Renato
Jôgos Dramáticos — Beatriz de Toledo Segall

publicações — "Expressão Corporal" — de Jan Doat
número de alunos inscritos — 80

PLANO DE AULAS PARA O 2.o SEMESTRE — (AGÔSTO)

Historia do Teatro: Prof. Edoardo Bizarri — Ruggero Jaccobbi
Interpretação: Sadi Cabral — Direção: Gianni Ratto
Dramaturgia: Augusto Boal — Métodos de Ensaio: José Renato
Plano de publicações — Estética — Décio de Almeida Prado
"Jeu Retrouve" — capítulos Sôbre Jacques Copeu e Charles Dullin
"Lições do "regisseur" Stanislavsky" — Gerchakov.

Material gráfico do espetáculo *Só o Faraó Tem Alma*. São Paulo, 1957

No início de 1958, o elenco estável do Teatro de Arena viajou pelo Brasil e se apresentou na Bahia, em Minas Gerais e pelo interior do estado de São Paulo. Enquanto isso, Augusto Boal ficou responsável por preparar o novo espetáculo do Grupo. O texto escolhido para a nova montagem foi *A Mulher do Outro*, de Sidney Howard. O elenco, com exceção de Sadi Cabral, foi formado por Francisco de Assis, Ana Maria Nabuco, Edney Giovenazzi, Olimpio P. de Souza e Lélia Abramo. Todas as atrizes e atores, de acordo com as fontes consultadas, eram inexperientes. Tal proposta foi adotada na medida em que o elenco permanente encontrava-se ocupado com outros compromissos.

Décio de Almeida Prado escreve uma crítica ao espetáculo em sua coluna no jornal *O Estado de S. Paulo*, ressaltando a dificuldade financeira do Grupo, o pouco tempo de ensaio, a escolha equivocada de um texto desinteressante [sic] e a fragilidade do elenco em cena como fundamentais para a falta de qualidade da montagem [sic]. "O resultado, com tantos elementos desfavoráveis, dificilmente fugiria ao que foi: um mau espetáculo"(*O Estado de S. Paulo*, 18/01/1958, p. 6).

Nessa mesma crítica, o crítico evidenciou a crise pela qual passava o Teatro de Arena e sugeriu mudanças de rumos que deveriam ser tomadas para que voltassem a merecer um lugar de destaque no teatro paulista.

> Ninguém desconhece que o Teatro de Arena atravessa uma crise, pelo malogro das últimas apresentações. Deve o grupo, para reencontrar a fase anterior de prestígio e aceitação, recompor com urgência o elenco e não temer o risco dos grandes textos – único caminho capaz de justifica-lhe o lugar entre as primeiras companhias de São Paulo (Idem, ibidem).

Com a falta de dinheiro para conseguir manter todos trabalhando no Grupo, alguns integrantes partem em busca de novos trabalhos. Vianinha e Vera Gertel, que já namoravam havia algum tempo, resolvem se casar após descobrirem a gravidez de Vera e mudam-se para o Rio de Janeiro, onde Vianna trabalharia escrevendo para uma rádio. Boal aceita convite para dirigir o espetáculo *Society em Baby-Doll*, de Henrique Pongetti, no Teatro Moderno, de Danilo Bastos, marido de Dercy Gonçalves.

5. EXPERIMENTOS ESTÉTICOS E POLÍTICOS INTENTANDO A CONSTRUÇÃO DE NOVAS FORMAS: *ELES NÃO USAM BLACK-TIE*

José Renato, no início de 1958, percebendo que o Teatro de Arena não conseguiria superar a grave crise financeira em que se encontrava e que estavam prestes a fechar as portas do teatro e encerrar as atividades, não querendo permanecer como aquele que não teria aberto espaço para que o núcleo encabeçado pelos jovens do TPE colocasse em prática suas propostas para o teatro, concede a possibilidade de montarem, como “último suspiro”, um espetáculo de encerramento. Tratava-se de um texto escrito por um autor que era integrante do Grupo, com temática nacional, apresentando o proletariado como protagonista.

Escrita por Gianfrancesco Guarnieri, a peça originalmente recebeu o nome de *O Cruzeiro Lá do Alto*. O Morro do Cruzeiro, que serviu de inspiração para o primeiro nome da peça, é uma das favelas que formam

(atualmente) o Complexo do Alemão, situado na Zona Norte do Rio de Janeiro, cuja ocupação começou, na década de 1950, como um bairro operário.

Guarnieri, aceitando sugestão de José Renato, altera o nome da peça para *Eles Não Usam Black-Tie.*

> Também comentei que o título não era bom. Guarnieri se foi e no dia seguinte trouxe o novo e definitivo nome: *Eles Não Usam Black-Tie*. O título já era uma posição política, numa época em que se consagrava o *black-tie* como coisa dos ricos e grã-finos (RENATO apud BASBAUM, 2009, p. 91).

O Teatro de Arena começou a ensaiar o espetáculo às pressas em janeiro de 1958. Precisavam rapidamente substituir o espetáculo anterior que não ia bem de bilheteria.

No dia 22 de fevereiro de 1958 estreia o espetáculo *Eles Não Usam Black-Tie*, cuja direção foi de José Renato, tendo no elenco, Mirian Mehler, Gianfrancesco Guarnieri, Flávio Migliaccio, Eugênio Kusnet, Lélia Abramo, Celeste Lima, Henrique Cesar, Francisco de Assis, Riva Nimitz e Milton Gonçalves. Direção de cena de Wilson Ribaldo, música de Adoniran Barbosa e solo de violão de Polly.

