

ARTE E RESISTÊNCIA EM TEMPOS DE SILÊNCIO – O TEATRO AMADOR PAULISTA EM CENA (1963-1975)

ART AND RESILIENCE IN A HARD PERIOD – THE SÃO PAULO STATE’S AMATEUR THEATER ON SCENE (1963-1975)

Mauriney Eduardo Vilela¹

1. Doutor em História Social
(PUC-SP)

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

RESUMO

Analisa-se (no ambiente do movimento federativo de teatro amador paulista, no período 1963/1975) o espetáculo amador, conhecendo a estrutura das encenações, temas e linguagens, esquadrihando – em um diálogo instigante com os estudos culturais de Raymond Williams – as concepções e perspectivas da obra artística amadora. Após conhecermos um pouco mais sobre atuação, autoria, iluminação, cenografia e direção amadoras – teremos subsídios para encontrar o que o movimento amador trouxe de inovações para o teatro e para a televisão. Mas não só isso: a abertura para novas posturas de comportamento social também se descortinará como parte do legado do teatro amador. Como fontes para o trabalho de pesquisa, utilizaram-se relatórios das finais dos Festivais de Teatro Amador do Estado de São Paulo e recortes de jornal. Foram coligidos aproximadamente dois mil recortes de publicações, de um universo de 50 mil guarda-

Recebido em: 27/12/2018
Aceito em: 28/03/2019

dos pelos amadores de teatro, pela COTAESP (Confederação de Teatro Amador do Estado de São Paulo) e por meia dúzia de federações de teatro amador.

Palavras-chave: Teatro Amador. Espetáculo Teatral Amador. Estruturas de Sentimento. Confederação de Teatro Amador do Estado de São Paulo.

ABSTRACT

The action of the Paulista's amateur theater movement (in the period 1963/1975) is in analysis. The amateur spectacle, the structure of the scenarios, themes and languages, are prospected. The conceptions and perspectives of the amateur artistic work are observed with Raymond Williams' cultural studies concepts. After knowing a little more about acting, authorship, lighting, scenography and amateur direction – we will have subsidies to find what the amateur movement offered in innovations to professional theater and television. But not only that: new attitudes of social behavior will also unfold as part of the legacy of the amateur theatre. As sources for the research work, we used reports from the finals of the São Paulo's Amateur Theatre Festivals and about two thousand newspaper clippings.

Keywords: Amateur Theater. Amateur theatrical show. Feeling structures. Confederation of Amateur Theatre of the state of São Paulo.

Ao olhar para o espetáculo teatral amador, produzido pelo movimento federativo paulista, nos anos 1963-1975, tentaremos aquilatar o que esse movimento pujante, que chegou a ser constituído por mais de quinhentos grupos artísticos contemporâneos e coesos, que congregou mais de cinco mil praticantes (jovens em sua esmagadora maioria), que atingiu públicos que ultrapassaram centenas de milhares de expectadores/ano. Essa construção, cujas ferramentas são diferentes das do teatro profissional, se deu como importante escola de direção teatral e de cenografia; como celeiro de atores; como inovadora em iluminação, cenário, uso – em cena – da língua portuguesa, maquiagem, adereços.

É também digno de nota que o espaço amador – mesmo sob repressão física, econômica e de censura – desenvolveu propostas

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

culturais, políticas e estéticas, incluindo-se as que se formaram no período efervescente entre 1950 e 1964.

Como uma das consequências de tudo isso, o teatro amador foi um grande fornecedor de novas linguagens e abordagens a serem utilizadas na mídia televisiva, especialmente nas telenovelas e “sitcons” que dominaram as telinhas a partir da década de 1970.

Para construir esse olhar sobre o espetáculo amador, utilizaremos as fontes que estavam ao nosso alcance: em ordem crescente de importância, comentários informais de velhos amadores, artigos jornalísticos, críticas teatrais, e relatórios das finais dos Festivais de Teatro Amador do Estado de São Paulo (FETAESP).

Observa-se que os relatórios de finais do FETAESP, considerados como a fonte mais importante do nosso olhar – pela qualificação de seus produtores e pelo fato de que analisa os mais representativos espetáculos amadores – só foram divulgados a partir de 1971. Em tese, isso nos submeteria ao risco de que a nossa análise pudesse perder alguma faceta importante do fazer teatral amador fora desse período abrangido pelos relatórios, ou a perda de alguma guinada nas propostas políticas e estéticas do movimento. Todavia, esse risco parece-nos diminuto, pois se observa que os artigos jornalísticos e as críticas teatrais, do período não coberto pelos relatórios finais, não indicam qualquer dissonância com o que esses relatórios apresentam. Feita a ressalva, vamos ao estudo.

A ESTRUTURA DAS ENCENAÇÕES AMADORAS

Começamos pela direção dos espetáculos, lembrando que – no início da década de 1930 – foram os grupos amadores paulistas (GUT – Grupo Universitário de Teatro e GTE – Grupo de Teatro Experimental), os pioneiros em colocar o diretor na posição de artífice maior do espetáculo teatral, trazendo para o Brasil uma concepção de teatro que já era vencedora nos palcos da Europa e da América do Norte. O teatro profissional de nosso país relutou muito em aceitar essa nova realidade teatral e somente o fez após outro grupo de teatro amador (no caso, *Os Comediantes*, do Rio de Janeiro) revolucionar a ribalta brasileira com a apresentação de *Vestido de Noiva*, sob a direção de Ziembinski, no ano de 1943.

Embora o teatro amador tenha ensinado aos profissionais o caminho da contemporaneidade, a crítica brasileira (e os próprios pro-

fissionais de teatro) considerava que a falta de contato com diretores profissionais era um dos principais problemas dos grupos amadores. É o que se depreende do que foi escrito por Fernando Peixoto (que ficou conhecido, mais tarde, como especialista em Bertold Brecht, bem no início de sua atividade como jornalista, em 06 de outubro de 1956²:

Restringindo-nos ao teatro amador, que é o aspecto que nos interessa, vamos deparar com um dos mais cruciantes problemas que se abatem sobre a continuidade e qualidade da produção de um grupo: a falta de diretores, ou, melhor seria dizer, a falta de recursos para contratar diretores profissionais. Eles são necessários para o progresso de um grupo. É bastante lamentável que existam muitos conjuntos que nunca puderam contar com a orientação de um profissional. Ao assistirmos seus espetáculos, notaremos um certo acanhamento, uma pobreza de recursos e uma real limitação artística.

O entendimento que Fernando Peixoto tinha sobre o tema não era apenas costumeiro: era hegemônico. Artistas profissionais, críticos teatrais, burocratas da cultura e mesmo os audaciosos amadores que revolucionaram a cena brasileira na década de 1940 achavam que era necessário que um diretor profissional atuasse como um professor, dentro do grupo, ampliando os conhecimentos dos participantes da trupe amadora.

Estamos diante de uma visão conservadora (de resto, também observada no panorama europeu e estadunidense, mas que não ocorre no Japão e na Ásia, em geral), segundo a qual o fazer teatral – pelo menos no que concerne à direção do espetáculo – só pode ser fruto de conhecimento especializado.

Esta percepção conflita com o fato de que a quase totalidade dos diretores profissionais em ação no teatro brasileiro, na segunda metade do século XX, começou sua carreira dirigindo um grupo amador. E é provável que mais da metade deles não tenha aprendido sua arte convivendo com profissionais em seu grupo amador. Em verdade, o que aconteceu (conforme se indica nos programas das peças encenadas nas décadas de 1960 e 1970, em São Paulo) foi o oposto: os grupos amadores formaram quase todos os diretores que – mais tarde – se tornariam profissionais. Isso vale para José Celso Martinez Correa, para Augusto Boal e para o próprio Fernando Peixoto.

Afinal, para a formação completa de um diretor teatral é indispensável a prática, que acaba sendo construída nas temporadas amadoras. Enfim, impor a existência de diretores profissionais em grupos amadores ou impedir que diretores profissionais dirijam gru-

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

2 PEIXOTO, F. *Um teatro fora do eixo*. São Paulo: Hucitec, 1997. 2ªed. p.67.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

pos amadores parece ser atitudes igualmente equivocadas, uma vez que muito da evolução do teatro brasileiro se deve ao diálogo e à aprendizagem mútua que se construiu por meio do intercâmbio entre direções teatrais amadoras e profissionais.

De qualquer forma, a visão dos artistas profissionais e dos críticos teatrais acabou influenciando a atuação da Comissão Estadual de Teatro (CET), no período de 1963 a 1975. Mas não a determinou, porque a CET preferiu o caminho de contratar diretores profissionais para dar cursos aos diretores amadores, ao invés de contratá-los para dirigir diretamente esses grupos³.

No que se refere especificamente aos diretores amadores, suas maiores contribuições se relacionam à liberdade criativa, ao espírito de pesquisa e às propostas inovadoras de vários dos grupos paulistas.

Um exemplo, destacado pela crítica em 1969, é o da atuação de Nélio Mendes, diretor do Teatro de Ensaio (Santos), que transformou a peça de absurdo “*Pic-Nic no Front*” (Fernando Arrabal) em um delicioso *happening*.

O curto texto de Arrabal fala de uma família que alegremente vai visitar o filho que está em guerra, para fazer um piquenique no front. A alienação é total, o filho faz tricô para passar o tempo, o pai fica triste porque nessa guerra não se usam mais cavalos. O que o jovem diretor faz com esse texto⁴?

Na montagem, os soldados vestem fardas cor de rosa, as barricadas também são rosa e Nélio utilizou slides num telão: o front. Dentro do espírito de pesquisa, os diálogos foram gravados anteriormente e os artistas só movimentavam a boca. Isso aconteceu por causa da marcação, toda quase que em quadros independentes uns dos outros. Os personagens movem-se em pequenos passos, em ritmo de cinema mudo, o que lhes dá a aparência de autômatos. Os movimentos de braço também são quase rígidos, sobrando apenas a expressão fisionômica (...). Usando de irreverência durante o desenrolar da peça, a participação do diretor chega ao ponto alto quando a família morre inteira, durante o pic-nic, todos viram anjinhos, uma voz grita “Um minuto, só!” e entra uma escola de samba, embaixo de confete e serpentina, na maior batucada.

