

30.000 EXEMPLARES
20 PAGINAS!

Porandubas

JORNALIVRO

AGUARDE EDIÇÃO DE ELEIÇÕES!!! BREVE!

Boletim Interno da PUC-São Paulo. Ano IV 11—Setembro Sala de Comunicação 32



Morte e Vida Severina: 15 anos

EDITORIAL

Este jornal está repleto de emoção. Sua elaboração começou em abril, a partir de uma entrevista de Elza Lobo. Contava ela que o Grupo de Teatro da Católica (TUCA) estreou a peça **Morte e Vida Severina** dia 11 de setembro de 1965. Há exatamente 15 anos. Desde então, a **equipe** (chocante: somos dois...) do PORANDUBAS vem recolhendo depoimentos gravados e reunindo material. Cada uma destas 16 entrevistas foi um momento mágico em que as pessoas se confessavam **arrepiadas** e não raro nossos olhos lacrimejaram. E aos poucos foi-se esboçando o retrato de um grupo de teatro formado por uma garotada que temerosa, se apresentou na França e dois dias depois era mundialmente conhecida. Mais que isso, a distância de 15 anos deixou entender o momento político e cultural do país recém-agredido pelo Movimento de 64. Também fez-se auto-crítica do processo de uma verdadeira equipe mas que balançada pelo sucesso, só realizou em parte o sonho — ainda disponível — de fazer teatro popular. Sobretudo, para nós que vivemos na PUC, realizou-se um estimulante projeto cultural dentro da Universidade, nascido de seu espírito. Este espírito que eu não ousaria definir, caracterizou uma linha de intervenção na sociedade, desde sua fundação, passando pelo TUCA, pela **nossa Reforma Universitária**, pela acolhida à SBPC-77, pela pronta reação à invasão do dia 22/9/77 e terminando nas recentes eleições diretas para seu mais alto cargo. São estas as nossas bombas. Ainda que tardia, esta é a homenagem da Comunidade-PUC aos estudantes de 65 e aos profissionais que souberam propor novos caminhos. Mas o TUCA ainda não deu todos os seus frutos e tem algo a dizer para nós, em 1980

Porandubas

R. Monte Alegre, 984
tel: 263-0211 r. 227
Editor: Jorge Claudio Ribeiro
Secretário: Roberto Barreiro F.
Diagramador: Francisco Gualbernei
Impressão: Editora AFA
Tiragem: **30 mil exemplares!!!**

1965 (nos jornais)

7/1 PSD e UDN unem-se para apoiar Castelo Branco

22/1 Conselho decide manter Arraes preso em quartel

30/1 Não há democracia sem eleições, afirma Krueel

26/1 JK e Goulart intimados 3/2 Costa e Silva esclarece "Krueel falou por conta própria"

2/4 Costa e Silva: Em 66 a normalização

7/5 OEA pede tropas brasileiras para a República Dominicana

29/5 Ensino Superior: Convênio com USAID 4/6 Estudantes decidem greve geral

11/9 Tropas isolam UNB

6/11 Suplicy pede demissão

10/11 Juscelino deixa o país

Ano em que se desatam as alianças civis e militares que criaram o Movimento de Março, 1965 marca o início da lenta agonia do atônito poder político. Desiludidas pela monotonia do seu papel histórico como interventoras em brigas alheias, as Forças Armadas constituíram-se num novo partido político — único a emergir vitorioso de 64 —, mas enfrentando o problema de encontrar uma base de apoio popular. O primeiro teste eleitoral da incômoda e discutida política econômica de Roberto Campos — falências e desempregos foram a tônica de 65: em abril, o nível de desempregados subiu para 12,6% — veio em março, com a eleição do prefeito de São Paulo, um dos Estados mais atingidos. O vencedor, Brigadeiro Faria Lima, apoiado publicamente por um dos elementos cassados, o ex-presidente Jânio Quadros, causa inquietação entre os oficiais da linha dura, que discutem a oportunidade de eleições em outubro, quando onze novos governadores seriam eleitos. Já em maio, o Costa e Silva, declara que não se empossariam os inimigos do pensamento de março. Os governadores Carlos Lacerda (GB) e Magalhães Pinto (MG), convencidos da marginalização dos líderes

civis desse pensamento, procuram marcar posições independentes. Em julho, o Executivo aumenta seu controle sobre o sistema eleitoral, aprovando a Lei das Inelegibilidades, que impede a eleição de ex-ministros do governo Goulart e de secretários de governadores depostos. Dessa maneira, foram impugnadas as candidaturas Hélio de Almeida, na Guanabara, e Sebastião Paes de Almeida, em Minas Gerais. Outra medida é um novo estatuto de partidos políticos, que se destina a ser uma superestrutura para a reorganização partidária. Em agosto, outro candidato ao governo da Guanabara, substituindo Hélio de Almeida, é indicado: o nacionalista Marechal Lott. Sua indicação gera uma nova prova de força política, tendo sido recusada pelo Supremo Tribunal Eleitoral, que deliberou sob intensa pressão do governo. A 3 de outubro, contados os votos sob grande expectativa, Negrão de Lima e Israel Pinheiro, candidatos da oposição, vencem na Guanabara e em Minas Gerais. Apesar de resultados favoráveis em outros Estados, principalmente no Paraná, com a eleição de Paulo Pimentel, a reação dos militares da linha dura é imediata.

A 27 de outubro emite-se um novo Ato Institucional, o segundo, que altera as regras do jogo político em profundidade; partidos são dissolvidos, eleições para presidente e governador serão indiretas em 66, o direito às cassações é restabelecido. Capitulando diante das exigências dos radicais do governo, o Marechal Castelo Branco contrabalança, assim, a derrota por eles sofrida durante o episódio Miguel Arraes, preso desde 64. Em abril, pressionado pela opinião pública — que manifesta indignação diante das notícias de tortura e atrocidades cometidas contra presos políticos — e pelo conceito negativo que se forma no estrangeiro, o marechal interveém diretamente para que o ex-governador de Pernambuco seja posto em liberdade. Depois, fugindo a uma perseguição em todo o país, Arraes refugia-se na Embaixada da Argélia, para onde embarca a 16 de junho. A prisão de vários intelectuais e professores agita ainda mais o ambiente estudantil, que, juntamente com o clero progressista, é um dos centros vivos de oposição ao governo. O povo, profundamente apático desde os idos de Goulart, permanece indiferente às novas regras dos novos donos do poder.

A peça (trechos)



O RETIRANTE EXPLICA AO LEITOR QUEM É E A QUE VAI

— O meu nome é Severino, não tenho outro de pia. Como há muitos Severinos, que é santo de romaria, deram então de me chamar Severino de Maria; como há muitos Severinos com mães chamadas Maria, fiquei sendo o da Maria do finado Zacarias. Mas isso ainda diz pouco: há muitos na freguesia, por causa de um coronel que se chamou Zacarias e que foi o mais antigo senhor desta sesmaria. Como então dizer quem fala ora a Vossas Senhorias? Vejamos: é o Severino da Maria do Zacarias, lá da serra da Costela, limites da Paraíba.

Somos muitos Severinos iguais em tudo na vida: na mesma cabeça grande que a custo é que se equilibra, no mesmo ventre crescido sobre as mesmas pernas finas, e iguais também porque o sangue que usamos tem pouca tinta. E se somos Severinos iguais em todo na vida, morremos de morte igual, mesma morte severina: que é a morte de que se morre de velhice antes dos trinta, de emboscada antes dos vinte, de fome um pouco por dia

ENCONTRA DOIS HOMENS CARREGANDO UM DEFUNTO NUMA REDE, AOS GRITOS DE: "Ó IRMÃOS DAS ALMAS! IRMÃOS DAS ALMAS! NÃO FUI EU QUE MATEI NÃO!"

— Este foi morto de bala, irmão das almas, mais garantido é de bala, mais longe vara.

- E quem foi que o emboscou, irmão das almas, quem contra ele soltou essa ave-bala?
- Ali é difícil dizer, irmão das almas, sempre há uma bala voando desocupada.
- E o que havia ele feito, irmão das almas, e o que havia ele feito contra a tal pássara?
- Ter uns hectares de terra, irmão das almas, de pedra e areia lavada que cultivava.

O RETIRANTE TEM MÉDO DE SE EXTRAVIAR PORQUE SEU GUIA, O RIO CAPIBARIBE, CORTOU COM O VERÃO

- Antes de sair de casa aprendi a ladainha das vilas que vou passar na minha longa descida. Sei que há muitas vilas grandes, cidades que elas são ditas; sei que há simples arruados, sei que há vilas pequeninas, todas formando um rosário cujas contas fossem vilas, todas formando um rosário de que a estrada fosse a linha. Devo rezar tal rosário até o mar onde termina, saltando de conta em conta, passando de vila em vila.



NA CASA A QUE O RETIRANTE CHEGA ESTÃO CANTANDO EXCELENCIAS PARA UM DEFUNTO, ENQUANTO UM HOMEM, DO LADO DE FORA, VAI PARODIANDO AS PALAVRAS DOS CANTADORES

- Finado Severino quando passares em Jordão e perguntões te que lhe rememorem o que é que levas. . .
- Dize que levas cera, capuz e cordão mais a Virgem da Conceição.
- Uma excelência dizendo que a hora é hora.
- Ajunta os carregadores que o corpo quer ir embora.
- Duas excelências. . .
- . . . dizendo é a hora da plantação.
- Ajunta os carregadores. . .
- . . . que a terra vai colher a mão.

DIRIGE-SE À MULHER NA JANELA QUE DEPOIS DESCOBRE TRATAR-SE DE QUEM SE SABERÁ

- Trabalho aqui nunca falta a quem sabe trabalhar; o que fazia o compadre na sua terra de lá?



- Muito bom dia, senhora, que nessa janela está; sabe dizer se é possível algum trabalho encontrar?

- E se pela última vez me permite perguntar: não existe outro trabalho para mim neste lugar?
- Como aqui a morte é tanta, só é possível trabalhar nessas profissões que fazem da morte ofício ou bazar. Imagine que outro gente de profissão similar, farmacêuticos, coveiros, doutor de anel no anular, remando contra a corrente da gente que baixa ao mar, retirante às avessas, sobem do mar para cá. Só os roçados da morte compensam aqui cultivar, e cultivá-los é fácil: simples questão de plantar; não se precisa de limpar, de adubar nem de regar; as estiagens e as pragas fazem-nos mais prosperar; e dão lucro imediato; nem é preciso esperar pela colheita: recebe-se na hora mesma de semear.