Material gráfico do espetáculo *Eles Não Usam Black Tie*. São Paulo, 1958

No material gráfico do espetáculo, o autor da peça, Guarnieri e o diretor, José Renato escrevem suas impressões e considerações sobre a criação do espetáculo que poderia ser o último do Teatro de Arena.

José Renato escreveu no programa da peça um texto, intitulado "A Propósito de *Eles Não Usam Black-Tie",* em que, ao que nos parece, tenta se justificar por terem montado tal espetáculo. Fala da montagem como uma comemoração pelo terceiro aniversário do Grupo em tom de despedida. Provavelmente, imaginava que aquele seria o último espetáculo do Grupo.

> O Teatro de Arena vai apresentar ao público do Brasil um novo autor. E temos a certeza de estar apresentando um moço de possibilidades reais, que consegue, já na sua primeira peça, colocar-se na vanguarda entre as raríssimas verdadeiras vocações para a difícil tarefa de escrever teatro.

> Revelar um autor com as qualidades de Gianfrancesco Guarnieri não é cumprir nenhuma lei de obrigatoriedade de apresentação de peças nacionais, mas justificar e dignificar os três anos de luta de nosso teatro. Somente esse fato, a encenação dessa peça, bastaria, temos a certeza, para considerarmos o nosso objetivo plenamente atingido, e, do ponto de vista cultural e artístico, a maior contribuição do Teatro de Arena para o desenvolvimento de uma autêntica vocação em nossa terra. [...] Na encenação desse espetáculo procuramos colaborar com todo o carinho e esforço para que a peça dê o melhor de si, e nós, dentro das nossas possibilidades atuais, o melhor de nós mesmos. Estamos sendo tão sinceros quanto qualquer das autênticas personagens de *Eles Não Usam Black-Tie*. Em nossa opinião, não poderíamos comemorar de maneira mais honrosa nosso terceiro ano de vida (Material gráfico do espetáculo *Eles Não Usam Black-Tie*. São Paulo, 1958).

Guarnieri, por sua vez, escreve um texto apaixonado, intitulado "Algumas palavras sobre *Eles Não Usam Black-Tie".* Guarnieri apresenta um relato emocionado do seu processo de escrita, sobre os moradores dos morros cariocas. Escreve o que viveu, como pensava e enxergava a vida da classe trabalhadora brasileira.

> A ideia de escrever Eles Não Usam Black-Tie surgiu de uma necessidade. Necessidade de escrever sobre minha gente. É com profundo reconhecimento que me recordo daqueles que me proporcionaram os primeiros contatos com gente do morro, lá no Rio de Janeiro. É nesse ambiente de favela carioca que situei minhas personagens operários e mulheres de operários, gente que se aboleta em favelas tristes, dando com seus amores, sentimentos e anseios, seus sambas e suas lutas, características fundamentais do povo brasileiro. Turistas, e muitos brasileiros também, costumam contemplar as favelas. Contemplam-nas como coisa estranha e misteriosa, espécie de "Casbah" nacional. O barraco tornou-se tradição. O morro esconderijo de malandros perigosos, ladrões, gente má. O samba e a escola de samba dariam uma cor toda especial à favela. Poucos se lembram do operário cansado, o verdadeiro morador do barraco. É dele que falo. Não esqueço os "gente má" que surgem na figura de um "Granfino" e de um "Carmelo", mas muito de relance. O drama da favela é vivido pelo verdadeiro morador de barraco. Concordo com Tião, "Não acho favela bonita" – se

> existe beleza, se existe poesia nos morros espetados de barracos, não está no seu aspecto exterior, mas sim na solidariedade que une seus habitantes, na esperança, na constância, de luta, no modo de ser dos verdadeiros moradores de barraco. Não procuro enaltecê-los ou romantizá-los, apenas mostrá-los como personagens altamente dramáticos que são. [...] É possível que vejam no título da peça uma tomada de posição. Pois é uma tomada de posição. Numa época de supervalorização do ambiente "high society", da exagerada importância dada aos granfinos de "black-tie", não escondo que é com certo desabafo que dou como título à minha primeira peça *Eles Não Usam Black-Tie*. [...] quero fazer um pedido: se a história desse pedaço de favela, com seu cruzeiro de pedra espetado lá no alto, de Romana, Otávio, Tião, Maria, Bráulio, Chiquinho, Terezinha, Jesuíno e todos eles que me são caros, não conseguir despertar compreensão, solidariedade, simpatia e amor, não os culpem, pois a culpa é só minha... *(Material gráfico do espetáculo Eles Não Usam Black-Tie*. São Paulo, 1958).

A estreia de *Eles Não Usam Black-Tie*, aconteceu em um sábado. E durante a primeira semana em cartaz, o Grupo teve a impressão de que o público não iria prestigiar ao espetáculo. Passada a semana de estreia, a plateia começou a chegar, o teatro começou a encher e não parou mais. Apenas em São Paulo, foi mais de um ano em cartaz com a casa cheia. Quando todos já pensavam em desistir. Quando se chegou a imaginar que seria impossível continuar com o projeto do Teatro de Arena, veio o texto de Guarnieri e trouxe fôlego novo e novas esperanças ao Grupo. O teatro melhorou financeiramente. Alguns nomes como Vianinha e Boal, que haviam se afastado por problemas financeiros, para realizarem trabalhos em outros lugares, retornaram.