3 Olhando para a questão de maneira quantitativa: a CET dispendeu, em 1965, Cr\$ 6 milhões para que diretores profissionais orientassem (e não para que dirigissem...) grupos de teatro amador. Essa atividade de monitoramento profissional dirigido a grupos amadores no interior do Estado de São Paulo, se iniciou em 1964. Mais tarde, na metade da década de 1990, a monitoria passou a ser conhecida como “Projeto Ademar Guerra”, sendo ministrada nas Oficinas Culturais Regionais. O fechamento das Oficinas Culturais, na passagem de 2016 para 2017, talvez indique a extinção dessa importante ação de fomento à atividade teatral.

4 RODRIGUES, V. L. **Da arte de criar e da coragem de renovar e quebrar tabus**. Jornal Cidade de Santos. Edição de 26/08/1969.

Seria difícil descrever a conjuntura brasileira daquele momento, com maior clareza.

Mas há diretores amadores, como José Sidnei Leandro (São Carlos), que se atiraram à pesquisa formal, fugindo ao teatro de texto ou de preocupações, digamos, psicológicas. Nessas buscas, fez de um texto de Walmir Ayalla, um espetáculo plástico, trabalhando volumes muito mais do que trabalhando palavras⁵:

Se, de um lado, os atores exprimem-se admiravelmente com o corpo (...), por outro lado dizem muito mal. (...) Mas a direção é corajosa, desde a escolha da peça até a escolha de sua filosofia. Como se costuma dizer, o diretor trabalha sem rede por baixo, não teme a queda sempre possível, não é prudente e tem ousadia. Se erra, é com perfeita consciência; a audácia é uma das maiores qualidades que se pode pedir a um grupo amador. Para o conservadorismo, bastam os conjuntos que têm de se haver com a bilheteria.

Parece que temos, nessas observações da comissão julgadora, uma boa indicação das possibilidades e das realizações de diretores emblemáticos de uma época de nosso teatro amador. No caso em pauta, José Sidnei Leandro trouxe à baila uma espécie de insubordinação à ditadura do texto, onde se privilegiava a escrita sendo a encenação relegada ao segundo escalão. O diretor amador atuou com o pressuposto de que o texto nem sempre é essencial a uma encenação. Discussão que o teatro profissional só assumiu, no Brasil, a partir da virada do milênio, com os trabalhos da *Cia. Dos à deux*.

Provavelmente, havia também, entre os grupos amadores, muitos casos de falta de qualidade na direção dos espetáculos. Mas é provável que este não fosse o problema crucial: maiores embaraços eram provocados pela cópia dos moldes estéticos do teatro profissional.

Os jurados das eliminatórias dos festivais estaduais – escolhidos pela Comissão Estadual de Teatro – tentavam conscientizar, com elevada dose de elegância, sobre os riscos relativos à cópia dos moldes estéticos do teatro profissional, que poderiam comprometer o trabalho de vários diretores amadores⁶:

Vimos um trabalho sobre o excelente texto⁷ de José Vicente que, se não chega a ser bom, pelo menos é digno, honesto e demonstra uma luta séria

5 PALLOTINI, R.; BELINKY T.; e GENTIL, A. **Relatório do júri da final do XII FETAESP (1974)**. (mimeo).

6 MIRANDA, J.; SERGIO, L.; MICELLI, L. **Relatório do júri de semifinal do XI FETAESP (1973)**. (mimeo).

7 *O ASSALTO* – nota do autor.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

VILELA, Mauriney Edu-
ardo. *Arte e resistência
em tempos de silêncio – o
teatro amador paulista em
cena (1963-1975)*. Mimesis,
Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-
330, 2019.

do Teatro Amador de Marília, que se preocupa em se enfrontar na dramaturgia brasileira; se informar a respeito do teatro brasileiro. Isso, no entanto, não nos impede de criticar, por exemplo, a direção que se manteve calcada na direção de Fauzi Arap, embora seja elogiável a sua sobriedade.

De qualquer forma, uma inspeção sobre o material jornalístico coligido indica que muitos dos diretores amadores, no período estudado, eram autodidatas. A mesma percepção de autodidatismo se observa na análise dos relatórios dos jurados dos festivais de teatro, quando se trata de definir a formação dos diretores dos grupos amadores. Percepção que também é externada com elegância⁸:

Na difícil tarefa de reunir em uma cidade do interior quatorze elementos que se disponham a, com toda a dedicação, subir num palco e interpretar um autor como Bertold Brecht. José Pascoal, muito inteligentemente, nos consegue mostrar com consciência, talento e inteligência, o que se pode fazer dentro do Teatro Amador (...). Vimos em Ascensão e queda da cidade de Mahagony um espetáculo de beleza plástica com algumas boas interpretações, não só isso, vimos também um exemplo de humildade, disciplina e dedicação de todo um grupo empenhado de fazer seriamente teatro. Isso nos dá toda a tranquilidade para registrar as falhas como por exemplo: a maioria dos atores necessita urgentemente de uma orientação sobre técnica vocal, dicção e laboratórios sobre interpretação.

Mas não se deve pensar que o autodidatismo implica em desinformação ou em utilização de conhecimentos já consagrados pela tradição. Ao contrário, nosso estudo identificou que as principais fontes de conhecimento teatral – utilizadas pelos diretores amadores – eram sofisticadas. E inovadoras: os amadores difundiram o sistema de “coringa”, preconizado por Augusto Boal e que parecia confinado ao Teatro Oficina; trouxeram para a cena brasileira o teatro épico de Erwin Piscator (com o uso extensivo da imagem e projeções de filmes); e descobriram Dario Fo e o *teatri do piccoli* (teatros pequenos), como contribuição para o desenvolvimento da ideia “de um palco popular”. Nessa caminhada, os amadores abandonaram a ênfase no ator “prima donna”, o “teatrão” e o medo das novas mídias.

E o mais curioso: do ponto de vista geográfico e cultural, os amadores paulistas afastam-se dos centros ocidentais mais badalados pelo teatro profissional (Itália, França, Portugal, Inglaterra e EUA), lançando olhos para a Europa Oriental (Brecht – Alemanha; Ziembinski – Polônia; Stanislavsky - Rússia).

8 MIRANDA, J.; SERGIO, L.; MICELLI, L. **Relatório do júri de semifinal do XI FETAESP (1973)**. (mimeo).

Brecht foi leitura marcante entre os diretores amadores da década de 1960. Os textos brechtianos, além disso, eram debatidos entre amadores e difundidos para outros públicos. É o que se depreende de uma crítica a uma apresentação teatral realizada na final do IX FETAESP (outubro de 1971). Escrita pelo amador santista Carlos Pinto e publicada em um jornal são-carlense, o texto inicia-se com uma didática diferenciação entre “teatro dramático” e “teatro brechtiano”, propondo uma nova relação texto/ator/público⁹:

No teatro dramático o homem é algo conhecido e imutável. O expectador fica em tensão, em virtude do desfecho e uma cena está em razão da outra. O teatro dramático é um acontecer retilíneo, em progressão e evolução. (...) O teatro épico, ou brechtiano, apresenta o ator como o fator mais importante que o personagem que executa, e a sua função é a de um narrador de fatos. Faz o expectador testemunhar e exige-lhe decisões(...). O homem pode se modificar e ser modificado. Cada cena é apresentada em si e por si, sendo o seu acontecer curvilíneo.

Com base nessas premissas, Carlos Pinto analisa a apresentação de *Aquele que diz sim, aquele que diz não*, pelo grupo Teatro Universitário Moura Lacerda (Ribeirão Preto)¹⁰:

A partir da pesquisa de figurinos, passando pelo filme inicial, os slides, o cenário e toda a interpretação, marcada essencialmente por um despojamento e uma despretensão, tal qual o seu autor (Brecht) exige. De resto, Paulo Sérgio Fabrino (diretor do grupo) foi de uma felicidade total, não só na escolha do texto, como na linha empregada. É bom que todos (...) firmem na cuca que teatro não é somente beleza plástica ou comicidade barata para um público desavisado. Teatro é acima de tudo mensagem.

A influência de Brecht, no fazer teatral amador paulista, não foi hegemônica. Mas foi importante: no período que estudamos, as montagens brechtianas foram aproximadamente 10% do total das peças inscritas nos festivais de Teatro Amador. Ou seja, nos anos em que os amadores conseguiam realizar 5 mil apresentações, não é absurdo supor que 500 delas fossem dirigidas a partir dos pressupostos teóricos do autor alemão.

Enfim, no que se refere a Brecht e a Piscator, o teatro amador paulista foi o grande laboratório de desenvolvimento das propostas desses teatrólogos alemães no ambiente cultural latino-americano. Foram os amadores paulistas que enfrentaram a resistência inicial

9 PINTO, C. **Peças do IX Festival de Teatro**. Jornal O Diário (São Carlos), 30/10/1971.

10 Idem.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

do público a essa abordagem teatral; e que encontraram propostas de assimilação – paralelamente ao que fazia, também, o Teatro Experimental de Cali (Colômbia) – ao final utilizadas por grupos profissionais espalhados por toda a América Latina¹¹.

Ziembinski, outra grande influência sobre a direção amadora, talvez não possa ser considerado um teórico. E, como artista, muitas vezes deixou-se embalar pela música fácil das produções de apelo comercial¹². Mas, como diretor teatral, influenciou o teatro amador paulista de maneira importante, com as características aqui apontadas pelo crítico Décio de Almeida Prado¹³:

Ziembinski não ensaia: habita a peça que deve dirigir, convive na maior intimidade com cada personagem, desvendando-lhe desde as mais inocentes manias até as suas concepções religiosas ou filosóficas. Não contente com isso, penetra-lhe pelo subconsciente adentro ou passa a investigar os outros membros da família que o escritor esqueceu fora da peça. O resultado desta análise, levada a cabo com verdadeiro furor lógico e uma minúcia de filatelista é, muitas vezes, quase uma obra de arte, sobreposta à primeira. Ziembinski não interpreta somente. Cria também. Daí tanto as suas grandes qualidades como os seus defeitos, oriundos sempre da riqueza e não da indigência, do excesso e não da falta.

As influências de Ziembinski no teatro amador são sentidas principalmente em Santos, no trabalho de diretores como Wilson Geraldo e Carlos Alberto Soffredini e em Rio Preto, no trabalho de Humberto Sinibaldi Neto. Não é exagerado dizer que esses diretores amadores, com a disponibilidade de tempo para pesquisa e a inexistências das injunções profissionais que tolhiam Ziembinski, puderam avançar muito nas searas abertas pelo encenador polonês.