O RETIRANTE CHEGA A ZONA DA MATA, QUE O FAZ PENSAR, OUTRA VEZ, EM INTERROMPER A VIAGEM

- Bem me diziam que a terra se faz mais branda e macia quanto mais do litoral a viagem se aproxima. Agora afinal cheguei nessa terra que diziam.

Decerto a gente daqui jamais envelhece aos trinta nem sabe da morte em vida, vinda em parte, severina; e aquele cemitério ali, branco na verde colina, decerto pouco funciona e poucas covas aninha.

ASSISTE AO ENTÉRRO DE UM TRABALHADOR DE EITO E OUVE O QUE DIZEM DO MORTO OS AMIGOS QUE O LEVARAM AO CEMITÉRIO

- Essa cova em que estás, com palmos medida, é a conta menor que tiraste em vida.
- É de bom tamanho, nem largo nem fundo, é a parte que te cabe deste latifúndio.
- Não é cova grande, é cova medida, é a terra que querias ver dividida.



- É uma cova grande para teu pouco defunto, mas estarás mais ancho que estavas no mundo.
- É uma cova grande para teu defunto parco, porém mais que no mundo te sentirás largo.



CHEGANDO AO RECIFE, O RETIRANTE SENTA-SE PARA DESCANSAR AO PÉ DE UM MURO ALTO E CAIADO E OUVE, SEM SER NOTADO, A CONVERSA DE DOIS COVEIROS

- O dia de hoje está difícil; não sei onde vamos parar. Deviam dar um aumento, ao menos aos deste setor de cá. As avenidas do centro são melhores, mas são para os protegidos: há sempre menos trabalho e gorjetas pelo serviço; e é mais numeroso o pessoal (toma mais tempo enterrar os ricos).
- Esse é o bairro dos funcionários, inclusive extranumerários, contratados e mensuralistas (menos os tarefeiros e diaristas). Para lá vão os jornalistas, os escritores, os artistas; ali vão também os bancários, as altas patentes dos comerciários, os lojistas, os boticários, os localizados aeroviários e os de profissões liberais que não se liberaram jamais.
- Eu também, antigamente, fui do subúrbio dos indigentes, e uma coisa notei que jamais entenderei: essa gente do Sertão que desce para o litoral, sem razão, fica vivendo no meio da lama, comendo os siris que apanha; pois bem: quando sua morte chega, temos de enterrá-los em terra seca.
- Na verdade, seria mais barato e também muito mais barato que os sacudissem de qualquer ponte dentro do rio e da morte.



O RETIRANTE APROXIMA-SE
DE UM DOS CAIS DO CAPIBARIBE

E chegando, aprendo que, nessa viagem que eu fazia, sem saber desde o Sertão, meu próprio enterro eu seguia. Só que devo ter chegado adiantado de uns dias; o enterro espera na porta: o morto ainda está com vida. A solução é apressar a morte a que se decida e pedir a este rio, que vem também lá de cima, que me faça aquele enterro que o Coveiro descrevia:

APROXIMA-SE DO RETIRANTE
O MORADOR DE UM DOS MOCAMBOS
QUE EXISTEM ENTRE O CAIS E
A ÁGUA DO RIO

- Severino, retirante, o meu amigo é bem moço; sei que a miséria é mar largo, não é como qualquer poço: mas sei que para cruzá-la vale bem qualquer esforço.
- Severino, retirante, o mar de nossa conversa precisa ser combatido, sempre, de qualquer maneira, porque senão ele alaga e devasta a terra inteira.
- Severino, retirante, muita diferença faz entre lutar com as mãos e abandoná-las para trás, porque ao menos esse mar não pode adiantar-se mais.
- Seu José, mestre carpina, e que diferença faz que esse oceano vazio cresça ou não seus cabedais, se nenhuma ponte mesmo é de vencê-lo capaz? Seu José, mestre carpina, que lhe pergunte permita: há muito lamaçal apodrece a sua vida? e a vida que tem vivido foi sempre comprada à vista?

UMA MULHER, DA PORTA DE
ONDE SAIU O HOMEM. ANUNCIA-LHE O
QUE SE VERÁ

- Compadre José, compadre, que na relva estais deitado: conversais e não sabeis que vosso filho é chegado?

APARECEM E SE APROXIMAM DA
CASA DO HOMEM VIZINHOS, AMIGOS,
DUAS CIGANAS ETC.

- Todo o céu e a terra lhe cantam louvor. Foi por ele que a maré esta noite não baixou.
- Foi por ele que a maré fez parar o seu motor: a lama ficou coberta e o mau-cheiro não voou.
- Cada casebre se torna no mocambo modelar que tanto celebram os sociólogos do lugar.



COMEÇAM A CHEGAR PESSOAS
TRAZENDO PRESENTES PARA O RECÉM-
NASCIDO

- Minha pobreza tal é que não trago presente grande: trago para a mãe caranguejos pescados por esses mangues; mamando leite de lama conservará nosso sangue.
- Minha pobreza tal é que coisa não posso ofertar: somente o leite que tenho para meu filho amamentar; aqui são todos irmãos, de leite, de lama, de ar.

FALAM AS DUAS CIGANAS QUE
TINHAM APARECIDO COM OS VIZINHOS

- Atenção peço, senhores, para esta breve leitura: somos ciganas do Egito, lemos a sorte futura. Vou dizer todas as coisas que desde já posso ver na vida desse menino acabado de nascer: aprenderá a engatinhar por aí, com aratus, aprenderá a caminhar na lama, com goiamuns, e a correr o ensinirão

os anfíbios caranguejos, pelo que será anfíbio como a gente daqui mesmo.

Atenção peço, senhores, também para minha leitura: também venho dos Egitos, vou completar a figura. Outras coisas que estou vendo é necessário que eu diga: não ficará a pescar de jereré toda a vida. Minha amiga se esqueceu de dizer todas as linhas; não pensem que a vida dele há de ser sempre daninha. Enxergo daqui a planura que é a vida do homem de ofício, bem mais sadia que os mangues, tenha embora precipícios.

FALAM OS VIZINHOS,
AMIGOS, PESSOAS QUE VIERAM
COM PRESENTES ETC.

- De sua formosura já venho dizer: é um menino magro, de muito peso não é, mas tem o peso de homem, de obra de ventre de mulher.
- De sua formosura deixai-me que diga: é tão belo como um sim numa sala negativa.
- Belo porque tem do novo a surpresa e a alegria.
- Belo como a coisa nova na prateleira até então vazia.
- Como qualquer coisa nova inaugurando o seu dia.
- Ou como o caderno novo quando a gente o principia.

- É belo porque com o novo todo o velho contagia.
- Belo porque corrompe com sangue novo a anemia.
- Infecciona a miséria com vida nova e sadia.
- Com oásis, o deserto, com ventos, a calmaria.

O CARPINA FALA COM O RETIRANTE
QUE ESTEVE DE FORA, SEM TOMAR
PARTE EM NADA

- Severino, retirante, deixe agora que lhe diga: eu não sei bem a resposta da pergunta que fazia, se não vale mais saltar fora da ponte e da vida; nem conheço essa resposta, se quer mesmo que lhe diga. É difício defender, só com palavras, a vida, ainda mais quando ela é esta que vê, severina; mas se responder não pude à pergunta que fazia, ela, a vida, a respondeu com sua presença viva.

E não há melhor resposta que o espetáculo da vida: vê-la desfiar seu fio, que também se chama vida, ver a fábrica que ela mesma, teimosamente, se fabrica, vê-la brotar como há pouco em nova vida explodida; mesmo quando é assim pequena a explosão, como a ocorrida; mesmo quando é uma explosão como a de há pouco, franzina; mesmo quando é a explosão de uma vida severina.

MORTE E VIDA SEVERINA
AUTO DE NATAL PERNAMBUCANO
JOÃO CABRAL DE MELO NETO

MÚSICA

FRANCISCO BUARQUE DE HOLANDA

ELENCO

ADOLFO MUSOLINO
AFONSO COARACY
ANA LIA FERNANDES
ANA LUCIA RODRIGUES
ANA MARIA A. FERREIRA
ANDIARA A. DE OLIVEIRA
ANTONIO MERCADO
CESAR FALCÃO
CLARILZA DE S. PRADO
DÁLCIO CARON
DANIEL DIEZ
ELIZABETH NAZAR
EVANDRO F. PIMENTEL
IGNES PORTO
JOSÉ ROBERTO MALUFE

LAMARTINO LEITE FILHO
LETICIA LEITE
MAGALY TOLEDO CANTO
MANOEL DOMINGOS
MARCOS M. GONÇALVES
MARIA CRISTINA MARTINS
MARIA HELENA MOTTA JULIÃO
MARIA DA PENHA FERNANDES
MARINA SPROGIS
MELCHIADES CUNHA
MOEMA L. TEIXEIRA
MOISÉS B. AGRESTE
SANDRA DI GRAZIA
SERGIO DAVANZZO
VERA LUCIA MUNIZ

EXECUÇÃO DO CENÁRIO
ILUMINADOR
CONTRA REGRA

FRANCISCO GIACHIERI
GEAN CARLO BERTOLOTTI
HEDY TOLEDO

ACOMPANHAMENTO MUSICAL
LUCIO MOURÃO

MARANHÃO
LUIZ ANTONIO FONSECA

DIREÇÃO CORAL
CENOGRAFIA E FIGURINO
ILUMINAÇÃO
DIREÇÃO

ZUÍNGLIO FAUSTINI
JOSÉ ARMANDO FERRARA
SANDRO POLONIO
SILNEI SIQUEIRA

DIRETOR SUPERINTENDENTE
SECRETÁRIO GERAL
PRIMEIRO SECRETÁRIO
TESOUREIRO GERAL
PRIMEIRO TESOUREIRO
RELAÇÕES PÚBLICAS
DIRETOR ARTÍSTICO

ANTONIO MERCADO NETO
MARIA HELENA DE MORAES ROSSETTI
ANDIARA ALBANO DE OLIVEIRA
CESAR BARROSO FALCÃO
MAGALI TEREZA DE TOLEDO CANTO
VITÓRIA MARIA NIGLIO CARDOSO
ROBERTO FREIRE

alberto
d'aversa

REPERCUSSÃO

DIÁRIO DE S. PAULO 14/9/1965

"MORTE E VIDA SEVERINA"

Hoje, a crônica precede à crítica. Poucas vezes, na minha agitada vida de homem de teatro, assisti a uma estréia de tão vibrante comoção; poucas vezes, um palco e uma platéia respiraram em uníssono as cadências de uma poesia que se fazia vida sob o estupor partícipe não de espectadores mas de autênticas testemunhas; poucas vezes, o alto canto de um poeta ecoou nas almas com tal riqueza de vibrações.