Após diversas tentativas malsucedidas de apresentação de diferentes espetáculos, *Eles Não Usam Black-Tie* finalmente fez com que o público retornasse, trazendo também um retorno financeiro, almejado e necessário.

> Após diversos malogros, ora artísticos, ora financeiros, o Teatro de Arena apresenta com *Eles Não Usam Black-Tie,* um espetáculo perfeitamente equilibrado, que dispõe de interesse para fazer longa carreira. Talvez, nos três anos de existência do elenco, comemorados na estreia, nenhuma outra encenação tivesse conseguido tamanha

> homogeneidade, um rendimento tão uniforme e satisfatório. [...] O excelente resultado do conjunto do espetáculo se explica pela identificação que os atores puderam sentir com o texto, e que deveriam animar os empresários a uma escolha melhor de peças brasileiras (PRADO, *O Estado de S. Paulo*. 26/02/1958, p. 7).

Por meio de *Eles Não Usam Black-Tie,* os remanescentes do TPE parecem ter atingido concretamente seus primeiros objetivos, quer seja a criação de um espetáculo com função político-social. Para aqueles jovens, o teatro não era apenas uma forma de entretenimento e distração. Se na época da formação do Grupo já existia a ideia do que se queria fazer, no concernente à linguagem e expedientes de natureza político-social, à medida que se amadureciam as discussões, por intermédio da concretização do espetáculo escrito por Guarnieri, os objetivos se tornaram mais claros.

> Enquanto as outras companhias, sem muito para dizer de autêntico, comercializavam a sua forma, o Arena comercializava seus conteúdos, usando no público sua área mais urgente de indagações pelo mundo. Os problemas que menos distância possuíam da realidade social foram abordados. As mediações longínquas foram abolidas. Da tortura mental de Pirandello à procura de “porquês”, para a palavra direta de Guarnieri a expor os “como”. Para o Arena a cabeça do público não era mais um bazar de produtos culturais. Para o Arena, cultura não era feira livre, bazar, mercadinho (VIANNA apud PEIXOTO, 1983, p. 91)

O que era intenção na origem, o que estava na cabeça dos jovens fundadores do TPE, posto na ata de fundação e no estatuto do Grupo como teoria, conseguia, por meio daquela peça, três anos após a fundação do Teatro Paulista do Estudante, encontrar uma forma, cujo conteúdo vinha sendo acalentado desde seu início. Ainda não se tratava da forma ideal e acabada, mas um prenúncio da forma objetivada. Entretanto, por meio da obra, um caminho mais concreto se apresentou: construir espetáculos que se situavam no local e na época de suas realizações. Não só o incentivo à realização de espetáculos com textos de autores nacionais, mas também, e principalmente colocar no palco a realidade brasileira, constituída pela classe

trabalhadora, o proletário como sujeito, como personagem principal, como protagonista da cena.

> Há um consenso entre parte dos críticos e teóricos teatrais sobre a relevância dramatúrgica e histórica de *Eles Não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. O impacto de sua primeira encenação em 1958, tanto no público quanto na crítica, abriu novas perspectivas para o teatro brasileiro. Entre outras inovações, a peça destacou como protagonista uma família carioca operária, pobre e favelada, em meio às experiências político-estéticas do Teatro de Arena. O foco de nossa investigação será o texto da peça, documento histórico fulcral do momento político e teatral brasileiro em meados da década de 1950. Em *Eles Não Usam Black-Tie* podemos observar a militância política do autor numa relação dialética com as diretrizes do Partido Comunista do Brasil (PCB), bem como possíveis elementos do drama burguês e do épico brechtiano em um texto embebido dos dilemas e contradições do Populismo (SILVA, 2015, p. 11).

Com o sucesso de público e de crítica de *Eles Não Usam Black-Tie,* as correlação de poder dentro do Teatro de Arena começaram a ganhar novas formas. José Renato, que até então conduzia o Grupo com o controle de grande parte das decisões, percebeu que suas posições não se sustentariam e precisavam ser revistas.

> [...] Ou bem José Renato participa do Grupo, pesquisando com ele a sua solução e a sua verificação histórica, entrando como elemento da equipe – de maneira nenhuma mantendo a hierarquia econômica que o distingue, que faz com que as principais decisões ainda caibam a ele, que tem dificultado, e tem mesmo, o aparecimento de um administrador, porque isso, no seu entender, só viria enfraquecer a sua posição, só viria a tornar clara a sua participação econômica no grupo (VIANNA apud PEIXOTO, 1983, p. 62).

Boal, por identificação de ideias e por perceber maiores possibilidades de novos avanços, se aproximou dos integrantes do TPE. A partir de então, os integrantes do Grupo ampliaram suas ações, aumentando o processo estético e de formação/discussão, então, instituído. Novos cursos passaram a ser desenvolvidos.

Iniciou-se, então, uma busca por novos autores da dramaturgia brasileira que retratassem a realidade nacional de forma direta, seguindo os caminhos conquistados por *Eles Não Usam Black-Tie*. As dificuldades de encontrar peças de teatro que tivessem tais características foram imensas. Ficou constatada a inexistência no Brasil de textos que tematizassem a realidade brasileira com a mesma precisão com que Guarnieri o fizera. Pela impossibilidade de se encontrar dramaturgos brasileiros que estivessem em sintonia com as transformações sociais e políticas da época, que colocassem em cena, como sujeito histórico, a classe operária, a única possibilidade seria produzirem seus próprios textos.