A influência da Europa Oriental sobre os diretores amadores se amplia, de maneira exponencial, com a publicação de *A preparação do Ator*, de Constantin Stanislavsky, pela Editora Civilização Brasileira, em 1964.

11 CARBONARI, M. **Teatro épico na América Latina**: estudo comparativo da dramaturgia das peças ‘Perguntas inúteis’, de Enrique Buenaventura (TEC-Colômbia), e ‘O nome do sujeito’, de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (Cia do Latão - Brasil). 2006. Dissertação (Mestrado em Integração da América Latina) - Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/D.84.2006.tde-12092007-172644. Acesso em: 2017-11-20.

12 Mas, quando se decidia por desafios formais, no palco, ou quando lecionava no curso de teatro na Faculdade de Direito em Recife, em 1949, na Escola de Arte Dramática (EAD), entre 1951 e 1957, e na Fundação Brasileira de Teatro (FBT), de Dulcina de Moraes, no Rio de Janeiro, em 1960, Ziembinski se agigantava. Essa dimensão ciclópica também chega à TV em 1969, quando realiza um Programa Semanal de Ensino de Interpretação, O Ator na Arena (TV Educativa de São Paulo).

13 PRADO, D. de A.: **Ziembinski**, Estado de São Paulo, São Paulo, 04.07.1951.

Para Stanislavsky, o diretor cênico é o responsável por toda a concepção e criação do espetáculo, usando o texto que ele vê como roteiro ao invés de tratá-lo como uma obra final. Até porque os textos, a partir de Ibsen, Tchekhov e Strindberg tornam-se complexos porque se projetam além da dimensão imediatamente reconhecível da experiência humana. De certa forma, a descrição detalhada de uma atmosfera, do personagem, do olhar, dos gestos e do modo de falar parece propiciar a apresentação dessas situações em forma de romance, ao invés do palco. Stanislavsky apresentava meios para traduzir esses detalhes em termos dramáticos. Os diretores amadores paulistas sentiam, portanto, a necessidade de utilizar esse instrumental. E o fizeram principalmente para encenar as peças de Ibsen, Tchekhov e Strindberg, além dos brasileiros Nelson Rodrigues, Jorge Andrade e Timoshenco Webhi. No ano de 1966, a CET comprou aproximadamente 200 exemplares de *A preparação do ator*, distribuindo-os para as federações de Teatro Amador. Fez o mesmo com *A Formação do Personagem*, no início da década de 1970. A aceitação, pelos amadores, foi avassaladora.

Entre vários diretores amadores “stanilavskianos”, podemos citar Evêncio da Quinta. Ao dirigir *A (prostituta) respeitosa*, de Sartre, recebeu essa análise crítica, feita por Paulo Mallegni¹⁴:

Evêncio da Quinta consegue explorar esse tema sob todos os seus aspectos, brindando o público com uma direção sóbria, despojada de recursos construídos a priori. E com a simplicidade justa para uma peça realista. Com isso ele força os atores, não a uma interpretação elaborada do texto, mas a uma vivência quase que stanislavskiana, no que a meu ver, se resume uma direção inteligente de uma obra cujo tema foi, é e continuará sendo motivo de controvérsias.

Desafio tão grande quanto o de fazer amadurecer o trabalho de direção teatral, foi – para o movimento federativo amador – o de ajudar a formar atores. Os elencos construía-se num ambiente desafiador. Forjavam-se lentamente, adquirindo experiência prática, nas apresentações, e conhecimentos, nos cursos desenvolvidos pelas federações e pela CET. Eventualmente, amadores ganhavam bolsas na Escola de Arte Dramática, ao vencer festivais. Mas mudanças (ou perdas) de emprego, mudanças de cidade para estudar, ou até mudanças de estado civil poderiam desfalcocar o grupo amador¹⁵:

14 MALLEGNI, P. R. **A Respeitosa**. Jornal A Tribuna, 19/03/1967.

15 GREGHI FILHO. **Título máximo de teatro para Ieda Ferreira**. Jornal O Diário: Santos – SP, 19/12/1965.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

Ieda Ferreira é desses talentos que raramente aparecem (...). Passo a passo acompanhamos a carreira dessa atriz universitária que em tão curto tempo arrebatou os principais prêmios teatrais. Hoje, porém, nos despedimos de Ieda atriz, que, agora formada, enfrentará uma nova situação, o que para ela é muito mais importante, a de uma feliz e serena esposa e dona de um lar, que será o seu mundo.

Esse texto jornalístico é eloquente em relação à uma época e à uma visão de mundo. Fala por si. Os preconceitos, que subjazem à crítica produzida nos jornais, no entanto, transcendem às questões de gênero. Impedem, também, que os críticos observem o trabalho do ator amador dentro de parâmetros específicos, buscando-se a atuação profissional como referência. Subentende-se, também, que a chegada ao profissionalismo tenha de ser o objetivo de todos os bons atores amadores¹⁶:

A grande força interpretativa do elenco está, sem dúvida, em Luiz Freire, que faz Fred. Ele se impõe sobremaneira desde o momento em que surge em cena, vivendo seu personagem, explorando psicologicamente os seus diversos problemas, tanto de ordem emocional, sexual, racial, bem como de casta, levando-o num crescente à explosão final, cena em que Freire tem verdadeiramente a sua grande chance (...). Ele merece mais chances e um curso de formação de ator que o levaria fatalmente ao profissionalismo.

Um problema relativo à interpretação, que também se liga a problemas de direção, é o de se trabalhar textos adequados à faixa etária e à experiência de cena dos elementos do grupo. A questão foi bem colocada pelo júri do XII FETAESP – Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo (1974) ao se pronunciar em relação à apresentação de *Santa Joana D’Arc*, pelo Teatro Universitário Daimon (Presidente Prudente)¹⁷:

A sempre louvável escolha de um texto de autor brasileiro resultou num espetáculo vistoso, mas de nível apenas razoável, apesar do evidente e inegável esforço de uma dedicada equipe de amadores, com muito entusiasmo e pouca experiência, esforço esse que transparece em todas as partes de uma produção bem cuidada e até dispendiosa. O rendimento insuficiente desse esforço se deve quicá ao fato de que, entre muitos textos nacionais, até do mesmo autor, este não seja dos mais adequados para um elenco tão novo, numeroso e heterogêneo.

Eis uma característica do movimento amador paulista, em todo o período estudado: embora atinja um público numeroso e variado,

16 MALLEGNI, P. R. *A Respeitosa*. Jornal A Tribuna, 19/03/1967.

17 PALLOTINI, R.; BELINKY T.; e GENTIL, A. *Relatório do júri da final do XII FETAESP (1974)*. (mimeo).

os atores amadores, na sua grande maioria, eram adolescentes ou adultos com menos de 30 anos. Essa realidade obrigava a pesquisar quais textos teatrais poderiam ser melhor aproveitados pelos grupos amadores. Se juntarmos esse fato à existência de uma censura que, literalmente, tirou 400 textos teatrais de cena só no ano de 1974, temos um esboço de um quadro que era realmente preocupante. Em determinado momento (no final de 1973), a COTAESP viu-se obrigada e promover um ciclo de palestras com o objetivo de ajudar os amadores a escolher, entre os espetáculos que não foram ceifados pela censura, aqueles textos que poderiam compatibilizar os interesses do grupo amador, a vivência teatral e existencial de seus membros, e o que poderia atrair o público. Além de tudo, os palestrantes teriam que levar em conta o seguinte dilema: nessa época de repressão, seria razoável que instrutores se opusessem, por questões técnicas, às escolhas dos jovens, em relação aos textos que desejavam apresentar?

Como se vê, a lista de dificuldades – desafios na luta pela sobrevivência, deslocamentos para estudar, questões familiares e de gênero, escassez de textos apropriados para encenação, censura, repressão – para o desenvolvimento da expressão teatral era extensa. E, mesmo assim, os atores amadores tiveram enorme sucesso em fazer teatro, conseguiram a empatia e o respeito de seu público e dos críticos, além de serem o celeiro para o teatro e a TV dos anos 1970 e 1980.

O que construiu esse sucesso?

Talvez seja impossível apresentar uma receita, com todos os ingredientes e proporções desse sucesso.

Mas é possível indicar alguns desses fatores. Por exemplo, o movimento federativo contou com o apoio da Comissão Estadual de Teatro, na busca pelo aprimoramento da atuação em palco, pelos amadores. Durante o período que estudamos, a CET investiu em livros, cursos e bolsas de estudos para o Teatro, mais ou menos o mesmo que investia em festivais amadores e circuitos de apresentações teatrais amadoras¹⁸. Esses investimentos, quase sempre respondiam às ansiedades auscultadas pelas Federações de Teatro, e informadas à CET por meio de enquetes e seminários. As atas dos Congressos também eram levadas pelos dirigentes da COTAESP ao representante dos amadores, com cadeira na CET, para posteriores estudos e deliberações da Comissão.

18 Para se ter um parâmetro, a prestação de contas da CET, em seu “relatório 63/65” indica um total de Cr\$34,35 milhões em gastos com cursos, livros e bolsas, contra Cr\$36,6 milhões de gastos com festivais e deslocamento de espetáculos amadores pelo interior e capital.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

VILELA, Mauriney Edu-
ardo. *Arte e resistência
em tempos de silêncio – o
teatro amador paulista em
cena (1963-1975)*. Mimesis,
Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-
330, 2019.

Observa-se, aqui, que a CET – ao trabalhar com os jovens amadores – foi correta ao construir projetos que se baseiam naquilo que Helena Abramo chama de protagonismo juvenil, ou seja, que “*buscam desenvolver atividades centradas na noção de que os jovens são colaboradores e partícipes nos processos educativos que com eles se desenvolvem*”¹⁹.

A CET também agiu com acerto ao entender que a percepção de que os jovens estavam distantes da ação cultural, em geral, e do teatro, em particular, era errônea. Quem pensava assim refletia uma preocupação com a renovação de quadros no interior do ambiente teatral, mais do que em tratar e incorporar temas levantados pelos próprios jovens. Essa preocupação vinha acompanhada de um diagnóstico²⁰

que identificava nos jovens um desinteresse pela política e de um modo mais geral pelas questões sociais, como resultado da acentuação do individualismo e do pragmatismo que se afirmam como tendências sociais crescentes, tornando-os “pré-políticos” ou quase que inevitavelmente “apolíticos”.