Se teatro é, sobretudo, comunicação e participação, no espetáculo do TUCA a cifra foi resolvida; o número confirmou a virtude do cálculo; as harmonias como queria Pitágoras — liberaram palavras e músicas; uma nova imagem nasceu da comunhão.

É possível que a exceção não se repita, talvez a nova responsabilidade queime os férteis entusiasmos e o espetáculo entre nos trilhos da usual normalidade; pode acontecer que as emoções não resistam ao desgaste da repetição; mas não importa. A nova imagem já nasceu e é a sua vitalidade que interessa, a sua permanência que importa, a sua beleza é que deverá ser preservada.

Mas a nossa satisfação não se limita a constatar o nascimento de um novo teatro como também a reconhecer a presença de um diretor: Silney Siqueira, nome que deverá ser lembrado, nome desde agora obrigatório no teatro brasileiro ao qual aporta a virtude de uma tenaz preparação, de uma felicidade de invenção, de uma seriedade de trabalho; a fidelidade, enfim; a uma verdadeira vocação. A sua visão do teatro tem raízes no concreto de uma observação humana, no respeito e no amor por uma cultura nacional, na vontade, eticamente brechtiana, de melhorar o homem porque o homem pode e deve ser modificado.

É claro — e de outra forma não podia ser — que nem tudo é realizado; às vezes, os fermentos de sua fantasia excedem às realizações e a margem que fica compromete os resultados. Mas são erros de inteligência, excessos de uma sensibilidade que se agita na busca do equilíbrio; são erros com a cor da virtude, necessários e úteis.

E as qualidades de Silney Siqueira como diretor se percebe imediatamente na concepção deste espetáculo.

Nós sabemos que o teatro é arte do contingente (não inultamente os gregos punham o teatro sob a proteção da deusa Ocasião); que aquilo que importa no espetáculo não é tanto o texto em si — que pode ser controlado na sua imóvel perenidade literária em qualquer momento — e é por isso intemporal, fora das leis do espetáculo — mas o texto visual fônico gestual que o diretor e os atores nos oferecem.

Em definitivo, em teatro, nos interessa mais o texto vivo que os intérpretes nos dão que o texto do poeta, claro que sempre no respeito de certos limites que não entram no arbítrio de uma concepção antiestética ao texto, de modo que em vez de renová-lo numa nova dimensão, o contradigam, diminuindo-lhe a beleza.

Silney superou estes limites? A sua concepção contradiz a de João Cabral de Melo Neto?

Em linha puramente teórica, sim.

Em linha prática, de espetáculo, não.

Explico-me. São infinitos os meios através dos quais um diretor põe em cena um texto. O caminho da coerência teria sugerido, talvez, uma versão mais castigada, mais seca, mais em harmonia com o rigor da prosódia do poeta que, empenhado em temas antológicos e ao mesmo tempo ético, de morte e de vida, tem escolhido a forma semilitúrgica de um auto de Natal para exprimir o seu conteúdo.

O espetáculo, em vez disso, preferiu o caminho do lirismo puro, da integração total dos meios cênicos, da intervenção da música como nova forma semântica para substituir a forma oral, das composições de grupo à responsabilidade do indivíduo.

O que resulta, às vezes, numa complacência formal; interessa, por momentos, mais a música — belíssima — de Chico Buarque de Holanda, que os versos de João Cabral; mais as sugestões mímicas que as eminentemente representativas.

Mas neste ponto intervem, inteligente, a obra do diretor consciente da impossibilidade de atingir resultados estilisticamente puros com um material humano absolutamente novo, alheio a qualquer experiência teatral e despreparado para interpretar os valores poéticos de um texto baseado exclusivamente sobre conteúdos. Em todo o teatro brasileiro são pouquíssimos os atores que poderiam ser utilizados neste sentido. Por isso, ele preferiu o caminho de uma concepção total, do "teatro total", onde tudo concorresse à invenção de uma forma nova nos confrontos do poema; e aquilo que era responsabilidade individual se transforma em coletiva; o que era rigor de verso se faz música e o que era decoração cenográfica se faz mímica.

O resultado desta concessão foi confirmado pelo êxito do espetáculo e o que se perde em poesia literária se ganha em poesia cênica. E, em teatro, é o que conta. — Coerência extraordinária!

Os intérpretes devem ser citados em bloco; todos muito bem — nos limites impostos pela direção — desde Severino à mulher da janela, aos atores do côro.

A música resolveu, com plenitude, a grave responsabilidade de substituir, às vezes, as palavras do próprio poeta, ficando num mesmo plano de participação e emoção.

A cenografia ofereceu um dispositivo totalmente neutro onde tudo podia acontecer, evitando a vulgaridade das indicações meramente localistas e falsamente indicativas; preferiu ser nua para que a fantasia indicasse com mais precisão o espaço — não só físico — da fábula cênica. Ótima.

A iluminação foi feita por Sandro Polonio; este excepcional homem de teatro pôs toda a sua experiência de profissional a serviço do espetáculo, num gesto de colaboração e de entusiasmo que confirma a sua paixão pelo bom teatro.

E, atrás da máscara do espetáculo, o rosto humaníssimo, radiante, de Roberto Freire.

TUCA é o melhor teatro universitário do mundo

*Venda de discos
pode levar o
TUCA a Paris*

**"TUCA" MOSTROU NA FRANÇA QUE
BRASIL NÃO É SÓ SAMBA E PELÉ**

**33 BRÉSILIENS
DE SÃO PAULO**

*João et Chico ont vendu leur voiture
pour payer le voyage*

*Toute une salle s'est levée,
dimanche soir, pour acclamer*

**«Mort et Vie de SEVERINO»
le chef-d'oeuvre de ce festival**

**L'histoire de
San Severino**

Roberto Freire emocionado

**TUCA VOLTOU POR CIMA:
FOI, MOSTROU E VENCEU**

*TUCA obtem 82% de ótimo
entre os franceses*

LISBOA, 30 (AP) — A estréia de "Morte e Vida Severina", de João Cabral de Melo Neto, representada pelo Teatro da Universidade Católica, de São Paulo, despertou fortes aplausos do público presente ao Teatro Avenida.

Na manhã de hoje e crítica portuguesa destacou a beleza do espetáculo. O exigente crítico de "O Século" escreveu: "Foi uma noite de teatro que resgata a temporada em curso, de não poucas banalidades e fraquezas".

**Êxito do
TUCA
em Lisboa**

TUCA VOLTA DIA 7

Todos os jovens de mais de 20 Faculdades de São Paulo estão • concorrendo o povo paulistano para ver a chegada do TUCA, no dia 7, às 10:30 horas, em Congonhas. O TUCA tráz, em sua bagagem, nada menos que o grande prêmio de melhor teatro universitário do mundo, muitas glórias e êxitos obtidos na Europa, e uma grande saudade do Brasil. Caravanas de estudantes irão até o aeroporto para dar o abraço ao TUCA e depois levá-lo ao auditório do Teatro da Universidade Católica, onde, juntamente com autoridades, irão saudar nossos campeões em matéria de teatro.

CeTeC
CENTRO
TÉCNICO DE
CÓPIAS
Tel.: 262-8870
Matriz: Rua Bartira, 409

Zapata
Ciências Humanas
Horário das 9 às 22 hs
Rua Dr. Cesário Mota Jr. 285-
Tel 2222861

CIAMPA

O grupo nasceu no DCE



Ciampa

O TUCA surgiu do Depto. Cultural do DCE. Em fins de 63 eu fora eleito presidente do DCE, que até então era uma mera sigla, sua atividade se resumia a reuniões. A diretoria recém-eleita então tentou criar atividades que ativassem o DCE e promovessem a integração com os CAs da PUC. Já havia uma série de Departamentos como o Cultural, de Esportes, etc.

Então fizemos a 1ª Olimpíada da PUC, visitamos uma série de CAs que não participavam da política universitária. Os CAs fortes eram o da São Bento, da Paulista de Direito e a FEI. Os fracos eram de S. Social, da Economia, da Teologia: este se chamava "Academia São Paulo". Em Sorocaba só tinha o Wolf.

A idéia de formar o TUCA nasceu numa viagem que fiz ao Rio junto com o Mercado. Era início de 64. Iamos ao Congresso das entidades estudantis das Univ. Católicas do Brasil. O Mercado já participava de movimentos de teatro, fundou um grupo na São Bento, apesar de ele ser do Direito. Sugeriu ao Mercado ampliar o grupo de teatro para a Universidade, ele topou e começamos a concretizar as possibilidades. Mercado assumiu as atividades

do Depto. Teatral e chamou Roberto Freire além de ter a idéia de promover o curso do Alberto D'Aversa.

Indiretamente a Lei Suplicy nos ajudou

Aconteceu uma coisa curiosa com o DCE. Em 64 começou a implantação da Lei Suplicy que pretendia controlar as atividades estudantis centralizando o dinheiro arrecadado para estas, o que seria feito pelos órgãos oficiais da Univ. Assim, o Reitor Bandeira instituiu uma taxa para todos os alunos e boa parte do dinheiro ia para o DCE e o resto dividido pelos CAs. Quando eu peguei a entidade ela era muito pobre mas depois passou a ter verba para bancar os primeiros contatos com o Rob. Freire, Silnei, Ferrara, para fazer os registros. Posteriormente, o Nagib Elchmer, então presidente da Comissão Estadual de Teatro, ajudou com a verba que tornou tudo possível. Juridicamente, o TUCA nasceu para conseguir verbas, manter autonomia e poder contratar o pessoal profissional. As primeiras despesas do TUCA foram feitas pelo DCE mas para evitar

Antônio da Costa Ciampa hoje é professor no Pós-PUC. Como diretor do DCE em 64, ele abriu as portas da entidade para a ação política através do teatro.

embaraços administrativos, o TUCA passou a ser entidade autônoma ainda ligada ao DCE e posteriormente deslançou e teve vida própria. O 1º superintendente do TUCA foi o Mercado, depois veio César Falcão e a seguir o Suster.

sinei: esse dinheiro era mandado para o TUCA.