Pela experiência adquirida por Boal, quando fora estudar teatro, e especificamente dramaturgia, nos EUA, ficou a cargo dele a responsabilidade de organizar um processo de construção de uma nova dramaturgia, cuja criação ocorresse de modo seminal, a partir de discussões estéticas, históricas e políticas. A esse processo se deu o nome de Seminários de Dramaturgia do Arena (SDA).

> Inserido em tal perspectiva, é possível afirmar que os SDA, foram desencadeados por diversos fatores dentre eles: a reflexão sobre o sucesso de *Black-Tie*, a proposição de uma dramaturgia de autores brasileiros, a busca de uma interpretação teatral nacional autêntica e por fim a ideia de uma arte que se relaciona e responde ativamente ao chão sócio-histórico do qual emana, e a partir de pontos de vista formalmente contrapostos ao drama hegemônico (MONTEIRO, 2016, p. 37)

A apresentação de *Eles Não Usam Black-Tie*, foi um prenúncio da forma teatral que lhes interessava desenvolver e a grande motivação para a criação dos seminários. Os SDA foram criados com o objetivo de incentivar e favorecer a dramaturgia nacional e foram o grande incentivo para que os jovens integrantes do Teatro de Arena começassem a produzir seus próprios textos e a partir daí encontrassem seus caminhos como dramaturgos.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história, tida como oficial, registra apenas um lado dos acontecimentos: a visão de certa e escolhida parcela da classe dominante. São poucos, e em muitos momentos inexistentes, os registros que buscam manter vivas as experiências das camadas populares e/ou de experiências contra-hegemônicas. Dessa forma, muitos dos avanços, das conquistas, das lutas realizadas, seja no campo da política, das artes ou da cultura, por parte da população que não detém os meios de produção, não se encontram registrados de forma organizada para que possam figurar como sujeitos da história do país.

> Dar voz aos dominados será, então, periodizar a história considerando a alternativa possível e que foi vencida e, simultaneamente, elucidar que, esta última não é uma ação teórica desinteressada, mas um ato de poder (CHAUI apud DECCA, 1981, p. 16).

Foram muitas as dificuldades de encontrar documentos a respeito da história do TPE, ocorrida há cerca de 60 anos. A ausência de registros é bastante significativa da falta de interesse em se manter viva uma história que trata/preocupa-se com a possibilidade de transformação do contexto social “atolado” nos interesses capitalistas, ação protagonizada por jovens estudantes (tantos deles) militantes do Partido Comunista que buscaram – a partir de várias estratégias e inúmeras contradições – levar determinada produção teatral à parcela da população excluída de todos os bens essenciais e necessários a uma vida digna.

A experiência iniciada por alguns jovens comunistas com a criação do TPE tinha como objetivo primordial o fazer teatral como uma ferramenta de ação política e de transformação social, a partir do ideário propugnado pelo socialismo. Tais jovens, mesmo inexperientes quanto à própria linguagem teatral, enxergavam a necessidade de, através da arte, divulgar a cultura nacional, ligada ao povo e à realidade brasileira, a partir da classe trabalhadora.

Assim, os integrantes do TPE concebiam, por intermédio da linguagem teatral, intervir na realidade e suas proposições – pelo menos do ponto de vista político – estavam claras e expostas em seus relatos e em seus documentos produzidos. Pissarov, parafraseado por Lênin em *O Que Fazer* preconizava o sonho e sua realização escrupulosa. De certo modo, mesmo com grandes diferenças entre eles, mas alimentados pelo sonho da transformação social, muitos jovens do TPE, logo no início de seu trabalho dedicado à linguagem teatral, não sabiam como viabilizar seus sonhos e militância com o teatro. Qual seria a forma adequada para dar vida aos seus anseios políticos e artísticos.

> Pretendemos, pelo menos, encontrar um repertório à altura do que até aqui foi apresentado. Se possível montaremos peças de autores nacionais inéditos, o que viria não só incentivar e apoiar o autor nacional, como também facilitar o aparecimento de temas de sabor mais nacional e mais popular, mais acessível, portanto, à grande massa popular que vive afastada das realizações teatrais em nossa terra (*Revista de Teatro Amador*, nº 5, 1955, p. 3).

O TPE, oficialmente, existiu por menos de um ano. Da data de sua fundação em 5 de abril de 1955 até a estreia de *Escola de Maridos* em 1º de fevereiro de 1956 – momento em que o TPE começa a participar do Arena–, foram apenas dez meses. No entanto a herança deixada pelo Grupo ajudou a transformar definitivamente o teatro brasileiro.

Apesar de oficialmente o Grupo ainda ter tentado se manter em atividade, sob a direção de Beatriz Segall, deixou de ter uma participação significativa entre os amadores teatrais e acabou encerrando suas atividades pouco tempo depois, quando ocorreu a fusão definitiva com o Arena.

O Arena era um Grupo profissional, mais estruturado materialmente, com mais perspectivas de crescimento, mas quando os jovens do TPE firmaram com José Renato o “Acordo de Fusão” entre os dois coletivos, não tinham receio de que conseguiriam manter vivos seus objetivos políticos.

> A existência de sólidos objetivos comuns – e objetivos que não se cumprem ou esgotam a curto prazo – garantia a coesão do pessoal do TPE. Disso decorrem sua estabilidade no teatro de Arena e sua crescente influência nos rumos da Companhia (CAMPOS, 1988, p. 37).