Os jovens amadores e a CET souberam entender isso: estavam em combate às estruturas conservadoras e em defesa da liberdade, em todas as acepções do termo. E que não cabiam as ressalvas em relação à eficácia das ações desses jovens.

Considerando, no que se refere à atuação teatral, que a boa interpretação é aquela indicada para melhor explicitar a proposta de encenação do grupo amador, isso não indica que seria necessário virar as costas às principais técnicas interpretativas. Nem desconsiderar, de maneira pretenciosa, a contribuição do teatro profissional, dos outros grupos amadores, ou das escolas de interpretação. Aqui também encontramos o amparo da CET, que organizava os circuitos profissionais ao interior do Estado de São Paulo, utilizando – sempre que possível – as federações amadoras para resolver os problemas de infraestrutura e divulgação. Além, claro, de se responsabilizar pela gratuidade dos ingressos aos amadores filiados às federações.

Para fazer com que pessoas possam se expressar por meio do teatro, é necessário habilitá-los na comunicação corpórea e na comunicação verbal. Para que o corpo se expresse com eficiência, os

19 ABRAMO. H. W. **Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil**. In Revista Brasileira de Educação. Mai/Jun/Jul/Ago 1997 N ° 5; Set/Out/Nov/Dez 1997 N ° 6. p.27.

20 Idem, p.28.

amadores precisavam enfrentar a insidiosa alienação corpórea. Esse problema foi descrito e discutido, com detalhe, por Augusto Boal²¹. Em síntese, podemos dizer que essa alienação corpórea ocorre porque o trabalho diário determina sobre o corpo do ator amador, uma alienação muscular. Para que o amador possa externar a emoção de maneira eficiente, é necessário romper a máscara social, desmontá-la e aprender outras máscaras sociais. É necessário desalienar o corpo por meio de autoconhecimento, de exercícios e de jogos. Esta questão, que foi – talvez – o maior problema dos intérpretes amadores, recebeu decidido enfrentamento por parte do movimento federativo: boa parte dos cursos, oficinas e workshops realizados a partir da CO-TAESP versavam sobre disponibilidade física.

A comunicação verbal exige o enfrentamento de duas questões: quais palavras pronunciar e como se fazer ouvir. Os amadores do interior do estado de São Paulo, ao interagir com seu público, conseguiriam ser mais eficientes se utilizassem as palavras com a mesma sonoridade do dia a dia. Isso explica o uso do dialeto caipira²² na cena teatral amadora paulista.

Mas o falar caipira era menosprezado pela mídia, que adotou o dialeto carioca com seu “S” arrastado e “R” seco. Os arautos da norma culta consideravam esse falar caipira paulista como demonstração de ignorância e, até, de atraso intelectual. Mesmo jurados, nos festivais, em *off*, ridicularizavam alguns atores que perseveravam o dialeto do interior de São Paulo, desconsiderando – inclusive – a necessidade de comunicação dos atores com o seu público.

Com o tempo, o dialeto caipira ganhou honorabilidade. Não só ele: o falar italianizado dos paulistanos; os matizes de Trás os Montes e do Cabo Verde que se percebem na pronúncia santista; e o jeitão amineirado dos francanos deixaram de ser menosprezados.

Os amadores deram sua contribuição para que os dialetos fossem respeitados, com reflexos nos falares das telenovelas²³ e, talvez, na onda de música regional caipira, que vieram a seguir.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

21 BOAL, A. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1991 (10ª edição).

22 De acordo com o folclorista Cornélio Pires (**Conversas ao pé do fogo**. São Paulo: Ottoni. 2002), o dialeto caipira surgiu no século XVIII quando a língua brasileira, o nheengatu, foi proibida pelo rei de Portugal. Passou-se a falar português com sotaque nheengatu, como é o caso de muié, cuié, zóio, orêia, falá, dizê, comê, dado que a língua nheengatu estranhava os infinitivos dos verbos e as consoantes duplas. Portanto, a fala caipira não é um erro de linguagem, é um dialeto, uma legítima variante da língua portuguesa.

23 *Nino, o italianinho*, por exemplo, estreou em maio de 1969, com Juca de Oliveira – jovem ator de militância comunista e grande incentivador do teatro amador – no

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

Como na comunicação verbal é igualmente importante se fazer ouvir, tornar-se-ia importante dominar a técnica da dicção. Nesse terreno, os amadores apresentavam as deficiências que também se constatavam no teatro profissional. Parte do problema está no preparo (ou na falta dele...) de nossos artistas: cursos de imitação de voz – e técnicos nesse assunto – são raros até hoje. Em verdade, as inovações técnicas atuais (microfones de lapela, sem fio; sonorização digital) ajudam a contornar o problema, ao invés de resolvê-lo. E, nas décadas de 1960 e 1970, como não havia muleta tecnológica, a situação poderia ser apresentada como trágica: no campo profissional, a falta de técnica era ampliada pela ocorrência de temporadas teatrais em que o elenco era obrigado a se apresentar duas (ou mais) vezes ao dia, extenuando cordas vocais. Entre os amadores, os problemas técnicos associavam-se aos transtornos de voz, típicos da adolescência, em que se encontravam muitos atores.

Outra parte do problema estava nas instalações teatrais inapropriadas: na maior parte dos recintos teatrais, a construção física realizou-se sem qualquer preocupação com o conforto acústico. Além de se constatar que mais de metade das apresentações amadoras realizavam-se em galpões, salões de clube ou de paróquia, ou ao ar livre.

A estrutura de cursos provida pela COTAESP, CET e federações amadoras regionais para aparelhar tecnicamente os atores talvez fosse insuficiente. Isso se percebe pela frequência com que os amadores reclamavam por mais atividades formativas, inclusive nos Congressos.

De qualquer forma, há que se registrar os esforços para a melhoria da qualidade de encenação proporcionados pela distribuição de livros para a formação de atores, escritos por Stanilavsky (*A formação do ator*), Jerzy Grotowski (*Em busca de um teatro pobre*) e por Antonin Artaud (*O teatro e seu duplo*), e da realização de cursos que apresentaram e problematizaram os temas desses livros.

Os cursos ministrados e os livros distribuídos entre as várias federações produzem sinergia nos festivais amadores. Lá, os atores trocam informações e experiências, aprendendo uns com os outros. Como a lógica do trabalho amador é de esforço coletivo, o mosaico de atividades formativas, nos mais variados recantos do Estado de São Paulo, passa a fazer sentido e a compor uma bela imagem artística. E essa é uma das explicações para o fato de os amadores fazerem de tudo para poder participar dessas competições.

personagem título. E as novelas, saindo do velho Bexiga do açougueiro Nino, passaram a reproduzir a variada sonoridade dialetal dos brasileiros.

Os investimentos da CET e da COTAESP em formação dos atores, reconheça-se, frutificaram: seja porque que milhares de jovens puderam, assim, se expressar artisticamente (o que lhes permitiu manifestar e questionar suas visões de mundo); seja pelo fomento do teatro, em geral, com novos talentos; seja pelo estabelecimento de um fórum, onde brilharam criatividade e ideias, numa época muito difícil para as artes e para a liberdade de expressão.

Na cenografia, observamos que a relativa exiguidade de recursos monetários do teatro amador, se comparado ao teatro profissional, obrigou à busca de uma estética própria. Assim, ao seguir seu próprio caminho, os amadores avançaram de maneira criativa, usando materiais não convencionais e usando o espaço cênico de maneira inovadora.

Ao mencionar a exiguidade de recursos, há que se constatar que esse fato não implica apenas na dificuldade para se comprar (ou locar) móveis e materiais nobres para se produzir os objetos de cena: há que se pensar na virtual impossibilidade de se transportar (ou de se pagar pelo frete) cenários volumosos por meio de caminhões. Isso leva os espetáculos amadores a se utilizarem de engenhosas técnicas de encaixe ou de equipamentos retráteis. Ou de materiais mais leves e flexíveis.

O fato de que as apresentações amadoras têm que prescindir, em muitas situações, de palcos grandes, fez dos seus cenógrafos especialistas em usar as leis da perspectiva para iludir a percepção do público em relação às dimensões reais do espaço cênico.

Alguns espetáculos exigiam a previsão de que as apresentações pudessem ocorrer em salões, ao ar livre ou em pátios escolares. Em outras situações, havia que se evitar que as montagens do cenário fossem demoradas. Além disso, em quase todos os casos, tinha que se adaptar ao fato de que não existiria mão de obra qualificada para colocar o cenário em pé.

Em algumas montagens amadoras, encontram-se móveis que foram “emprestados” pelos familiares de alguns dos atores. Esse fato, que pode também denotar improviso, demonstra – também – que a cenografia acabava se tornando um trabalho de equipe. Dessa forma, a construção do cenário era um momento rico de troca de ideias e concepções sobre o que iria ser apresentado pelo grupo amador.

No terreno das inovações formais, observa-se que – para os amadores – o teatro naturalista, com cenários “quase reais”, era um luxo que quase nunca estava ao alcance do grupo. Daí a necessidade de estilização, muitas vezes usada com grande criatividade. Também a alternativa do uso de praticáveis, para a evolução da trama em vá-

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

rios planos (aqui, quase sempre acompanhada de efeitos de iluminação), acabou levando os amadores a algumas soluções que foram encampadas, sem cerimônias, pelo teatro profissional.

Igualmente importante: o uso de praticáveis permitia reaproveitamento em outros espetáculos e o intercâmbio de material cênico entre grupos amadores, o que permitia também troca de experiências e estreitamento de laços de amizade.