O Raul Careca fazia parte da paisagem do Movimento Estudantil

O Movimento Estudantil sustentou e participou intensamente do TUCA, que era a expressão dos anseios de participação e criação dos estudantes. Em 64, até 68, a política estudantil era muito intensa e o centro de irradiação do ME em S. Paulo se localizava na PUC: havia muitos congressos, assembleias, ampla participação em lutas reivindicatórias. A tônica era a luta contra a Lei Suplicy, que provocou o surgimento de entidades livres, em oposição aos DAs, que ficavam dependentes de liberação de verbas pelas Tesourarias das faculdades. A luta era pela manutenção da autonomia estudantil, ameaçada pelo Governo. A oposição ao Governo veio culminar com as passeatas de 68, depois de anos de atividade aberta da UEE e UNE. A pressão contra os estudantes era grande, com ameaças veladas e presença constante de agentes. O "Raul Careca", que apareceu recentemente nos noticiários por ter assassinado um soldado, se não me engano, era "penetra" assíduo das nossas reuniões: ele fazia parte da paisagem. Repressão maior houve na FEI, durante uma reunião, cercada até por carros Brucutu. Mas a coisa degringolou mesmo depois de 68.

Quanto ao TUCA em relação ao ME eram dois caminhos paralelos na mesma direção. Em torno do TUCA havia muitas atividades, grupos de estudo e pesquisa. Naquele momento, a PUC foi um ponto de referência cultural e política. Depois de algum tempo, o TUCA entrou na fase de declínio, junto com o UNE.

O prédio do teatro iria ser um cinema de bairro

Foi decisiva a influência da situação financeira que a PUC estava vivendo, com as já conhecidas dificuldades trazidas pela construção do Prédio do Teatro, considerado um elefante branco em que se tinha investido muito dinheiro. Quando o prédio ficou pronto, uma idéia que se teve foi de transformá-lo em cinema comercial, como forma de obter dinheiro para a Univ. Isso fez a gente se movimentar para que o prédio do Teatro fosse utilizado pelos alunos. Então criamos o Depto. Teatro, que deu no TUCA caso não tivesse ocorrido Morte e Vida Severina, o prédio seria mais um cinema de bairro. O TUCA salvou o prédio do Teatro e até o batizou: ninguém o conhece como "Auditório Tibiriçá". Isso caracterizou um trabalho dos estudantes.

A participação do DCE foi intensa também na hora de Morte e Vida ser apresentada na França. O TUCA foi a Nancy com o dinheiro contado, havendo gente que só tinha a viagem de ida. Então, nós ficamos como retaguarda do TUCA, fazendo campanhas, passeatas no Centro da cidade. A população teve reação favorável porque já os jornais davam a notícia do sucesso da peça em Nancy. Também teve a venda dos direitos de gravação para a Philips, cujo contrato eu as-

TEATRINHO DE ESTUDANTES

"MERCADINHO"

Antônio Mercado neto enfrentou a piada: fazer teatro universitário. Foi o 1º Diretor Superintendente do TUCA e pai da idéia. Foi professor de Direito até 73 e hoje é diretor de teatro.

A história do TUCA expressa uma série de contradições da vida brasileira em 64-65, em que nos momentos mais difíceis brotavam as iniciativas mais fecundas, enquanto na hora em que parece haver abertura, alívio, a gente fica um pouco perplexo e sem saber o que fazer.

Esta história começou mais ou menos assim: fui eleito 2º secretário do CA 22 de agosto. Em novembro de 63 nós tomamos posse, no dia do assassinado de Kennedy (isso já devia ser um mau prenúncio). Eu já brincava com teatro estudantil e resolvi me dedicar a esta parte já que o 2º secretário era o encarregado da simples elaboração de atas. Pensei em criar o Teatro Universitário na Católica, embora esta devesse ser a 485ª tentativa: era falar em teatro universitário e o pessoal caía na gargalhada porque todas as tentativas anteriores duravam um mês de reuniões e o grupo se desfazia a seguir. En-

tão procurei o Roberto Freire, que estava com a bola toda, ex-diretor do Serviço Nacional do Teatro durante a gestão de Darcy Ribeiro, professor da Escola de Arte Dramática, teatrólogo com peças na praça, redator do jornal "Brasil Urgente". Fui a ele explicando que queríamos criar um Centro de Cultura e atingir com isso camadas que o teatro profissional não conseguia, porque teatro sempre foi uma coisa cara e eu queria levar o teatro para a periferia, para o interior. Além disso, poderíamos funcionar como Centro propulsor de idéias e assessoria técnica de grupos amadores os quais tinham boa vontade mas também eram despreparados quanto a repertório, a informação técnica. Roberto disse que não havia a menor condição de fazer coisa daquela envergadura. Assim, o máximo que conseguiu fazer naquele momento foi um coral do Direito.

Passou-se um ano, veio abril

mais cruel dos meses - e caíram todos os CAS, exceto o de Direito que se antecipou, fomos aos militares e nos apresentamos: se é para cair, vamos cair com a diretoria empossada". Creio que eles nos deixaram funcionando pela cara-de-pau... Ficamos na Diretoria até setembro de 64 quando achei que ficaríamos muito cercados e a atividade iria ser pouco atraente, já que se preparavam os acordos MEC-USAID e também a Lei Suplicy estava a galope. Então não me candidatei à reeleição no CA. Neste momento foi decisivo o encontro com o Ciampa que também percebia a mesma coisa: à frente do DCE ele tentava unir o pessoal que fazia parte de faculdades isoladas, bastante bairristas. Ele percebeu que o teatro universitário talvez pudesse fazer essa união e destinou 1/4 da verba deles para eu agir com carta branca no sentido do teatro.

Do fundo do poço nasceu o possível

Fui de novo atrás do Roberto Freire, só que não havia mais Brasil Urgente. O Roberto estava sendo solto pela 5ª ou 6ª vez, ele era uma das pessoas mais queimadas do Brasil. Ele comentava com sua

mulher que era médica: "minha filha, nós vamos viver do meu talento e do seu trabalho". Pois eu contei a mesma história do ano anterior e ele topou tranquilamente. O TUCA nasceu num momento em que do fundo do poço brota uma coisa improvável e temerária que deu certo. Minha idéia era reunir um grupo de profissionais, pago mensalmente para trabalhar com os estudantes: acho que foi uma experiência inédita no Brasil. Tivemos 6 profissionais dedicados exclusivamente à atividade teatral num sentido amplo. É claro que isso não foi feito com o dinheiro do DCE que só deu para fazer um jornalzinho onde se divulgou o nome dos profissionais que trabalhariam conosco. Fizemos os estatutos, o Roberto ficou como Diretor Artístico e eu como Dir. Superintendente. Também fizemos 2 cursos: de "História do Teatro" com Alberto D'Aversa e "Formação Técnica" com Eugênio Kusnet.

Por outro lado, se não fosse o Nagib Elchmer, o TUCA não teria saído. Foi ele que aguentou a barra diante da classe teatral que não queria ver suas magras verbas desviadas para grupos universitários.

O TUCA começou usando metade da sala do DCE, que media 2x2m. Para passar de um lado para outro, precisava passar por cima da mesa. Nossa primeira promoção foi o curso do D'Aversa. Calculamos que se ele tivesse uma turma de umas 30 pessoas, 2 vezes por semana, o curso se pagaria. Só que tivemos 350 inscrições e o D'Aversa dava aula nos 3 turnos para pessoas que nem eram da Universidade, uma audiência estranhíssima. A gente se preocupou em manter vínculos com a Universidade, embora independentes. Tanto assim que este curso, que funcionava na sala 28 que dava para os fundos da Capela, foi aberto pelo Celso Antônio em nome do Reitor, pai dele, com mesa de toalha vermelha, flores. Este respaldo nos seguiu uma série de barras posteriores.

O teatro é pessimamente construído

Outra coisa engraçada foi o teatro, pessimamente construído, como 80% dos teatros brasileiros: ele tem uma boca de cena fenomenal e só tem 7 metros de profundidade, não tem coxias. A parte de baixo era para ser uma quadra de basquete, só que o teto é inclinado e na parte mais baixa não cabe nem uma estante. Vôlei também não dá pra jogar porque a bola só pode subir para um lado. Recebemos aquilo vazio sem refletor: era um sistema indígena (é por isso que ele deve ser chamado Auditório Tibiriça). O Giancarlo, que hoje é o maior iluminador de S. Paulo, passou toda a fiacção pelo teatro e ainda inventou resistência de barril, com salitre mesmo. A verba do Nagib deu pra comprar uns poucos spots e os efeitos de sombra da peça, que ninguém esquece, foram feitos com refletores de bacca.

Assim, o TUCA nasceu caracterizado por uma abertura à comunidade maior e para outros grupos: foi um grupo seminal, um Centro de Atividade Cultural. Pretendíamos passar uma visão de mundo universal. Antes de nos definirmos por Morte e Vida, o grupo não sabia o que iria encenar. A idéia nasceu de forma curiosa: Silnei e eu nos reuníamos toda noite para pensar sobre a peça. Estávamos certa vez no Bar Bossinha, na Galeria Metrôpole e ouvimos de um cantor da noite, o "Jacaré", a idéia de musicar Morte e Vida Severina. Nós ficamos num estado de exaltação a noite inteira e fomos logo falar com o Roberto que fez cara de azia e disse que Cacilda Becker tinha acabado de fazer aquela peça e não tinha dado certo. Safmos de cabeça baixa e depois de 10 dias ele nos vem com a idéia de musicar Morte e Vida Severina... Nos vimos forçados a achar fenomenal e passamos aos testes e aos ensaios na quadra de basquete. De repente aquilo tomou um vulto que nos superava: com a Lei Suplicy o TUCA foi fator de mobilização, algo que nos restituía a auto-confiança, capazes de assumir os espaços que ainda nos restavam e aquele teatro de 1.200 lugares era uma prova daquela ocupação. Nós tivemos a espinha quebrada na UEE, nos Centros Populares de Cultura e provamos que podíamos nos colocar de pé novamente. O TUCA foi uma prova de afirmação do movimento estudantil.