Apesar de a fusão ter sido o fim do TPE como organização, foram suas ideias que prevaleceram de forma mais determinante dentro do Teatro de Arena. Apesar de o nome ter permanecido o que passou a existir, segundo Guarnieri, foi um novo coletivo:

> É, mas deu origem a um novo grupo, já que o Arena se havia modificado, com a nossa entrada. O que existia já não era nem mais o antigo TPE nem o antigo Arena. Houve uma injeção de um espírito novo de trabalho, de inquietação, trazido pela gente que vinha do movimento estudantil, que vinha de lutas concretas (PEIXOTO, 1985, p. 49).

Ainda assim, durante os primeiros momento após a fusão, o Arena continuou a produzir peças que nada tinham a ver com o que pretendiam os jovens do TPE. Espetáculos com textos de autores estrangeiros; comédias pautadas por interesses, do ponto de vista político, insignificantes; um repertório conservador que tinha como objetivo primordial atrair pagantes ao teatro.

Com a chegada de Augusto Boal acontece outra significativa mudança na forma de trabalhar do Grupo. Com a experiência adquirida em seus estudos nos EUA, Boal implementa no Arena um método de trabalho que, a partir da soma de esforços e de experiências de todos, ajudará no desenvolvimento daquilo que, posteriormente, foi denominado como um estilo brasileiro de representação. Diferente do estilo europeu, vigente principalmente no TBC, Boal – em ação que amplia apenas a produção de espetáculos, e que conta com a participação de muita gente – caracterizou-se em uma espécie de corifeu na busca de um processo consistente de formação e de treinamento de atores e atrizes.

Entretanto, Boal não era uma pessoa de esquerda e trouxe na sua bagagem uma série de espetáculos de língua inglesa. Segundo o professor Décio de Almeida Prado, o processo de politização de Boal iniciou-se exatamente, no contato com Guarnieri e Vianinha, cuja orientação política ligava-se às proposições do materialismo histórico, via o marxista.

> Foi aí que apareceram os dois integrantes que se destacaram, o Vianinha (Oduvaldo Vianna Filho) e o Guarnieri (Gianfrancesco Guarnieri), ambos esquerdistas por influência paterna. E penso

> que foram esses dois que acabaram por exercer influência política e ideológica sobre o José Renato e sobre o Boal, porque o Boal, quando veio dos Estados Unidos – na minha opinião –, ainda não era um homem de esquerda. O Boal vinha influenciado por um teatro mais psicológico, tinha estudado o método Stanislavsky e, quando chegou aqui, dirigiu textos americanos e irlandeses, Tennessee Williams e Sean O'Casey, peças modernas e de língua inglesa. Depois é que se tornou um homem de esquerda. Portanto a influência de esquerda, marxista, vinha dos dois mais jovens, Vianinha e Guarnieri (ALMADA, 2004, p. 38).

Certamente a possibilidade de o Arena resultar numa das mais significativas experiências teatrais brasileiras é o resultado da congregação de uma série de fatores, todos eles imprescindíveis. Mas, pelas ideias e experiências anteriores, pode-se dizer, sem receio de precipitações, que quem trouxe a proposta de uma mudança e renovação para o teatro brasileiro foram os jovens do TPE, sobretudo os dois de seus mais importantes corifeus: Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho.

> A existência e o significado do TPE é outro desses pequenos mistérios do teatro brasileiro. Geralmente a tendência é situar o Teatro de Arena como a frente de oposição ao TBC. Mecanicamente, ou magicamente, parece que o TBC gera sua contradição, ou até mesmo o seu coveiro, produzindo o Arena. Mas o Arena tem o seu passado e me parece que seu conteúdo essencial, inclusive, nasce do TPE. Resumindo, ou reduzindo: é a classe estudantil que traz uma proposta de renovação (PEIXOTO , 1989, p. 45).

Em 1958, a partir da estreia de *Eles Não Usam Black-Tie,* os jovens do TPE começam a enxergar o prenúncio do que seria a forma buscada desde os primeiros momentos da fundação do Grupo no sentido de conferir materialidade aos seus anseios e às suas intenções político-estéticas.

Como já apontado, a partir do "experimento" *Eles Não Usam Black-Tie,* são criados os Seminários de Dramaturgia por meio dos quais o Arena busca incentivar, através de encontros sistemáticos, o surgimento de novos dramaturgos brasileiros, comprometidos com outros pontos de vista, cujo protagonismo fosse o popular e sua gente. Os encontros aconteciam

semanalmente aos sábados e eram destinados aos integrantes do Grupo e alguns convidados. Nos encontros eram debatidos: dramaturgia, interpretação, política nacional e o que mais pudesse contribuir para a elaboração de textos que viessem ao encontro de questões de natureza político-sociais, ligadas à realidade nacional brasileira.

Em decorrência dos Seminários de Dramaturgia, diversos textos foram escritos, debatidos entre os participantes, produzidos e encenados pelo Teatro de Arena. Entre tais obras, podem-se destacar: *Chapetuba Futebol Clube e Bilbao, Via Copacabana*, de Oduvaldo Vianna Filho; *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal; *O Testamento do Cangaceiro, de Francisco de Assis; Pintado de Alegre*, de Flávio Migliaccio; *Quarto de Empregada* e *Gente Como a Gente*, de Roberto Freire, e *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa.