Mas não se pode dizer que a cenografia amadora sempre buscava o seu próprio caminho, pois muitas montagens espelhavam-se no teatro profissional também nesse terreno. Não se quer, aqui, dizer que as contribuições dos diretores profissionais fossem, por definição, prejudiciais para a cenografia amadora. Jonas Bloch, ao dirigir o Teatro de Arte (Santo André), encontrou soluções e incentivou o desenvolvimento artístico de cenógrafos e figurinistas. Também é bom lembrar, aqui, que a administração municipal deu apoio material ao grupo. Observe-se a análise feita pelo júri do XII FETAESP, para a peça *Noite dos Assassinos*, de José Triana – dirigida por Bloch²⁴:

O espetáculo é bem concebido e bem executado, feito com grande imaginação e criatividade sob todos os aspectos e nos menores detalhes (que são muitos) e, o que é mais importante, apresenta uma homogeneidade e um equilíbrio pouco comuns em teatro não profissional, e isto sob todos os aspectos: cenário excelente, “bem-bolado”, “carregado” e “barroco”, compondo desde o primeiro instante o clima de opressão e pesadelo que o tema exige, colocando Marco Antonio Stocco na primeira linha dos cenógrafos jovens. Os figurinos, elementos e peças de caracterização dos personagens que se intercambiam, entrosam-se com o ambiente e o cenário a ponto de constituir parte integrante e orgânica do mesmo, com ele se fundindo com perfeição.

No que se refere à iluminação, ocorreu o mesmo que no âmbito da cenografia: a falta de recursos monetários obrigou os amadores a procurar uma estética própria, sem maiores vínculos com o que se fazia no teatro profissional. Mas há que se considerar uma dificuldade específica da iluminação: há um mínimo de necessidades técnicas abaixo do qual nem o mais inspirado iluminador pode trabalhar. Como o material de iluminação era muito caro, muitos grupos amadores trabalhavam abaixo desse nível mínimo.

O movimento federativo até tentou dar apoio financeiro e logístico nessa área, mas os custos elevados esmaeceram muito a possibilidade de ajuda. Por outro lado, constata-se que a qualidade de

24 PALLOTINI, R.; BELINKI T.; e GENTIL, A. *Relatório do júri da final do XII FETAESP (1974)*. (mimeo).

muitos iluminadores amadores estava bem acima da média da competência dos iluminadores que eram funcionários dos teatros municipais. Lembremos, por exemplo, que Hamilton Saraiva (do grupo Jambaí – Capital) tornou-se – anos mais tarde – professor da ECA, na cadeira de Iluminação Cênica.

Nos teatros municipais, os espaços cênicos de várias cidades careciam de equipamentos básicos de iluminação. Ilustrativo é o que aconteceu na final do XII FETAESP, na cidade de Rio Claro: o iluminador da peça *Jorge Dandim, o marido confundido*, teve que administrar “buracos” na iluminação por culpa dos poucos recursos técnicos do local onde se apresentaram os grupos teatrais finalistas²⁵.

Dos componentes estruturais das apresentações teatrais, foi com o repertório musical que os amadores encontraram mais dificuldades. E, por consequência, também na dança e coreografias. Até porque havia um limitante inicial intransponível: a cobrança de direitos autorais, feita pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD). Os valores estavam muito acima das disponibilidades dos grupos amadores.

A impossibilidade de trabalhar com a música protegida por direitos autorais impediu o desenvolvimento de encenações musicais feitos pelos próprios amadores. Claro que a criatividade individual de algumas pessoas fez com que algumas montagens incluíssem músicas produzidas por amadores: mas essas experiências foram muito poucas.

Além disso, as reconhecidas limitações de dicção e de imposição de voz, que já existiam nos diálogos, certamente seriam ainda maiores na hora de cantar. E os problemas de disponibilidade física, de alienação muscular, tornavam as danças e as coreografias quase que totalmente ausentes nos espetáculos amadores. Quando apareciam, em algum raro espetáculo musical, o resultado era, quase sempre, decepcionante. Foi o que aconteceu com o Teatro Experimental dos Universitários de Santos, com a peça *Chá de sabugueiro*²⁶:

A abertura deste último espetáculo do Festival, prenunciando um musical à brasileira, divertido e rico de cores, dispôs favoravelmente os espectadores da noite de sábado. Mas a continuação fez descer aos poucos o nível do entusiasmo de público e júri. No momento em que se tornavam necessários ritmo, boa elocução, graça, “verve”, malícia ou ingenuidade, os atores

25 PALLOTINI, R.; BELINKI T.; e GENTIL, A. **Relatório do júri da final do XII FETAESP (1974)**. (mimeo).

26 PALLOTINI, R.; BELINKI T.; e GENTIL, A. **Relatório do júri da final do XII FETAESP (1974)**. (mimeo).

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

falharam. E, quando o que se fazia desejado era uma definição de estilo, uma opção, o diretor falhou.

Mas alguns grupos amadores, é claro, desenvolveram um trabalho interessante com música, dança e coreografia. Apoiaram-se em textos consagrados da dramaturgia nacional que se utilizavam da música, como forma de expressão. Esse fato nos leva a reapresentações frequentes de *Morte e vida Severina*, *Zumbi* e vários outros espetáculos apresentados pelo Grupo Arena, em seus primeiros quinze anos de existência. Isso porque, após um período de grande produção de peças musicais por parte dos autores nacionais (metade dos anos 1960), a repressão censória e os custos de produção dos espetáculos aliaram-se para reduzir, a praticamente zero, o aparecimento de novos textos teatrais estruturados com base em músicas.

O Grupo Cênico Regina Pacis, da federação amadora de Santo André, de certa forma, tornou-se especialista em musicais. Realizou trabalhos muito competentes, mas acabou sofrendo muito com a ausência de textos mais contemporâneos. Uma crítica, num jornal santista, captou o problema²⁷:

Com o teatro lotado, o Grupo Cênico Regina Pacis, de Santo André, mostrou, no sábado, *Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Depois da montagem do Teatro de Arena, não tínhamos visto a peça em cena, porém, acreditávamos que havia tido sua devida época, com aquela montagem, e que terminara ali. O espetáculo de Santo André veio confirmar nossa tese. (...) Não que tenha perdido sua beleza, mas *Zumbi* ficou por demais marcada com a montagem original e a comparação acaba vindo involuntariamente. O diretor Sérgio Luís Rosseti tentou ao máximo, isso percebia-se, ficar longe dessa imagem, mas o próprio texto não dá muita chance. O despojamento do guarda-roupa é um ponto favorável e o próprio rendimento dos atores, todos nivelados, com bom resultado, deram um espetáculo limpo, bem feito e principalmente, muito bem iluminado. Como espetáculo, pode-se dizer que estava quase perfeito. Todos os detalhes bem cuidados, nenhum esbarrão. Mas a sensação do repetir, da imagem já vista, foi mais forte.

Se é verdade que um modelo bem-sucedido do teatro profissional impactou essa encenação, também é fato que a conjuntura repressiva e censória impediu que o grupo amador pudesse fazer escolhas menos marcantes ou menos encenadas. De qualquer forma, inovações apareceram no que tange, por exemplo, ao guarda-roupa da montagem.

Nos espetáculos amadores, quais seriam os temas mais recorrentes?

27 PERES, R. *Teatro*. Jornal Cidade de Santos, 28/10/1970

Para iniciar nossa trilha rumo às respostas a esta questão, vamos nos utilizar de uma crítica teatral sobre a peça *A Respeitosa*, encenada pelo grupo Os Independentes, com direção de Evêncio da Quinta. O ano era 1966, a cidade era Santos²⁸:

Através dos diferentes e heterogêneos problemas focados por ambos os dramaturgos (Sartre e Camus), sempre surge no fundo o tema da liberdade humana: condicionada, limitada, sufocada, como é apresentada em *Entre quatro paredes*, onde “o inferno são os outros”, frase terrivelmente precisa de Sartre: não podemos estar sós e isto basta para que não possamos ser livres. Da situação do homem que quer justificar sua vida em luta com o meio, com o destino ou com suas próprias inibições.

O crítico Paulo Mallegni, ao contextualizar o existencialismo para embasar a análise da apresentação teatral, lista algumas das motivações que levaram tantos jovens ao teatro amador: a ânsia por liberdade, acompanhada do sentimento de sufocamento imposto pela realidade em que estão imersos; e a luta por vencer suas próprias inibições.

Não estamos, com isso, querendo dizer que o teatro amador paulista era existencialista (até porque, em grande medida, não era mesmo), mas há – nesse texto – algo de emblemático. Não exatamente no tema, mas nos personagens: a peça conta a história de uma prostituta que, num vilarejo do Sul dos EUA, toma a atitude heroica de salvar um negro fugitivo do linchamento. Aqui, nessas personagens, nos encontramos com figuras que, amiúde, estão nos palcos amadores: os *outsiders*. Nesse espetáculo aparecem os humilhados (prostituta e escravo, mas poderiam ser mendigos ou desempregados); em outros espetáculos, os protagonistas são das minorias (de gênero, raça ou religião). E estes personagens emblemáticos indicam que o tema mais geral, nas peças amadoras, é a exclusão.

Os amadores, no geral, não abordavam os personagens a partir de parâmetros filosóficos ou da estrita racionalidade. Com muita frequência, os amadores construía seus personagens de maneira Stanislavskiana: embasavam a atuação nas ações físicas, que transmitem o espírito interior do papel que estão interpretando; sendo estas ações físicas abastecidas pela vida e pela imaginação que o ator empresta à personagem. Simplificando um pouco: os personagens ganham vida incorporando algumas características do intérprete e, indiretamente, do público de onde esse intérprete se encontra imerso.

O tema mais frequente nos palcos amadores paulistas, nas décadas de 1960 e 1970, está umbilicalmente ligado ao personagem

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

28 MALLEGNI, P. R. *A Respeitosa*. *Jornal A Tribuna*, 19/03/1967.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

mais frequente das encenações, que é o brasileiro humilde; seja trazendo à cena peças consagradas como *Morte e vida Severina* (João Cabral de Melo Neto), *A Grande Estiagem* (Isaac Gondim Filho), *Auto da compadecida* (Ariano Suassuna) ou *O pagador de promessas* (Dias Gomes); seja com textos escritos pelos próprios amadores, como *A rosa verde* (Evêncio da Quinta).

Num tempo em que o homem comum foi submerso, na mídia, em um mar de propaganda ditatorial que exaltava o “Brasil grande”, os amadores de teatro foram sensíveis à ansiedade do espectador em ver o drama, a tragédia, do injustiçado em cena. Encontraremos, na cena amadora, o camponês, o nordestino que migrou, o favelado com grandes dificuldades de subsistência. E também as famílias de classe média, empobrecidas dentro do redemoinho da modernização econômica.