Começados os ensaios, fomos muito amparados por muita gente. Havia um grupo de "choradeiras oficiais" que elevavam nossa moral: a Ruthinéia de Moraes; Edi, mulher de Silnei; Gessi, mulher do Roberto; Elza Lobo e o Pompeu, que era um "choradeiro". Os rapazes da Poli e do Mackenzie construíram um muro na frente do teatro, porque o terreno era devassado e precisava de um muro para dar uma aparência mais decente. Eles então deram uma de serventes de pedreiro. Também os vínculos internos, entre os vários cursos e Faculdades foram muito reforçados. Roberto Freire venceu a resistência de Sandro Polônio que não



Mercado

queira mais embarcar em nada que cheirasse a teatro universitário: o Sandro foi raptado até o teatro, 3 dias antes da estréia. Ele assistiu a peça e se entusiasmou tanto que acabou dormindo no teatro, trabalhando direto, sem tomar banho e comendo sanduíche para conseguir aquela iluminação maravilhosa. Na apresentação para a classe teatral, sua alegria era tanta que só dava a careca brilhante do Sandro que ia apresentando todo o elenco, para sua mulher, Maria: "Maria, esta é uma atriz", dizia ele. Isso dava uma força incrível pra gente. Houve um trabalho de dar confiança para o pessoal, a ponto de levarem o Vittorio Gassman que passava por S. Paulo para nos visistar antes da estréia.

O palco rangia de modo assustador

Dia 10/9 nós fizemos uma pré-estréia. Convidamos os participantes de um Congresso Internacional de Sistemas de Alfabetização de Adultos. Essas 250 pessoas foram nosso teste de público. Nosso medo era tanto que os colocamos lá em cima no balcão e assim não os veríamos na platéia. Naquele exato momento tínhamos chegado ao limite de nossa capacidade de endividamento e nem nossos pais tinham mais dinheiro. Pois bem, tínhamos comprado a madeira mais barata possível para o cenário que, com 44 pés em cima, rangia de um modo assustador, a ponto de encobrir a voz da gente. Chamamos o cenógrafo do Municipal que aconselhou colocarmos óleo mas avisou que não consertaria, apenas atenuaria o barulho. Eram 2 da tarde. Colocamos o óleo em todo o catno. Aí ele sugeriu colocar pano em todo o cenário. Mas pano, como? Nosso dinheiro dava apenas para saco de café que era o mais barato. Escalamos 2 grupos: um iria fazer uma vaquinha entre os colegas e outro iria ganhar ou roubar os tais sacos no Mercado. Às 7 da noite voltaram os 2 grupos com o material. Aí começou uma coisa furiosa, era um tal de cortar e pregar pano que foi até às nove e meia. O pessoal lá fora ficava ouvindo a bateção de prego... e das nossas unhas também. O modo assustador

uma parafernália pois os panos velhos eram mais escuros e os novos eram brancos. Bom, a reação do pessoal foi comovente. Ao fim da peça, o pessoal lá em cima começou a hurrar e nós a rolar, nos atirando uns sobre os outros de felicidade. Chegaram a partir o músculo da minha perna: o Roberto Freire tentou durante uma semana me convencer de que era "dor psicológica"... Mas aí uns 10 franceses invadiram o palco querendo falar com o Ferrara e o abraçavam porque o mais extraordinário para eles foi a forma como o cenário retratava a divisão do Brasil em latifúndios e minifúndios, que eram os sacos claros e escuros colados na hora...

Meses depois, saí do TUCA e fui para o TBC trabalhar com D'Aversa. Havia algumas divergências e eu tive uma discussão feia com o Roberto e me afastei. Mas um mês depois eu estava na casa do Roberto comemorando a vitória em Nancy. O TUCA foi uma espécie de micro-cosmo das forças de oposição ao arbítrio, em seu caminhar juntos e seus entrechoques. Mais tarde, em outra fase, pressionados por uma realidade quase impossível de ser encarada parte-se para uma pesquisa formal, busca de outros universos. Isso fez do TUCA talvez o grupo não-profissional mais representativo daquilo que acontecia no geral. Ele cumpriu também uma função seminal que provocou a eclosão de vários grupos de teatro universitário, em todo o Brasil. O prêmio em Nancy foi muito importante, como atestado de confiança ao teatro universitário, que pôde manifestar uma consciência social que nem sempre o profissional conseguiu.

No TUCA nós atuamos como universitários, como cidadãos: se até 5 minutos antes da apresentação um colega não chegasse, nós sabíamos que possivelmente ele fora preso distribuindo panfletos ou participando de um comício. Nesses momentos o espetáculo saía com uma garra redobrada, como a mostrar que é possível renascer das cinzas, ocupar espaços. O TUCA também mostrou, antes de Grotowski, que um teatro pobre, que assume suas limitações é a coisa mais forte que podemos fazer. Isso é importante lembrar agora em que o teatro é apresentado como um espetáculo, como um evento e não como uma celebração participada, que devia ser. No momento estamos tão insatisfeitos quanto na época do TUCA: talvez essa insatisfação seja a mola propulsora de atividades que venham a modificar o panorama, dentro de um clima em que haja organização e que haja "coletivo".

Em 1974 prenderam todo mundo do grupo

Nós tínhamos também a intenção de popularizar o teatro porque o povo não tinha oportunidade. A idéia era abrir o Morte e Vida Severina para o povo porque sendo autores não dependíamos tanto da manutenção econômica. No início procurávamos trazer o pessoal ao teatro, num sentido de mostrar a expressão possível. Depois que voltamos de Nancy, e aí vai uma auto-crítica, o TUCA perdeu isso, começando a inaugurar teatros em tanto canto, tendo havido até uma capitalização do sucesso do TUCA pelo Sistema, naquela famosa aparição do Castello Branco. Isso não impediu o inquérito policial de 74 sobre o TUCA, o que mostrou que setores do Sistema ficaram insatisfeitos, engasgados. Esse inquérito ficou volumoso e às vezes ele era retomado. A coisa em Nancy é comovente porque até hoje as pessoas de lá lembram e cantam as músicas de Morte e Vida. Com esse sucesso todo, o TUCA rodou muitas cidades e com permanência curta, que dava só para as apresentações e abandonou um pouco esse contato com outras camadas sociais. Isso não foi vivido por mim e eu só falo isso porque gente do grupo me relatou que eles discutiam essas questões. Eu ainda me lembro que a gente levava alunas do curso de alfabetização que o "22 de Agosto" promovia para as domésticas de Perdizes, que choravam no meio do espetáculo e isso me disparou o coração porque mais tarde elas revelaram que a maioria delas tinham sido retirante. Esse tipo de coisa, o TUCA poderia ter desenvolvido, buscando as comunidades. Houve uma época em que o TUCA se viu inflacionado por lideranças estudantis frustradas porque o arrocho começava e quase não havia espaço de atuação. Assim, o grupo ficou meio gordo.

Uma palavra final para o apoio que a Reitoria deu para o TUCA: Doutor Bandeira comprou a idéia e enfrentou ameaças num momento em que a Fac. Direito, com uma mentalidade conservadora, fazia restrições a um teatro engajado. Além disso o Pe. Daci Corazza, Pe. Enzo e Mons. Benedito deram muito apoio e fundamentavam aquela atuação num sentido universitário, de abertura e ruptura dos esquemas tradicionais.

O NOVO CAMINHO DA NOITE PAULISTA

Café Society

Rua Turiassu, 152. Tel: 67-1341
Drinks Choperia
Aos Sábados: "Feijoada Society"

coisas em Si
produtos naturais

alimentos - artesanato
brinquedos - livros
roupas - cosméticos
presentes - plantas
R. João Ramalho, 815 - Perdizes
tel: 65-5366.

SILNEI SIQUEIRA

O sucesso inesperado

Como foi a transa dos estudantes, a busca de caminhos, a ida à Europa e o sucesso que bagunçou o grupo, o impasse de teatro popular feito por burgueses. Silnei, o diretor da peça, conta como foi.

O teatro estudantil da época contava com grupo na USP, Mackenzie e PUC. Às vezes cada faculdade tinha seu grupo. Nessa ocasião entrou Nagib Elchmer para a Comissão Estadual de Teatro. Esta Comissão distribuía verbas entre o teatro profissional, amador e universitário mas, devido à quantidade muito grande de grupos, a verba era pulverizada. Nagib promoveu um seminário entre os universitários e daí ficou resolvido que as verbas seriam dadas unificadamente, por Universidade. Assim seriam feitas montagens mais significativas, com os vários grupos unificados. Isso possibilitou o TEMA, do Mackenzie, produzir "Capital Federal", a USP, com Flávio Império, levou "Os Fuzis da Senhora Carrar" e o DCE-PUC chamou a mim, ao Roberto Freire e ao Ferrara que tínhamos saído de uma série de novelas da TV Record.

O Jacaré deu a idéia de musicar o poema de João Cabral

Eu tinha conhecido *Morte e Vida Severina* e estava entusiasmado com a peça. Foi sugerido pelo "Jacaré", nosso companheiro de boemia, que o poema fosse musicado pelo Chico Buarque, que estava começando. A sugestão foi de passagem e eu gardei a idéia para um segundo espetáculo. Acontece que a idéia do 1º espetáculo nada tinha conosco e caiu. Nós formávamos um grupo não-universitário, incluindo a Elza Lobo que eu conhecia de um trabalho em Osasco onde aplicávamos o método Paulo Freire, e esse grupo daria a deslançada inicial. Nosso contato com o Chico foi através de Roberto Freire que era amigo da Miúcha. Chico era conhecido como "Carioca". Os profissionais se reuniam e levavam suas conclusões para os estudantes num processo de abertura total.