Em 1961, Oduvaldo Vianna Filho, um dos fundadores do TPE e participante ativo do Teatro de Arena, desliga-se do Grupo por não acreditar que fosse possível, estando atrelado àquele coletivo, colocar em prática tudo que acreditava como projeto de teatro popular, de conscientização de massas. Vianinha acreditava que um movimento de massas só poderia ser desenvolvido efetivamente se tivesse como premissa sua “massificação” e “(des)industrialização”. Nessa perspectiva, o Arena, com sua sede fixa, “engessaria” sua mobilidade e a busca por novos públicos, sobretudo aquele que interessava politicamente às proposições de transformação social. A casa de espetáculos (Teatro de Arena) tinha capacidade para apenas 150 pessoas, e seu público era formado predominantemente por universitários e intelectuais de classe média. Vianinha – e outros de seus parceiros – rompem com o Arena pela necessidade de fazer com que seu trabalho chegasse ao proletariado, ou seja, à classe representada em suas peças.

> Para dar às coisas um peso historicamente mais legítimo é preciso compreender que a maior contradição do Arena nessa fase situa-se fora do domínio da discussão estética. Todas as encenações estavam comprometidas teoricamente com uma transformação da sociedade em que as classes trabalhadoras deveriam protagonizar a mudança. Idealmente o teatro dirigia-se portanto, a esse protagonistas da transformação social.

> Entretanto, e essa questão também está colocada por Vianna Filho, os meios de produção do teatro permaneceram nas mãos dos intelectuais de origem pequeno-burguesa que formavam o grupo (LIMA, 1978, p. 49).

Após desligar-se do Arena, Vianinha continua em sua busca por um teatro que pudesse produzir conscientização em massa, em escala "industrial". Ele acreditava que um movimento de massas só poderia ser feito efetivamente se tivesse como premissa sua "industrialização", e o Arena, com sua sede fixa, perdia inevitavelmente sua mobilidade e o público por ele vislumbrado, como sujeito politizado e de esquerda. O Teatro de Arena tinha capacidade para apenas 150 pessoas, e seu público era formado predominantemente por universitários e intelectuais de classe média. Vianinha rompe com o Arena pela necessidade de fazer com que seu trabalho chegasse, sobretudo, ao proletariado, ou seja, à classe representada em suas peças.

Nas palavras do próprio Vianinha: "O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho" (PEIXOTO, 1983, p. 93).

Permanecendo no Rio de Janeiro após o rompimento com o Arena, Vianinha ajuda a construir o projeto do Centro Popular de Cultura, o CPC da UNE, definido por Maria Silvia Betti como "a mais importante iniciativa de politização da cultura dentro do campo do teatro no país no século XX" (BETTI, 2013, p. 185), mas que teve seu processo histórico e artístico abortado, em 1964, em razão de um golpe civil militar que restringiu as liberdades civis e instaurou uma ditadura no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena – uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BASBAUM, Hersch. *José Renato energia eterna*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem.* São Paulo: Hucitec, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas:* magia e técnica, arte e política. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., s/d.

BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. "A politização do teatro: do Arena ao CPC". In: FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro 2 – do modernismo às tendências contemporâneas.* São Paulo: Editora Perspectiva; SESC/SP, 2013, p.176.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro. Memórias Imaginadas.* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CAMPOS, Claudia de Arruda. *Zumbi Tiradentes. E outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo.* São Paulo: Perspectiva, 1988.

CARONE, Edgard. *O P.C.B. 1943 a 1964, V. 2*. São Paulo: Difel, 1982.

CHAUI, Marilena. "História a contrapelo (Prefácio). In: DECCA, Edgar de. *1930:* O silêncio dos vencidos. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

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

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

GARCIA, Clovis. *Os caminhos do teatro paulista*: um panorama registrado em críticas: *O Cruzeiro (1951-1958), A Nação (1963-1964).* São Paulo: Prêmio, 2006.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GERTEL, Vera. *Um gosto amargo de bala*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista ao SNT. In ALMEIDA, Abílio Pereira de et al. *Depoimento V*. Rio de Janeiro: SNT, 1981.

GUINSBURG, J. et al. *Dicionário do teatro brasileiro:* temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

JACOBBI, Ruggero. *A expressão dramática*. São Paulo: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1956.

_____. *Teatro no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KHOURY, Simon. *Atrás da máscara*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. Volume 1.

LIMA, Mariângela Alves de. *Imagens do teatro paulista.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Centro Cultural São Paulo, 1985.

MIRANDA, Orlando (org.). *Coleção Depoimentos V* – Personalidades Teatrais. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1981.

MORAES, Dênis de. *Vianinha, cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MORAES, João Quartim de. *História do Marxismo no Brasil – Teorias. Interpretações.* São Paulo: Editora Unicamp, 2007. Volume 3.

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

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional.* 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha.* Um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. "*O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica".* In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; PEIXOTO, Fernando (orgs.). *A história invade a cena.* São Paulo: Hucitec, 2008.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Movimento*. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. *Um teatro fora do eixo*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *O teatro brasileiro moderno.* 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Teatro em progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PRADO, Décio de Almeida; PECORA, José Renato; TORLONI, Geraldo Mateos. "O Teatro de Arena como Solução do Problema de Falta de Teatros no Brasil". In: *Anais do Primeiro Congresso Brasileiro do Teatro. Rio de Janeiro*, 1951, p. 101.

RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi:* presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri:* um grito solto no ar. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. "Brasilidade vermelha: artistas e intelectuais comunistas nos anos 1950". In: BOTELHO, André; BASTOS, Elide Rugai; BÔAS, Glaucia Villas (orgs.). *O moderno em questão. A década de 1950 no Brasil.* Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

VANUCCI, Alessandra (org.). *Crítica da razão teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VARGAS, Maria Threreza e MAGALDI, Sábato. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2000.