Outros temas frequentes – e também muito próximos aos interesses de um público que, logo a seguir, seria “fisgado” pela televisão – são a violência das cidades e de suas populações marginais (encenadas em peças como *Balada de Manhattan* – Leo Gilson Ribeiro; *Dois perdidos numa noite suja* – Plínio Marcos; de *Moto Perpétuo* – Hamilton Saraiva); a religiosidade (como se vê em *Paixão segundo São Marcos*, extraído da Bíblia, ou *Bíblico* – Odécio Penteado); ou questões de gênero, raça ou de perseguições religiosas (*Oração para uma negra* – Willian Faulker e A. Camus; *Zumbi* – Boal e Guarnieri; *O choque das raças* – Hamilton Saraiva; *O Santo Inquérito* – Dias Gomes). Textos estes que conseguiam uma direta comunhão entre as ansiedades do público e dos encenadores amadores.

Amadores que, quando a Censura deixava, apresentavam muitas peças (principalmente até 1968) com temática que poderíamos chamar de explicitamente proselitista (*Liberdade, liberdade* – Millôr Fernandes e Flávio Rangel; *Revolução na América do Sul* – Augusto Boal; *Eles não usam black-tie* – Gianfrancesco Guarnieri). Aqui, a julgar pelas anotações sobre frequência de assistentes que encontramos, o interesse do público em geral, não era tão expressivo.

O maior divórcio entre amadores e público, no que se refere ao tema encenado, parece ter ocorrido quando as apresentações se referiam a questões existenciais, especialmente se a forma era vanguardista (*Spectros* – Ibsen; *Diálogo noturno com um homem vil* – E. Dürrenmatt; *Beijo no asfalto* – Nelson Rodrigues). Os amadores adoravam fazer esse tipo de trabalho – especialmente se a abordagem era stanislavskiana – mesmo que a plateia estivesse vazia. E, nessas situações, a plateia quase sempre estava vazia mesmo...

Quando se buscam os temas caros às apresentações amadoras, não se pode desprezar a eventual aparência de falta dele. Falamos do

desbunde, da brincadeira, que também é um jeito de se fazer crítica. Gil Vicente, no seu *Auto da Barca do Inferno*, já advertia que “rindo, se corrigem os costumes²⁹”.

Em suma, quase sempre havia sinergia entre amadores e público quanto ao que apresentar. Resta saber se havia sinergia também na maneira de apresentar, no que concerne aos gêneros teatrais.

No que se refere aos gêneros teatrais que os amadores utilizavam (e eventualmente adaptavam com tal sucesso, que não seria falso tratá-las como invenções dramatúrgicas), é evidente que muita coisa se apoia nos ombros de gigantes da tradição. O primeiro deles é Gil Vicente, o pai do teatro em língua portuguesa, exímio no uso da farsa.

Em Santos, no ano de 1967, o Grupo dos Independentes, sob a direção de Paulo Jordão, apresentou *Grandes Momentos de Gil Vicente*. O crítico Evêncio da Quinta (ele próprio era amador de teatro) apresentou claramente uma faceta de Gil Vicente que certamente interessou aos membros do grupo amador³⁰:

Já no seu tempo havia necessidade de criticar os costumes e isso é feito com rara maestria, embora com escassa carpintaria teatral, em *O auto da barca do inferno*(...). Não sabemos qual foi a reação da plateia quinhentista ao “Auto da Barca”, mas cremos ter sido violenta, uma vez que nele são vivamente criticados a Justiça (“Non accipistis rapina?”), a Nobreza (“Não se embarca a tirania neste batel divinal?”), o Clero (“Eu criava meninas para o cônego da Sé.”) e tudo mais que merecesse reparo.

Ao acertar no atacado, Evêncio provavelmente errou no varejo, ao considerar como “escassa carpintaria teatral”, o que era a típica linguagem teatral quinhentista, usada magistralmente por Gil Vicente, e que estava sendo recriada pelo Grupo dos Independentes. Outra passagem dessa crítica mostra que os artistas, no palco, estavam um pouco à frente do crítico, na redação do jornal³¹:

(O Grupo dos Independentes estava...) introduzindo nos textos, ou aproveitando transcrições de exegetas modernos, palavras que, correspondendo ao termo arcaico, não modificassem a estrutura da peça, mas dessem à plateia a medida exata do pensamento de Gil Vicente em termos atuais. (...) As várias interpolações procedidas tornaram “leves” textos antes “pesados”, os quais estavam relegados apenas às práticas da Escola de Arte Dramática, não mais servindo para espetáculos de caráter popular.

29 *Ridendo castigat mores*, no original.

30 DA QUINTA, Evêncio. **Gil Vicente para o povo**. Jornal A Tribuna (Santos), 06/06/1967.

31 Idem.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

O crítico imaginava que o Grupo dos Independentes estava trazendo Gil Vicente para as novas gerações. Não deixa de ser verdadeiro. Mas muitos espetáculos amadores que vieram a seguir indicam que *Grandes momentos de Gil Vicente* estaria na origem de muitas apresentações de Teatro de Rua e de peças que usavam características circenses e de farsas medievais. Evidentemente não por conta da “escassa carpintaria teatral”, mas porque o teatro de Gil Vicente era ferramenta adequada para expressar algo que tinha empatia com o público. E que o público compreendia com clareza.

Em 1969, Ilza Novita (uma raríssima diretora amadora, numa atividade monopolizada pelo sexo masculino) decidiu trazer o circo para o palco do Teatro Rádio Clube, de Santos, com a peça *Querem representar comigo?*³² :

Os personagens são: Sr. Leal, o dono do circo, o “poder maior”, indivíduo “realizado”, insensível aos problemas do dia-a-dia, representado por João César; Isabelle, a bailarina, o motivo pelo qual todos ambicionam o poder, interpretada por Ângela Maria; Augusto, o político, é Nelson Ramos; Crockson é a autoridade imponente, Osvaldo Araújo; Rascasse representa “o povo”, que luta para obter o poder, mas se submete às autoridades, e é interpretado por Esdras Guercellos. O “jogo” se desenrola num ambiente em que os ensaios para o espetáculo e a vida íntima dos seus componentes se misturam e se confundem. São apresentados durante a ação, marionetes (...) que representam o comportamento das grandes massas.

Como se vê, o objetivo do autor, neste espetáculo, era colocar em questão a ordem capitalista. Diante da realidade da Censura, o grupo Teatro do Clássico (TECLA) – que aparentemente tinha o mesmo objetivo do autor – buscou um texto escrito por um membro da Academia Francesa de Letras (Marcel Achard; 1899-1974). Imaginou-se, com acerto, que o veto a uma peça escrita por um europeu ainda vivo provocaria problemas ao governo brasileiro. Problemas muito maiores do que o de se admitir apresentações de um pequeno grupo amador de um colégio da Baixada Santista.

Assim, numa época em que o teatro profissional se encaminhava para a metáfora (ou simplesmente se evadía dos problemas), grupos amadores – como o TECLA – enveredavam para o teatro de tese (aqui, em simbiose com a estrutura do circo), mesmo que recorrendo a um texto francês, escrito no período entre guerras...

O circo, no ano seguinte (1970), também é utilizado pelo diretor Afonso Gentil (um ex-amador, que iniciava sua carreira como profissional), ao apresentar *Arlequim a serviço de dois amos*, de

32 **Tecla hoje no festival**. Jornal A Tribuna (Santos), 19/08/1969.

Carlo Goldoni, no VIII Festival Estadual de Teatro Amador. A montagem logrou grande empatia com o público ao usar essa comédia medieval exatamente do jeito que ela era ao ser criada: como teatro-circo. O Teatro Experimental União Recreativo (de Sorocaba) aproximou essa farsa ao teatro-rebolado, utilizando vários de seus tiques, trejeitos, maneirismos e o uso de gags, piadinhas atuais e cacos que refletem o momento político-social brasileiro.

No teatro amador paulista, a forma e o tema imbricam-se: observa-se – claramente – que muitos textos da Grécia Clássica, dos períodos medieval, renascentista e iluminista serão visitados pelos grupos amadores para que se abordem temas que – de outra forma – seriam vetados pela Censura.

O circo também foi trazido ao palco pelo Centro Cultural Guimarães Rosa, grupo de São Bernardo do Campo, com o espetáculo *Farsa do cangaceiro, com truço e padre*. O júri do XII FETAESP (1974) fez a seguinte observação³³:

O espetáculo (...) começa por introduzir o espectador no mundo pretendido pelo texto, a partir do ambiente criado pela sala de espera do teatro, e pela música introdutória. No entanto, esse cuidado, que é de início positivo, prepara o espectador para uma montagem pura, que conservasse intacta a ingenuidade do mundo retratado pelo autor. Mas isso não acontece. Valendo-se de um bom trabalho com os atores (...), a direção consegue um resultado firme, mas sofisticada em demasia, quebrando o ambiente que ela mesma preparara, como se não “acreditasse” no mundo que sugeriu.

Será que o júri acertou no diagnóstico de que houve exagero de sofisticação? Ou o diretor pretendia fazer com que o público rememorasse suas origens rurais, trazendo-o depois para um ambiente e linguagem híbridos, como são híbridos os ambientes dos bairros periféricos de uma grande cidade? Afinal, esse texto entremeia drama e narração; há Aristóteles e Brecht; irrupção de tango e melodrama; o diretor utilizou-se de figurinos estilizados, provocando “estranhamento”. Enfim, uma obra de linguagem complexa, que mereceria atenção hoje, passados mais de 40 anos...

Passemos do circo e do cordel para os clássicos. Melhor dizendo, à releitura dos clássicos, talvez o terreno teatral em que os amadores paulistas mais trouxeram inovações. Onde, também, algumas discussões de dinâmica social, comportamentais, de costumes e de religião foram feitas com rara propriedade e sucesso.