Profissionalmente, nós éramos contratados do DCE, embora ganhando um salário simbólico, dez vezes menor do que na Record. A gente recebia todo mês e os alunos faziam questão de pagar. Havia várias equipes que trabalhavam cenário, música, direção. O Roberto coordenava tudo isso. Ensaíamos durante três meses, iam chegando algumas músicas e eu ia ficando desesperado, achando que não ia dar em nada. Uma noite eu acordei de madrugada e começaram a brotar idéias, numerei os atores e levantei o espetáculo, em suas linhas básicas.

Os estudantes eram muito empolgados, não havia falta de ensaio, eles passavam o dia pensando no ensaio. Inicialmente fizemos 3 ensaios por semana e logo fizemos todos os dias, mesmo no fim de semana. O espetáculo saiu extremamente simples, o que foi difícil de atingir.

Na véspera da estréia tivemos a ajuda de Sandro Polônio que foi assistir ao ensaio e se entusiasmou e nos deu uma mão oferecendo sua mesa de iluminação. Ao lado do Roberto Freire, Alberto D'Aversa foi o outro mentor intelectual, deu um curso paralelo sobre a História do Espetáculo, muito estimulante para nós que além dos ensaios fizemos o curso. Houve também a colaboração do Departamento de Psicologia que pesquisou a psicologia do retirante. Houve outro trabalho sobre a sociologia e geografia do Nordeste, que chegavam a nós através de palestras de professores. Foi como uma sessão espírita: houve uma invocação da obra e aquilo tudo de repente explodiu. Nós estávamos extremamente inspirados.



Silnei Siqueira

Morte e Vida é a melhor peça do século XX

Eu tinha visto *Morte e Vida* anteriormente num festival de Teatro em Belém do Pará. Houve outra montagem, feita pela Cial Cacilda Becker, com Walmor Chagas no papel de Severino e cenários de Flávio Império, que se utilizou de couro de boi; foi uma montagem muito árida de que gostei muito e me apaixonei definitivamente pela peça. Para mim, *Morte e Vida* é a melhor peça do teatro brasileiro e ousaria dizer que é a melhor do século XX. Nenhuma peça dos grandes teatrólogos tem tanta significação para o Século XX - que é o século do 3º Mundo - como *Morte e Vida*. Por incrível que pareça ela não obteve nenhum prêmio como texto de teatro, sendo considerada adaptação, pela estupidez de alguns críticos.

Nós estreamos o TUCA, no TUCA. Esta simpática palavra saiu do grupo, talvez uma brincadeira do Roberto Freire. Tivemos empolgantes críticas, que foram em si pequenas obras de arte pela emoção que casaram. Quando li as críticas do D'Aversa no Diário de São Paulo, eu chorei. Dávamos espetáculos às sextas, sábados e domingos. O elenco foi muito variado, houve rodízio de cerca de 130 pessoas que eram do TUCA. Era uma época de muita emoção e às vezes eu torcia para haver alguns acontecimentos fora do espetáculo para dar mais força para a gente.

A idéia da ida a Nancy foi dada por Sábado Magaldi, crítico do Estado de São

Paulo, que recebera os prospectos do Festival. A peça deveria ter uma hora de duração no máximo e *Morte e Vida* tinha 58 minutos. Exigiam também um tema curto, sobre conflito de geração, levamos o projeto de "O & A". Era a primeira vez que o Brasil participava, topamos, e aí começou a questão da verba.

A Maison de France do Rio cedeu um fim-de-semana. Nós já tínhamos uma aura de representantes do Brasil e foi a loucura, tivemos que nos apresentar 4 vezes no mesmo dia porque o público não saía da porta do teatro. Houve uma senhora do Corpo Diplomático que conseguiu 8 passagens para nós via-Itamaraty. A caixa do TUCA não estava com disponibilidade, porque tinha muita despesa nessas viagens, e não íamos cobrar o preço do ingresso do teatro profissional. Contamos também com a ajuda do Rui Afonso, fundador dos Jograis de São Paulo, que fazia apresentação de poesias de João Cabral antes da peça.

Para conseguir dinheiro, havia espetáculos musicais com Dorival Caymi, Elis, Vandré, Chico que já tinha feito o Pedro Pedreiro. Eles se apresentavam depois da peça, sem cobrar da gente, e traziam mais público. A dez dias da partida, deu o desespero, começamos a vender coisas, o Chico vendeu o carro, o Roberto vendeu o telefone, gente vendendo jóias, doações de fora. Viajaram 32 atores, mais os diretores.

A situação não estava a fim que nós fôssemos, tanto assim que na véspera prenderam o Manoel, que era muito importante pois era um CDF danado no trabalho, levantava ânimo, todos gostavam

dele. Ele estava disposto a tudo, carregava cenários, etc. Pois ele foi detido e marcaram o depoimento dois dias depois da nossa apresentação já marcada em Nancy. Quando chegamos a Europa, o grupo separou uma sacola para colocar souvenirs para o Manoel: no final tinha 3 malas para ele, entregues numa homenagem em São Paulo, como a pessoa principal da nossa viagem.

A peça evidentemente não era reacionária, tanto que recebíamos telefonemas anônimos ameaçando. *Morte e Vida* entrou no clima daquele momento de muita efervescência política, muita passeata, conscientização do operariado e isso incomodava o poder.

Afinal fomos para a França. Em Paris fomos visitar o embaixador porque afinal ganhamos algumas passagens do Itamaraty. Era o Bilac Pinto e foi logo avisando que não íamos representar o Brasil e sim a PUC, o Festival não era oficial e nós não poderíamos hastear a bandeira ou tocar o hino nacional. Ele passou o maior pito na gente. De lá fomos para Nancy onde aconteceu nosso contato com João Cabral, pois ele não participou da criação da peça. Ele pediu para falar conosco e quando o encontramos, ele estava demoníaco, porque tinha assistido a outro espetáculo da noite anterior e tinha sido uma via total. O João nos chamou de irresponsáveis, usando verba do Itamaraty para levar *Morte e Vida* que era uma porcaria. Dizia ele, "a Maria Clara Machado tinha encomendado uma peça de Natal, eu fiz *Morte e Vida* e ela odiou e eu engavetei a peça. Ao editar um livro, para ter um pouco mais de material, minha mulher lembrou "daquela pecinha" e o editor topou".

Mas o grupo estava muito motivado porque em 65 o Brasil ainda era culturalmente dependente da França e era importante a peça se afirmar lá. O entusiasmo do pessoal não era o de aparecer mas nascido da vontade de dizer uma mensagem adequada para aquele momento.

O espetáculo chegou a ser aplaudido várias vezes em cena aberta, depois do canto da Ana Lúcia, a "mulher da janela". Ao fim, a cortina fechava e o pessoal lá, aplaudindo. João Cabral estava lá na plateia e chorava feito um condenado, ia se afundando na cadeira aos poucos.

No dia seguinte à apresentação, fomos chamados a Paris pelo Jean Louis Barrault, diretor do Teatro das Nações. Henrique Suster e eu fomos tratar da apresentação. Barrault havia se interessado por *Morte e Vida* devido aos numerosos telefonemas de críticos, antes mesmo de se saber o resultado do Festival de Nancy. Barrault chegou a antecipar o início do Festival das Nações: ele nos ofereceu o pequeno auditório. Eu olhei pro Suster e dissemos que de jeito nenhum: "ou o grande auditório ou nada!". Ele temia que a sala não enchesse por causa da pequena divulgação. Pois acertamos a apresentação antes mesmo do resultado do festival e isso queimou os organizadores de Nancy.

Para o embaixador, foi uma boa e uma péssima. Ele tinha um evento importante em mãos apresentado por um grupo que não representava o País. Daí ele oficializou nossa presença, deu coquetel, etc. A apresentação no Teatro das Nações foi linda, balançou muito a gente e não estávamos preparados pra tudo aquilo. Pois depois da entrega do prêmio em Nancy nós nos vimos, um

pequeno grupo, num botequim tristíssimos porque o grupo não conseguia mais ficar junto, era todo mundo muito requisitado. Hoje eu entendo, mas na época eu estava puto da vida e achava a maior sacanagem.

Para ter uma idéia do sucesso do Teatro das Nações, depois da apresentação o gerente me trancou num quartinho e disse para eu dar um tempo ali porque havia um número descomunal de repórteres à minha espera. Ele tinha passado a notícia que já tínhamos ido embora e que daríamos entrevistas no dia seguinte às 9 horas, o que de fato aconteceu. Pois às 21 horas ainda dávamos entrevistas. O mesmo aconteceu com a Elza e o Ferrara que se revezavam comigo. Era fotografia e filme adoidado, a imprensa mundial toda lá. No dia anterior, o Barrault tinha dado um coquetel, após o espetáculo, e lá barraram a Clementina de Jesus: pra quê! Foi um bafafá danado! Daí só deu Barrault beijando a Clementina, brigando com o assessor dele, etc. Fizemos uma segunda apresentação e João Cabral nos contou um fato para ele fundamental: já de manhã os ingressos estavam esgotados e um grupo que era a "intelligentzia" absoluta de Paris pediu licença especial para assistir a peça de pé e esse grupo ficou reunido até 3 da madrugada discutindo a importância de Morte e Vida. João Cabral considerou isso o mais importante de tudo.

Aí começou a pintar convite para todo o mundo ao lado daquela vontade doida de voltar. A tia do Chico, D. Gilda, ficou em palpos de aranha porque a Rainha da Bélgica até um teatro arranhou e nós não fomos até lá, na maior esnobação.

Entre a premiação em Nancy e a apresentação em Paris havia um espaço de tempo e nós na maior penúria. Suster concluiu que ficava mais barato ir para a Alemanha, dormindo no ônibus para economizar hotel: no segundo dia ninguém mais se olhava de tanto ódio. Voltamos a Paris e ficamos num alojamento de desportistas, que era o mais barato. Depois da estréia no Teatro das Nações, ninguém podia entrar no alojamento que fechava às 23 h. Dia seguinte minha mu-

lher e eu acordamos na casa do Lúcio Kowarick. Eu olhei e pensei: "o que estou fazendo aqui?" Estava bêbado pacas. Quando voltamos ao alojamento, as malas estavam na porta, ainda mais que o Chico tinha entrado pela janela, foi aquela bagunça e acordaram todo mundo. O Chico ainda filmou nossa expulsão do alojamento.