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave:* um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

Documentação Audiovisual

AVENTURA DO TEATRO PAULISTA. São Paulo. Concepção, produção e direção: Julio Lerner. Série documental em 20 programas com produção da RTC – Rádio e Televisão Cultura. Veiculação: 1981.

Periódicos

REVISTA DO TEATRO AMADOR. São Paulo: Federação Paulista de Teatro Amador, ano 1, nº 3, out. de 1955.

REVISTA DO TEATRO AMADOR. São Paulo: Federação Paulista de Teatro Amador, ano 1, nº 4, nov. de 1955.
REVISTA DO TEATRO AMADOR. São Paulo: Federação Paulista de Teatro Amador, ano 1, nº 5, dez. 1955.
REVISTA DO TEATRO AMADOR. São Paulo: Federação Paulista de Teatro Amador, ano 1, nº 6, jan. 1956.
REVISTA DO TEATRO AMADOR. Rio de Janeiro: MEC-SNT, nº 24, out. 1978.
REVISTA DO TEATRO AMADOR. Rio de Janeiro: MINC – FUNDACEN, nº 29, 1989.
REVISTA TEATRO BRASILEIRO. nº 1, São Paulo, 1955.
REVISTA TEATRO BRASILEIRO. nº 2, São Paulo, 1955.
REVISTA TEATRO BRASILEIRO. nº 4, São Paulo, 1956.

Documentos

Relatório de Guarnieri à Fundação Vitae, 2005.
Ata da Fundação do Teatro Paulista de Estudante. São Paulo, 1955.
Estatuto do Teatro Paulista do Estudante. São Paulo, 1955.
Tese dos integrantes do TPE: O teatro amador em defesa de nossas tradições culturais, 1955.
Termos de acordo entre o Teatro de Arena e o Teatro Paulista do Estudante, 1956.

Anexos

Ata da Fundação do Teatro Paulista do Estudante.

Estatuto do Teatro Paulista do Estudante.

Tese dos integrantes do TPE: O teatro amador em defesa de nossas tradições culturais, 1955.

Termos de acordo entre o Teatro de Arena e o Teatro Paulista do Estudante, 1956.

4º Oficial de Registro de Títulos e Documentos
e Civil de Pessoa Jurídica da Capital - SP
Robson de Alvarenga

ATA DA REUNIÃO DE FUNDAÇÃO
DO
TEATRO PAULISTA DO ESTUDANTE

Aos cinco dias do mês de abril de mil novecentos e cinquenta e cinco, reuniram-se na rua Santa Efigênia, número duzentos e sessenta e nove, apartamento três, jovens estudantes secundários e universitários, bem como demais interessados, os quais vão abaixo discriminados, com o fito de decidirem sôbre a fundação do Teatro Paulista do Estudante. Presente à reunião esteve o teatrólogo Ruggero Jacobbi que, por proposta do senhor Oduvaldo Viana Filho, aprovada por unanimidade, presidiu a reunião. Usando da palavra o senhor Gianfrancesco Guarnieri disse dos objetivos do Teatro Paulista do Estudante, salientando a necessidade de sua imediata fundação. O senhor Ruggero Jacobbi esclareceu que tal entidade já estivera em projeto e que também naquela ocasião tivera oportunidade de interessar-se pelo empreendimento. Frizou sentir-se honrado em presidir a fundação do Teatro / Paulista do Estudante. Finalizando sua oração declarou que estava certo/ do sucesso total do grupo, acreditando-o em ótimas mãos. Os presentes decidiram, por proposta do colega Pedro Paulo de Uchoa Moreira, constituírem-se em comissão para tratar da legalização do grupo. Usando da palavra em nome dos presentes, o senhor Ruggero Jacobbi deu por fundado o Teatro Paulista do Estudante. //
Compareceram à reunião de fundação as seguintes pessoas:

[illegible] Gianfrancesco Guarnieri
[illegible] Pedro Paulo de Uchoa Moreira
[illegible] Vera Gertel
[illegible] Oduvaldo Vianna Fº
[illegible] Victor Duprat
[illegible]
[illegible]
[illegible] Maria Stella Rodrigues Vergara
[illegible] Henrique Schumann
[illegible]
[illegible] Natacha Roclaw
[illegible]

4º REGISTRO DE TITULOS E DOCUMENTOS
Rua Dr. Miguel Couto, 24 - Fone: 33-7676 - São Paulo
Dr. SEBASTIÃO MEDEIROS - Oficial Vitalício
JOSÉ AUGUSTO LEITE MEDEIROS - Oficial Maior
ESCREVENTES AUTORIZADOS:
José Figueiredo Torres - Milton Leopoldo Endres - Marcos Corrêa
Roberto Veiga Medeiros - Maria Aparecida Lavorato

Rua XV de Novembro nº 251, 5º andar, Centro, São Paulo - SP - CEP 01013-001
Telefone: (11) 3777-4040 - e-mail: contato@4rtd.com.br - site: www.4rtd.com.br
AA 170988

Termos de acordo entre o Teatro de Arena e o Teatro Paulista do Estudante

1– OBJETIVO

a) Formação de um numeroso elenco que atuará sob a denominação de ELENCO PERMANENTE DO TEATRO DE ARENA.
b) Formação de um movimento teatral de apoio às obras e autores nacionais, bem como de divulgação teórica e prática das coisas de teatro.
c) Ajuda ao já consagrado T.A. por parte do T.P.E. que o considera instituição de grande utilidade para nossa cultura e, ao mesmo tempo ajuda do T.A. ap T.P.E. através de aulas, formação de novos elementos etc.
d) Divulgação da arte cênica em fábricas, escolas e cidades do interior do Estado.