33 PALLOTINI, R.; BELINKI T.; e GENTIL, A. *Relatório do júri da final do XII FETAESP (1974)*. (mimeo).

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

Hamilton Saraiva, autor, ator, iluminador e diretor amador, participando do Grupo Jambaí de Comédia (São Paulo capital) dirigiu, em 1974, o espetáculo *Jorge Dandim, o marido confundido*, de Molière. Esse espetáculo chegou à final do XII FETAESP. A manifestação do júri foi a seguinte³⁴:

Acertadamente andou agindo Hamilton Saraiva ao optar por uma montagem molieresca ao gosto dos tempos modernos, isto é, irreverente, crítica, “desbundante”. No entanto, essa Comissão Julgadora questiona a ideia de transformar Jorge Dandim em uma telenovela. Estariam aqui suas incoerências e desacertos. Todos sabemos quem é Molière e o quanto podem ainda sua crítica ferina e seu humor amargo. Jogar Molière na televisão – esse caótico e infernal meio de comunicação – é vesti-lo com as cores de um grotesco inaceitável. Se Molière é bom e a TV é ruim, não é incoerente querer “melhorá-lo” usando a linguagem do vídeo, ora como instrumento, ora como alvo da crítica pretendida? Parece-nos, pois, que em nada perderia a espirituosa posição do diretor se os recursos da TV fossem deixados à margem. Mesmo as “jorgetes” poderiam permanecer com suas saborosas intromissões coletivas, sem prejuízo crítico. Tudo o mais – anúncios, jornal falado, tabuletas, filmagens – funciona como elemento empobrecedor de uma graça, no todo, inteligente. Como inteligente foi o tratamento psicológico dispensado à personagem de Jorge Dandim, em contraposto ao tom farsesco das demais, o que empatiza, aproxima afetivamente Dandim e a plateia.

O júri queria – em última análise – que o irreverente, crítico e desbundante Molière fosse trazido ao mundo contemporâneo, desde que de maneira reverencial. E curiosamente acusa Hamilton Saraiva de ser incoerente...

De qualquer forma, a análise da comissão julgadora nos deixa entrever a criatividade formal desse espetáculo amador. Antropofagicamente, a TV “engole” a obra clássica. Mas, ao mesmo tempo, Molière está lá. E o teatro também está lá, uma vez que os recursos de cenografia, de iluminação e de atuação foram utilizados com eficiência. O *Jorge Dandim* do Grupo Jambaí, foi um ato de fé, de alegria, de força contagiante, no jogo teatral.

E, como o próprio júri constatou, o espetáculo logrou empatia com a plateia.

Os amadores também usaram, com frequência, o teatro brechtiano com razoável competência, embora nem sempre arriscando novos caminhos formais. A tendência a um excessivo respeito aos cânones da linguagem do chamado teatro dialético não passou despercebida ao júri da final do FETAESP de 1971³⁵:

34 PALLOTINI, R.; BELINKI T.; e GENTIL, A. **Relatório do júri da final do XII FETAESP (1974)**. (mimeo).

35 PALLOTINI, R.; SILVA, A. S. da; e GENTIL, A. **Relatório do júri da final do IX FETAESP (1971)**. (mimeo).

A direção de Paulo Sérgio Fabrino andou relativamente bem em relação ao texto de Brecht³⁶. Uma direção esquemática, em cima de um texto esquemático. (...) A direção foi correta, o cenário esteve correto, a interpretação, na maioria das vezes, correta, enfim, o espetáculo esteve correto e assumiu o texto de Brecht, que é exageradamente correto.

De qualquer forma, mesmo esse “feijão com arroz” acabará por produzir encenações de muito boa qualidade, conforme constatará o júri da final do FETAESP de 1973, em relação ao espetáculo *A Alma Boa de Set-Suan*, encenado pelo Grupo Jambaí, da Capital³⁷:

A encenação de Hamilton Saraiva veio dar a justa medida brechtiana, procurando, com muita felicidade, captar-lhe o pensamento social-humanístico, naquilo que Brecht tem de mais universal: a consciência de que o Homem merece a própria grandeza que ele se reservou no Universo. Das teorias, Hamilton manipulou aquelas que mais de perto serviam à realidade atual e à equipe com que contava. O resultado final foi uma montagem límpida, cristalina, fluente, comunicativa, inteligente, sem ser brilhante.

Observa-se que o teatro brechtiano foi, nos trabalhos dos amadores paulistas, muitas vezes mediado pelos trabalhos de outro encenador alemão, Erwin Piscator, que se utilizará fartamente de vídeos, slides, cartazes e fotos, naquilo que ficou conhecido como “teatro épico”. De um modo geral, os jurados dos festivais viam essa parafernália com certa reserva, como se vê no comentário sobre a apresentação d’*A balada de Manhattan*, pelo Teatro Estudantil de Vanguarda (Santos)³⁸:

Se certas soluções podem ser criticadas, como a da sucessão de rápidos quadros ao fundo do palco, e até mesmo o retorno ao fácil recurso dos cartazes que apelam para os nossos melhores sentimentos, por outro lado deve-se reconhecer a felicidade da duplicação de certos personagens, da inserção fácil e oportuna de canções, sempre bem colocadas (...).

Passemos ao Teatro do Absurdo, que foi muito utilizado pelos amadores, especialmente a partir de 1969. Essa forma de expressão teatral, de fato, parece se coadunar com a realidade de que não é possível conceber a ditadura como algo natural. Ela não pertence à ordem da razão. O teatro do absurdo, surgido na Europa em outro

36 *Aquele que diz sim; aquele que diz não*

37 LAGOA, J.; SILVA, A. S. da; e GENTIL, A. **Relatório do júri da final do XI FETAESP (1973)**. (mimeo).

38 PALLOTINI, R.; SILVA, A. S. da; e GENTIL, A. **Relatório do júri da final do IX FETAESP (1971)**. (mimeo).

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

contexto, tem o efeito de exprimir um desnorteio, uma situação absurda, fora do esquadro que tomou conta da realidade brasileira, no período que estudamos. E que alguns amadores paulistas parecem ter escolhido o absurdo para exprimir suas inquietações.

Como a realidade brasileira era diferente do contexto europeu em que o Teatro do Absurdo surgiu, os amadores paulistas realizaram algumas adaptações e acréscimos que provocaram, entre os críticos, algumas situações de estranhamento. É o que se observa nos comentários feitos pelo júri do XI FETAESP, em relação à apresentação de *A Lição* (Ionesco), feita pelo Grupo Porão 7, da cidade de São Carlos³⁹:

O espetáculo, portanto, torna-se extremamente belo, belo em sua luz, belo em sua música, belo em seus gestos, e por que não dizer, belo em seus ingênuos “slides”. (...) os atores de seu elenco, a Aluna menos, o Professor e a Governanta mais, sentem-se presos por gestos alheios, como que manejados de fora para dentro. A imprecisão, assim, torna-se patente: absurdo do absurdo igual a enfraquecimento do absurdo. O espetáculo perde assim a força que poderia ter.

Talvez a estetização, considerada exagerada pelo júri, seja – no final das contas – a expressão de uma sutil ironia.

Um gênero teatral usado muito frequentemente pelos amadores, para expressar sua temática, foi a Comédia. Seja porque os jovens (e os amadores eram – quase sempre – menores de 30 anos) tenham mais facilidade em se comunicar pelo humor; seja porque o público (depois de passar o dia inteiro enfrentando contrariedades) queria rir em seus momentos de lazer; ou seja, porque o teatro brasileiro tenha uma longa tradição no uso da comédia como recurso expressivo.

Nesse ambiente, é fácil compreender porque *Ubu-Rei*, de Alfred Jarry (peça escrita quando o autor tinha 15 anos de idade) tornou-se um paradigma e acabou encenada em vários festivais. Isso foi percebido pelo júri do XI FETAESP⁴⁰:

Achamos que foi adequada e feliz a escolha de Ubu-Rei, pelo Teatro Estudantil Universitário. A idade média da equipe era, a priori, um trunfo para reviver e fazer rejuvenescer aquela atmosfera caótica, irreverente, sarcástica e sobretudo debochada, vociferada pela extrema juventude de Jarry. O diretor Sérgio Luiz Bambace partiu, portanto, com a faca e o queijo na mão.

39 LAGOA, J.; SILVA, A. S. da; e GENTIL, A. **Relatório do júri da final do XI FETAESP (1973)**. (mimeo).

40 LAGOA, J.; SILVA, A. S. da; e GENTIL, A. **Relatório do júri da final do XI FETAESP (1973)**. (mimeo)..

Observe-se que o próprio Sérgio Luiz Bambace, mencionado acima, era um dos vários “Alfreds Jarrys” do Teatro Amador paulista. Seu primeiro texto teatral, foi objeto da seguinte observação, pelo júri do IX FETAESP⁴¹:

Partindo de uma temática já um pouco cansada, dentro de nossa dramaturgia, o texto⁴² consegue se manter durante todo o desenrolar do espetáculo, o que também é uma virtude, em se tratando de um jovem e inédito dramaturgo. Como era de se esperar de um autor novo, Sérgio Luiz Bambace consegue maior eficiência nos trechos cômicos da peça o que não acontece nos momentos de lirismo, quando o autor, facilmente, escorrega para o melodramático dos mais chorões.

A crítica aos amadores, em alguns momentos, era a de que eles abusavam do riso a ponto de chegar a uma ludicidade irresponsável. É o que se depreende dos comentários do júri do XII FETAESP, em relação a uma apresentação do Grupo TACO, da cidade de Santos⁴³:

Os atores estão soltos demais, com uma gesticulação indisciplinada que prejudica a dicção; resulta a impressão de improvisação, de teatrinho colegial de fim de ano, que faz perder muito da “charge” social autêntica que porventura exista atrás desse “desbunde” todo, tanto que a intenção “séria” de algumas cenas, especialmente a final, melodramática, mal consegue passar.

E havia um experimento teatral de que os amadores lançavam mão (e que quase não foi explorado pelo teatro profissional, no período que estudamos): o da estética visual exacerbada, tratando o teatro quase como se fosse “artes plásticas”. É o que fez, por exemplo o Grupo Paus de Arara (São Carlos), com a peça *Quem matou Caim* (Walmir Ayala), sob a direção de José Sidnei Leandro⁴⁴:

Dramaticamente o texto quase não se sustenta, uma vez que, lírico em demasia, quase não possui qualidades de conflito, de ação, de contenção, que o mantenham de pé no palco. (...) O diretor José Sidnei Leandro cumpriu à risca as suas proposições, expostas no programa com que se apresenta; diz de início que não se propõe a um teatro de texto, a um teatro psicológico, e se mantém fiel a si mesmo até as últimas consequências.

41 PALLOTINI, R.; SILVA, A. S. da; e GENTIL, A. **Relatório do júri da final do IX FETAESP (1971)**. (mimeo)

42 *Nós e um Zé*.