A gente dedicava os espetáculos aos contestadores de Salazar

Nosso trajeto então foi: Nancy, Alemanha, Paris e depois Portugal. O Odilo Costa Filho, foi a grande figura brasileira em Portugal. Salazar era vivo e nós fizemos de nossas apresentações uma provocação sistemática: dedicávamos o espetáculo à classe oprimida em Portugal. Além disso as pessoas batiam palmas olhando para os lados, contidos, com pavor. O que dava de polícia não estava escrito: acompanhavam a gente um "Pide", um funcionário do Ministério do Interior e um da Educação. Fomos amados em Lisboa, onde fizemos 12 espetáculos com casa lotada. Cada espetáculo o Roberto Freire dedicava a uma figura, a uma pessoa e a gente procurava os mais contestadores: o pessoal ficava puto da vida. Na Universidade de Coimbra, fomos parados pelos "Capas Pretas", estudantes de lá que nos avisaram que por estarem impedidos pelo Reitor de usar o teatro, eles resolveram fazer uma parede, mesmo porque a apresentação de Morte e Vida estava sendo usado pelo Reitor. Então nós apresentamos a peça no teatro da Universidade cheio de velhos mas o dedicamos aos estudantes. Depois, nos reunimos com eles e foi maravilhoso, refizemos o espetáculo em partes para eles.

Fizemos um passeio em Óbidos e depois voltamos a Lisboa, onde veio um grupo que nos pediu uma apresentação no Cine Teatro Europa, imenso, com 3.800 lugares. Só que nós partiríamos à 1h da manhã daquele dia e negamos porque não tinha havido tempo para divulgação. Eles insistiram que nos apresentássemos às 18 horas e a propaganda seria feita pelo rádio. Pois às 17 h já não

tinha ingresso pra vender. Este espetáculo foi a palma de ouro. Na nossa partida, o aeroporto estava tomado, gente com bandeirinha, como se fôssemos seleção de futebol. A coisa marcou tanto que já me convidaram para fazer Morte e Vida em Portugal. Odilo nos disse mais tarde que se ficássemos mais uma semana, a Revolução dos Cravos teria sido antecipada, porque o pessoal foi tomando coragem, as palmas foram ficando mais descontroladas.

De volta a S. Paulo, Nagib tinha preparado uma grande recepção mas c Ademar tinha caído 2 dias antes e aí esfriou um pouco a coisa. Mas fomos com heróis, com bandeirinha, carregados em desfile de carro aberto, o Manoel foi passado por cima das grades para encontrar a gente ainda na pista, a Hebe entregou um tucano vivo pra gente, entrevistas mil.

Fizemos apresentações no Rio numa das quais o Castelo Branco apareceu com o Governador Negrão de Lima recebidos debaixo de enorme vaia. Ao final ele fez questão de nos cumprimentar nos camarins e comentou que concordava que o problema ainda existia no Nordeste mas que a Revolução ia resolver tudo...

Sentimos que não conseguiríamos trocar o sucesso pela periferia

A partir daí faturamos bastante, mas o nosso salário permaneceu. Foi o salário mais gostoso, o período mais rico da minha vida. Tudo contado, ninguém do TUCA me decepcionou como continuidade de vida. Acho que todos seguiram na vida a linha de enfrentar a sociedade e seus problemas porque tiveram um desenvolvimento precoce de consciência que levaram avante. A preocupação inicial do grupo não era de brilhareco mas um posicionamento político. Só que um posicionamento errado. A peça O & A - que reputo talvez como mais séria que Morte e Vida - foi uma autocrítica de tudo aquilo, que nós éramos burgueses

que não estavam a fim de mudar nada. Em nossos papos no barzinho "A Toca", fazíamos planos de construir um teatro em Osasco onde conviveríamos com o povo. Mas aquilo era da boca pra fora porque ninguém queria mais largar o sucesso dos jornais, os elogios de Paulo Autran, o chope por um trabalho anônimo em Osasco. "O & A" foi uma análise dessa situação nossa de burgueses que não conseguiam ir até as últimas consequências de nossa proposta porque éramos manobrados por todo um Sistema. Chegamos a levar vários espetáculos em periferia, trouxemos operários para o TUCA e a peça tinha comunicação muito fácil com eles. Também a mensagem foi claramente percebida por mineiros de carvão na Europa, para quem nos apresentamos em páteo aberto e passamos apenas um pequeno texto em francês.

Nessa época eu acreditava que o teatro pudesse realmente mudar o sistema, podia fazer acontecer alguma coisa nova. De repente me vi impotente diante de toda essa situação confusa. Noutra fase achei que o teatro é nada e agora me sinto motivado a fazer uma peça que apareceu aí, sobre revolucionários de 67, que acabam burguesmente no Bixiga como professores e autores: é uma comédia auto-crítica incrível da Cláudia de Castro. Eu nunca deixei de ser político mas como diretor de teatro: o D'Aversa ensinava que a inspiração pode ser política, religiosa mas o condutor do nosso trabalho deve ser a estética.

A memória de Morte e Vida é importante porque foi o momento em que os universitários transbordaram para o resto da população em vários níveis. De repente veio a cacetada. Há 6 anos eu fui preso no DOI-CODI, por causa do Morte e Vida Severina, por causa do TUCA, antes um pouco do Herzog. Eles queriam saber quem tinha participado da peça eu disse que bastava ir em casa buscar o programa, mostraria o álbum de recortes mas que não tinha cabimento eles me tirarem de casa às 6 da manhã. Foi um dia só mas marcou muito, foi angustiante. Levaram todo mundo do TUCA junto.

ROBERTO FREIRE

Confiar no jovem

Roberto, médico, psiquiatra, jornalista e sobretudo mento intelectual de todo o movimento. O TUCA nasceu como uma forma de mostrar que o jovem não era aquilo que a Lei Suplicy queria impingir.

No meu livro "Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu" fiz uma avaliação do TUCA. Vou agora contar um pouco do que foi nosso ambiente no TUCA.

Em princípios de 65 ou estava sendo perseguido, acuado, pelo Golpe de 64. Eu trabalhava em TV, jornal, tinha meu consultório e tudo isso era coratado pela repressão. Nesse clima eu recebi certo dia a visita do Pe. Enzo e do Antônio Mercado Neto, que tinha um cargo no CA de Direito. Pe. Enzo eu já conhecia dos tempos do "Brasil Urgente", jornal católico de esquerda que existiu em 63. Eles me propunham fundar um teatro atuante na PUC: segundo eles eu era a pessoa indicada. Além de estar marginalizado, por outro lado eu já tinha algumas ligações com a Un. Brasília de cujo projeto participava. Minha idéia era criar uma atividade cultural e ao mesmo tempo política na Universidade para enfrentar as acusações de que o estudante era incapaz de participar na política. Essa idéia era o espírito da Lei Suplicy e dos políticos que tentavam desmoralizar o universitário. A coisa para mim era um duplo desafio: primeiro em relação ao potencial político do jo-

vem e segundo ao potencial criador em termos de uma consciência que explodiria caso fosse devidamente catalizado. O teatro profissional estava muito desgastado na luta conta a censura e eu acreditava que o amadorismo seria uma resposta corajosa do jovem naquele momento.

Portanto, topei a parada e me assessoriei de pessoas em que acreditava, tanto em seu talento como na sua visão política: era o diretor Silnei Siqueira e o cenógrafo José Armando Ferrara. Não há o que esconder, mas na época eu já estava envolvido havia algum tempo com a Ação Popular (AP), que teve origem na Juventude Univeristária Católica (JUC) que era parte da esquerda católica. A AP com o tempo se tornou um partido político independente. Padre Vaz foi a ponte entre a JUC e a AP. Eu via a sociedade através de uma visão socialista nítida, que tinha oposição total ao processo revolucionário de 64. Silnei e Ferrara de alguma forma eram interessados no processo de AP mas não pertenciam a seus quadros.

Assumi o cargo de Diretor Artístico do TUCA, tendo sido seu fundador e criador do nome "TUCA". Foi montado um

esquema em que seriam dados cursos além da seleção de gente que faria parte da peça teatral. O curso mais importante foi de História de Teatro, dado pelo Alberto D'Aversa. Paralelamente procuramos o texto do nosso 1º espetáculo e selecionávamos pessoal. Passávamos o dia inteiro na PUC.

Dizia-se que o estudante era incapaz de fazer política

Nós sentíamos que a PUC tinha aberto as portas, apesar do risco que representava uma atividade para-universitária, sem o patrocínio oficial da Univ. e sim uma criação dos estudantes. O Reitor Bandeira contudo tinha dado um apoio evidente para nós. Mas naquele momento havia suspeitas de subversão sempre que se viam três pessoas juntas no páteo. O risco era nosso desafio e eu gostava muito desse risco pois talvez encontrássemos ali alguma coisa que mudasse o ritmo das coisas. Apesar de eu ser muito visado na época o Bandeira acreditou em mim, deu muita força. Além disso, o tea-



Roberto Freire, o «Bigode»



R. Freire, Silnei e Malufe com diploma e troféu de Nancy

tro estava inacabado e precisava ser utilizado, apesar de ter os piores defeitos possíveis; com uma boca de feitura imensa e sem profundidade, sem caixa de luz. Era mais um auditório para conferências. Parece piada, mas quando perguntamos como estava a questão da iluminação, o Bandeira disse que já estava tudo comprado. Eu ia lá e não via nada. Então fui perguntar e o Reitor disse que a Casa Bobadilha já estava mandando. Eles pensaram que iluminação de teatro é luz de corredor, de banheiro... Mas luz de palco, nada... Curiosamente, o grupo - o TUCA - pagava tudo o que utilizou: nós nunca tivemos o teatro de graça nem para ensaiar. Apesar disso, tivemos que providenciar todo o sistema elétrico de palco. Quem participou da iluminação foi o Capajoz, que faleceu depois.