2– DA ORGANIZAÇÃO

a) O elenco do T.P.E. a partir da data em que vigorar o presente acordo, será considerado elenco permanente do T.A., passando a atuar sob a denominação "Elenco Permanente do Teatro de Arena".
b) Constará no programa, ao lado de cada nome dos componentes do T.P.E. as iniciais "T.P.E.", bem como um histórico do mesmo e uma síntese do presente acordo.
c) Fica reservado ao T.P.E. o direito de utilizar seus elementos que não estejam comprometidos pela programação do elenco permanente, em realizações que decorrerão sob a responsabilidade do T.P.E.
d) Os elementos do T.P.E. somente poderão participar das viagens ao interior do Estado aos sábados e domingos, durante o período letivo.
e) A Direção Artística deverá procurar poupar os elementos estudantes do T.P.E. durante os meses de exame (junho e dezembro).
f) Será dado ao T.P.E., como entidade, o encargo da organização de palestras, debates, mesas-redondas etc, que serão realizados no T.A. e constituirão o trabalho de difusão teórica.
g) Ambas as entidades não perderão sua autonomia, funcionando suas direções normalmente.
h) O elenco permanente será obrigado a dar espetáculos em fábricas, escolas, clubes etc. a preço de custo, ficando tais espetáculos limitados ao número de 05 por mês.
i) Os responsáveis diretos pelas duas entidades manterão contacto permanente, zelando pelo cumprimento do presente acordo.
j) Quinzenalmente realizar-se-á uma reunião dos responsáveis pelas entidades para discussão do trabalho efetuado e planos futuros.
k) As duas entidades manterão um sistema de trabalho baseado no apoio mútuo, comunicando uma a outra seus planos extraprogramação comum.
Parágrafo Único - No caso de incompatibilidade estatutária ou de princípios de uma das entidades em relação a pronunciamento que uma das partes contratantes se veja na obrigação de fazer pela imprensa, rádio ou qualquer outro meio de difusão; após entendimento mútuo, tal pronunciamento será feito ressalvando a responsabilidade da entidade discordante.
l) O presente acordo deixará de vigorar quando os responsáveis pelas 2 entidades deixarem de sê-lo.
m) A participação ao público do presente acordo deverá evidenciar a fusão das entidades como também a autonomia das mesmas.
n) O presente acordo será válido pelo prazo de um ano, em caráter experimental, podendo ser renovado mediante consentimento de ambas as entidades.

3– DAS FINANÇAS

a) O T.P.E. receberá mensalmente do T.A. uma doação de Cr$13.000,00 (treze mil cruzeiros).

b) O T.P.E. receberá 10% (dez por cento) sobre o montante das mensalidades pagas pelos sócios do T.A.

c) O T.P.E. receberá porcentagem sobre a venda de espetáculos por ele efetivado tanto na Capital como no interior.

d) Um espetáculo extra, será oferecido aos sócios do T.P.E. gratuitamente e aos estudantes em geral mediante o pagamento de Cr$ 20,00 (vinte cruzeiros).

Parágrafo Único – o preço da entrada de estudantes a que se refere o artigo acima, poderá ser modificado mediante acordo entre as partes contratantes.

e) A tesouraria do T.A. será responsável pela produção em geral dos espetáculos.

f) A tesouraria do T.P.E. arcará com as despesas da parte de difusão.

4– DA DIREÇÃO ARTÍSTICA

a) O Diretor Artístico do Teatro de Arena será o Diretor Artístico do Elenco Permanente T.P.E.-T.A., sendo outrossim orientador artístico do T.P.E.

b) O T.P.E. poderá não aceitar sua participação em peças de conteúdo político-partidário ou religioso.

c) A Direção Artística deverá cooperar ativamente com a parte de difusão ministrando aulas bem como facilitando o referido trabalho em todos os sentidos.

d) No plano artístico não haverá distinção entre elementos do T.P.E. e do T.A..

5 – DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

a) O presente acordo poderá ser modificado, ampliado etc. mediante acordo entre ambas as entidades, no decurso de sua validade.

b) Os casos omissos no presente regimento serão resolvidos nas reuniões quinzenais de que se trata o art. j do capítulo 2.

SÃO DEVERES DO T.P.E.

1- Divulgar o nome do T.A. e T.P.E. fundidos.

2- Fornecer elementos para as atividades do grupo.

3- Ter os 5 elementos de sua diretoria trabalhando unidos com os da direção do T.A..

4- Ampliar seu elenco.

5- Zelar pelo cumprimento dos compromissos assumidos junto a seus elementos.

6- Viajar para o interior quando solicitado, ressalvado-se o exposto no art. d, cap. 2 do acordo.

7- Ativar a parte de divulgação teórica.

8- Esforçar-se para a venda de espetáculos na Capital e Interior do Estado.

9- Zelar pela disciplina do seus elementos.

SÃO DIREITOS DO T.P.E

1-Ter suas iniciais ao lado do nome de cada um dos seus componentes no programa dos espetáculos, bem como um histórico do grupo.

2- Utilizar os seus elementos não comprometidos pela programação do elenco permanente em realizações particulares.

3- Fica reservado ao elemento do T.P.E. não aceitar sua participação em determinado período, devendo para tanto comunicar seu impedimento à Direção Artística com 30 dias de antecedência.

4- Viajar para o Interior apenas aos sábados e domingos.

5- Ter poupado durante o período de exames seus elementos estudantes.