43 PALLOTINI, R.; BELINKI T.; e GENTIL, A. **Relatório do júri da final do XII FETAESP (1974)**. (mimeo).

44 Idem.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

PRODUÇÃO AMADORA E REALIDADE SOCIAL

Quando se olha para a produção teatral amadora, no período que estamos estudando, notamos que, ao oferecer respostas expressivas à realidade social objetiva, os amadores não o faziam a partir de um indivíduo (o diretor ou o autor) nem a partir do grupo como coletivo, nem do grupo social de que eles se originaram, mas o faziam como indivíduos imersos em relações sociais reais e coletivas. Nesse sentido, a resposta expressiva é uma visão de mundo: uma visão organizadora. E este elemento de organização é, no teatro, o fato social significativo. A correspondência de conteúdo entre um texto ou uma produção teatral e o grupo que encena é menos importante do que a correspondência de organização (poderíamos, aqui, usar a palavra estrutura).

A relação de conteúdo pode ser apenas um reflexo, mas a relação de estrutura (muitas vezes ocorrendo quando não há uma relação aparente de conteúdos) pode mostrar o princípio organizador pelo qual uma visão específica de mundo atua na consciência.

Faça-se, aqui, a distinção entre consciência real e consciência possível. Para isso, utilizamos a percepção de Raymond Williams⁴⁵:

(...) A (consciência) real, com a sua rica mas incoerente multiplicidade; a possível, com o seu grau máximo de adequação e coerência. Um grupo social é geralmente limitado pela sua própria consciência, e isto inclui muitos tipos de incompreensão e de ilusão; elementos de uma falsa consciência que muitas vezes são, obviamente, usados e refletidos na literatura mais difundida. Mas há também um máximo de consciência possível: a visão do mundo erguida ao seu patamar mais elevado e coerente, limitada apenas pelo fato de que ir além significaria que o grupo teria de superar a si mesmo e transformar-se em um novo grupo social, ou ser substituído por ele.

Quase sempre, quando se estuda a atividade teatral, os olhares se voltam muito mais para os textos do que para como se constroem as apresentações, buscando as relações entre a dramaturgia e a consciência real. Mas também é interessante procurar relações entre espetáculos teatrais e a consciência possível, argumentando que os espetáculos teatrais (tão frágeis que desaparecem no exato momento em que se realizam) constroem uma visão de mundo numa forma coerente e adequada e em plano muito elevado. E que essa construção ocorre provavelmente em dimensão muito maior na consciência dos membros dos grupos teatrais amadores do que entre a assistência.

45 WILLIAMS, R. **Cultura e Materialismo**. São Paulo. Editora Unesp, 2011. p.33.

Há quem diga que as apresentações teatrais de qualidade razoável ou mediana nos dão a consciência real em uma forma sintética; e que o grande teatro nos dá a consciência possível, por vezes, bastante diferente da consciência real. Claro que isso é quase sempre verdadeiro, mas talvez em algumas situações tenhamos que reconsiderar aquilo que definimos como “consciência”. Pois o que é normalmente considerado como uma visão de mundo pode, na prática, não ser mais do que um resumo de doutrinas.

Existem relações sociais e naturais reais. E as crenças e instituições contemporâneas dão uma relativa organização e coerência a estas relações. Mas o que parece acontecer, em algumas das melhores produções amadoras, é a simultânea simulação e resposta a essas estruturas subjacentes e formativas. Eis, diante de nós, o fenômeno dramático: a dramatização de um processo, a criação de uma ficção em que os elementos constitutivos reais da vida social e das crenças foram simultaneamente atualizados, vividos de uma nova maneira. Eis o ato criativo, por definição genuíno e sem precedentes.

O ato criativo é apanágio de grandes talentos e devem existir razões sociais características, observadas nas biografias dos autores, que expliquem suas qualidades de imaginação. Mas esses atos criativos, dentro de um determinado contexto histórico, podem ser característicos de uma comunidade específica: uma comunidade imersa em uma estrutura de sentimento⁴⁶ e que se torna visível a partir de suas escolhas formais. É o que pode ter ocorrido com os amadores teatrais paulistas, na década de 1960.

Para mensurar a importância de um grupo imerso em uma estrutura de sentimentos, utilizemos, uma vez mais, as palavras de Raymond Willians⁴⁷:

O que me parece especialmente importante nessas estruturas de sentimento em transformação é que elas costumam preceder as transformações mais reconhecíveis do pensamento e da crença formais que compõem a história habitual de consciência e que, embora correspondam muito de perto a uma verdadeira história social de homens vivendo em relações sociais e em transformação, precedem, mais uma vez, as alterações mais reconhecíveis nas instituições formais e nas relações sociais que constituem a história mais acessível e, de fato, mais habitual.

46 A ideia de “estrutura de sentimento” parte, “de um modo muito interessante, de um conceito de estrutura que continha, em si, uma relação entre os fatos sociais e os literários. Essa relação não era uma questão de conteúdo, mas de estruturas mentais: as categorias que organizam simultaneamente a consciência empírica de um determinado grupo social e do mundo imaginário criado pelo escritor”. Por definição, essas estruturas não são criadas individualmente, mas coletivamente. Idem, p. 32.

47 Idem, p. 35.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

O movimento amador paulista, na década de 1960, nos desafia a uma análise mais detida em suas formas de apresentar os espetáculos. Nessas apresentações, as alterações no ponto de vista, as mudanças nas relações costumeiras e reconhecíveis e as alterações nas resoluções possíveis em suas manifestações dramáticas podem ser relacionadas a uma história social. Ele não pode ser resumido, portanto, a determinadas concepções de mundo ou a uma determinada “consciência” que, na prática, seja incapaz de transcender a um sumário de doutrinas.

O movimento amador paulista – em verdade – alavancou transformações sociais, não como farol que ilumina a escuridão, mas como fermento que faz crescer o pão.

ARQUIVOS PESQUISADOS:

- Arquivos da Federação de Teatro Amador do Centro do Estado de São Paulo (FETAC)
- Arquivos do Grupo Cênico Regina Pacis (São Bernardo do Campo)
- Arquivos da Federação Santista de Teatro Amador (FESTA).
- Arquivos da FEAC (Fundação de Esportes, Artes e Cultura) – Franca.
- Arquivos pessoais de Névio Dias (São Carlos)
- Museu do Teatro Amador Paulista (MTAP – Franca)

FONTES:

Imprensa:

Recortes dos seguintes jornais: Diário da Noite (São Paulo - SP); Cidade de Santos (Santos – SP); O Estado de São Paulo (São Paulo – SP); Diário Oficial do Estado de São Paulo; O Diário (Santos – SP); A Folha (São Carlos – SP); Última Hora (São Paulo – SP); A Tribuna (Santos – SP); A Semana (Barretos – SP); Correio (Barretos – SP); O Diário (São Carlos – SP); Diário de Notícias (Ribeirão Preto – SP); O Dia (São Paulo – SP); Jornal do Brasil (Rio de Janeiro – RJ); Província do Pará (Belém – PA); Super News (São Paulo – SP); Folha de São Paulo (São Paulo – SP); Cruzeiro do Sul (Soro-

caba – SP); Diário do Grande ABC (São Bernardo do Campo – SP); O Município (São João da Boa Vista – SP); Diário da Região (São José do Rio Preto – SP); COOP/Jornal (Santos – SP); Jornal da Tarde (São Paulo – SP); A Gazeta (São Paulo – SP); A Notícia (São José do Rio Preto – SP); Cidade de Rio Claro (Rio Claro – SP); Imparcial (Presidente Prudente – SP); Diário de Sorocaba (Sorocaba – SP); Comércio da Franca (Franca – SP); Diário de São Paulo (São Paulo – SP). Coleção da Hemeroteca do Museu do Teatro Amador Paulista (MTAP – Franca), à Avenida Sete de Setembro, 455, Franca – SP.

DOCUMENTOS DOS FESTIVAIS E CONGRESSOS AMA-DORES:

- Relatórios do Júri nas Finais dos FETAESP – de 1971 ao ano de 1975.

- Teses dos Congressos Estaduais de Teatro Amador – do ano de 1967 ao ano de 1975.

Programas dos Festivais Estaduais de Teatro Amador – do ano de 1966 ao ano de 1975.

- Outros documentos do Movimento: Programas de semifinais de Festivais, atas de Assembleias da COTAESP, relatório de atividades anuais de Federações de Teatro Amador, atas de assembleias de Federações de Teatro, cartas-circulares da diretoria da COTAESP.

CARBONARI, M. **Teatro épico na América Latina**: estudo comparativo da dramaturgia das peças ‘Perguntas inúteis’, de Enrique Buenaventura (TEC-Colômbia), e ‘O nome do sujeito’, de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (Cia do Latão - Brasil). 2006. Dissertação (Mestrado em Integração da América Latina) - Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

COMISSÃO ESTADUAL DE TEATRO. **Relatório 63/65**. São Paulo: Secretaria de Estado dos Negócios do Governo, s.d.

COMISSÃO ESTADUAL DE TEATRO. **Textos legais e regulamentares**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1958.

CRUZ, M. E. R. **Comissão estadual de teatro de São Paulo (1956-1960)** Dissertação de Mestrado, ECA-USP. São Paulo, 2000.

DIAS, N. **Memória 1965-1970: o teatro amador no contexto cultural de São Carlos**. São Carlos: ICACESP, 2009.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

VILELA, Mauriney Eduardo. *Arte e resistência em tempos de silêncio – o teatro amador paulista em cena (1963-1975)*. Mimesis, Bauru, v. 40, n. 2, p. 297-330, 2019.

DIONYSIOS. Rio de Janeiro, MEC/SNT, nº22, dez.1975.

FARIA, J. R. (dir.) **História do teatro brasileiro, vol. 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva/SESC-SP, 2013

MAGALDI, S. **Amor ao Teatro**. São Paulo: Edições SESC-SP, 2014.

SARAIVA, H. J. B. **O teatro amador na cidade de São Paulo, 1965 a 1975: Teatro Jambaí de Comédia, uma resistência**. Dissertação de Mestrado, ECA-USP. São Paulo, 2005.

TORAL, A. P. **Deu Búfalo no teatro sorocabano**. Sorocaba (SP): TCM Comunicação, 2012.

VARGAS, M.T. Teatro amador em São Paulo, in **Revista Dionysios**. Rio de Janeiro, MEC/SNT, n.15, dez. 1967.