A gente pagava até para ensaiar

Abertas as inscrições, muita gente nos procurou porque tinham fé em nós, mesmo porque nosso objetivo político era claro, na defesa do universitário contra a campanha de desmoralização contra ele. A escolha do texto caio em primeiro lugar sobre uma obra de Mikos Kazantzakis (que fez *Zorba, o grego*). A obra escolhida era "Aquele que deve morrer", ou "O Cristo Recrucificado", também adaptada para um filme belíssimo de Dassin. Mas ao ver a adaptação para teatro nos decepcionamos com ela porque não tinha nada a ver. Queríamos algo mais brasileiro, com significado para o momento brasileiro e que chamasse atenção para a realidade popular, para a classe social mais injustiçada do País. Certo dia, conversava com o "Jacaré", artista de teatro, e ele me dizia que gostaria de musicar o poema "Morte e Vida Severina", que eu já conhecia e de que gostava muito. Nunca me ocorrera antes aquela idéia, que eu simplesmente roubei do "Jacaré". Chamei Silnei e Ferrara que gostaram da idéia. Mas e a música? Pensamos em Jobim, Caymi. Então me ocorreu, que de material maduro, bastava o poema de João Cabral e que devia contrastar com a música, que devia ser do jovem. Começamos a procurar o músico. Um dia, a nossa amiga Heloísa Buarque de Hollanda, a Miúcha, que nós apelidávamos de "Mumú", levou o irmãozinho dela, o "Carioca" que tinha 17 anos. Muito tímido, ele mostrou algumas músicas, ainda parecidas com as do João Gilberto. Aí meu deu um click, é uma intuição que tenho e que deu certo quando lancei Silnei, Ferrara, Plínio Marcos. Eu vi que aquele garoto tinha uma genialidade musical escondida: convidei-o a fazer a música da peça e ele ficou muito assustado. Mesmo assim mandei ele fazer. Um

dia vem ele com uma música muito bonita. Depois veio com outras que não deu para aproveitar. Ele então utilizou um estratagemas, porque pensava que não se aproveitavam suas músicas porque ele cantava mal: chamou suas irmãs - segundo nós, as "escravas do Chico" - e gravava a várias vozes com elas, pra dourar a pílula. Ainda lembro do dia em que o Chico apareceu na salinha da Direção do TUCA e mostrou a música do "Funeral do Lavrador": nos emocionamos muito. O Chico fazia parte de uma reunião diária em minha casa, com o Silnei e o Ferrara em que elaborávamos o núcleo básico do projeto. Levamos este núcleo para os atores e houve uma criação coletiva em que todos opinavam sobre tudo livremente. A arquitetura do espetáculo foi minha: por exemplo as idéias de que os atores não saíam de cena: de que eles seriam personagem-cenográfica; de que um ator representava vários papéis (antes da injeção do Sistema "coringa") e também a peregrinação do Severino dentro do palco durante toda a peça. Muita coisa foi modificada durante os ensaios. Dentro da criação coletiva, o trabalho do Silnei e Ferrara foi dar forma àquilo tudo. Isso fez com que amadores se tornassem atores, e quem já mais cantou virasse cantor: foi um perfeito trabalho de equipe. Eu tinha a liderança porque era a pessoa que podia levar o processo naquele momento.

Carlos Lacerda entregou o João: Morte e Vida o anistiou

Quanto a João Cabral, escrevi-lhe uma carta e não fui respondido. Pedi ao frei dominicano Benê Santa Cruz que entrasse em contato com ele e soube que João Cabral achava uma loucura estudantes fazerem uma peça daquela complexidade. Fiquei muito puto quando soube, reuni o elenco e disse que o autor podia ser um grande poeta mas como pessoa de certa forma concordava com a Revolução, achando que o estudante era incompetente. Nossa decepção com João Cabral foi muito grande: resolvermos esquecer a pessoa e trabalhar com o poeta.

Estava à frente da Comissão Estadual de Teatro o Nagib Elchmer, grande amigo meu, uma pessoa rara que tinha visão clara tanto política como humana das coisas. Ele se envolveu com o TUCA e sem os recursos que ele levantou, não teríamos condição alguma de existir. Silnei, Ferrara, Chico Buarque, João Cabral, eu, sem Nagib não teríamos feito nada. Havia a estagnação nisso tudo o que fez do espírito do TUCA uma coisa misteriosa e maravilhosa. Isto ocorreu porque algumas pessoas se aglutinaram em torno de uma idéia válida que se tornou um

centro de torça irradiante. Éramos a única força de resistência cultural no País, quando a repressão conseguiu calar a Univ. e a cultura brasileira. Nós fomos a primeira força cultural que conseguiu se organizar como anti-Revolução de 64, e a favor da liberdade: era um grito de protesto. Nós, profissionais, funcionamos como catalizadores da cultura universitária, conseguimos que através de seus potenciais criadores, o estudante da PUC fizesse uma obra de arte. Nós apenas os motivamos e o jogamos na ação. Quando percebeu isso, o estudante ficou num grande entusiasmo e todos passaram a acreditar no professor: pais, professores, padres. Os professores davam aulas de geografia, psicologia, sociologia, história relacionada com o Nordeste. Havia também a reação da extrema-direita que, se soubesse no que iria dar, teria destruído a gente muito mais cedo. Passamos por vexames, violências, havia a presença de pseudo-atores para sacarem qual era a nossa, o TUCA era denunciado no Conselho Universitário.

O TUCA foi denunciado no Conselho Universitário

O maravilhoso é que tudo era pesquisado em Morte e Vida. Certa vez um professor de geografia fez uma projeção de slides sobre o Nordeste e tivemos o maior susto ao ver uma foto aérea da caatinga, que pensávamos ser plana e branca. Pois o slide mostrava um terreno marrom, ondulado como se fosse cones de ápice cortado. Aquela foto realizava a idéia básica da cenografia que criava um equilíbrio instável no ator e por indução psicológica levava o público a se envolver emocionalmente. Trazíamos pessoas que analisavam o texto e chegamos a conclusões estéticas absolutamente revolucionárias.

O espetáculo foi ficando pronto e tínhamos problema de falta de refletores para uma concepção baseada em projeção de sombras e silhuetas. Além do coral - que nós mesmos ensaiávamos - estar muito ruim. Nesse ponto recebemos ajuda do Maestro Zwingli Faustin do Municipal, que passava dias ensaiando o coral, apaixonado pelo grupo.

Houve um dia memorável em que convidamos nossos amigos de teatro para assistirem a peça e darem uma ajuda em recursos técnicos. Aí meio improvisado ainda, mostramos o espetáculo, que ainda não tínhamos visto inteiro. No final eu estava profundamente emocionado com a beleza contida, que ainda não tinha saído toda. Silnei e Ferrara estavam impressionados mas o D'Aversa, Polônio, Maria Della Costa estavam literalmente arrasados. Quando eles viram nosso sistema de iluminação, que era o mais primitivo possível, com a resistência feita com banho de salmora e os fios mergulados ali: precisava de 10 pessoas para funcionar aquilo. O Sandro viu e foi imediatamente ao teatro dele, tirou os refletores, interrompeu o espetáculo e nos propiciou a primeira iluminação profissional do TUCA: faltava uma semana para a estréia. Uma das coisas mais bonitas de Morte e Vida era a iluminação.

Tudo pronto, mil incidentes, nosso grupo de apoio fazendo a promoção, sensibilizando os jornais. Eu era o único que falava politicamente pois se viesse a repressão, eu já estava queimado mesmo: os outros falavam apenas da estética do espetáculo. A estréia da peça coincidiu com a estréia do Auditório Tiberiá, que estava superlotado. Não tivemos condições para ensaio geral, então foi estréia e ensaio geral juntos.

O que amarrava o público logo no início era o elenco móvel, numa formação igual ao quadro "Os Retirantes" do Portinari, a iluminação aumentando e a voz do coral crescendo junto. Nunca se tinha feito um espetáculo daquele jeito

e tínhamos muita incerteza, apesar de estar tudo bem preparado. Ao final, o público aplaudiu de pé durante 10 minutos e a cortina não podia fechar porque a pessoa estava na frente. Então e elenco cantava de novo e as palmas paravam. Acabada a música, as palmas recomeçavam. Ainda me lembro que o Dr. Alceu de Amoroso Lima foi ver a neta que era do elenco e jogou o boné no palco, de tão entusiasmado que ficou. De repente um carinho chamado Único Buarque de Hollanda virou gênio, logo no 1º trabalho. João Cabral era um poeta importante mas desconhecido, além de sua carreira diplomática estar estagnada devido a falta de sua correspondência, patrocinada pela paranóia do Carlos Lacerda que publicou na "Tribuna da Imprensa" uma carta particular de João Cabral à sua irmã, em que ele analisava o momento político com uma visão socialista.

Daí nos apresentamos no Municipal de São Paulo, fomos convidados para ir ao Rio. O pessoal se hospedou na casa dos estudantes do TUCA-Rio e lá a peça repercutiu ainda mais, já que o Rio é uma espécie de tambor do Brasil. Voltamos a nos apresentar em São Paulo e um dia eu leio na coluna do crítico Sábado Magaldi a notícia de que havia um festival de teatro em Nancy, na França. Reuni o pessoal, falei do assunto e eles toparam ir pra lá. Aí começou o problema de dinheiro. Nós não lotávamos mais o Auditório Tiberiá, vinham umas 600 pessoas, o que já é bastante. Daí pedi ao Marcos Lázaro e ele mandou seus contratados, que cantavam ao fim da peça e o teatro lotou de novo. Mesmo assim faltou dinheiro e começou o desespero: o Chico vendeu o 1º carro dele, o "Clóvis", eu vendi meu telefone, as meninas vendiam jóias, móveis, discos. O Carlito promoveu a Ordem do Tucano, um diploma maravilhoso. A Vera Sauer, do Itamaraty conseguiu 8 passagens: nós éramos 30. A turma partiu, eu fiquei aqui, sofrendo pacas ao lado do Manoel.

Chegando a Paris, o Embaixador era Bilac Pinto e o Adido Cultural era o Guilherme Figueiredo, irmão do presidente. Henrique, Elza e Silnei foram com o Guilherme que avisou que o TUCA só poderia representar a PUC pois o DOPS mandara informação de que o diretor geral (eu) tinha várias passagens pela polícia por subversão além de ideologia da peça ser contrária à ideologia vigente no País. Não podíamos cantar o hino nem hastear a bandeira nacional. O pessoal riu amarelo e perguntou se podia contar com algum dinheiro para a badma, o que naturalmente foi negado. Bom, nas apresentações em Nancy eles hastearam bandeira, cantaram o hino, evidentemente. O pessoal me ligou de lá contando que a estréia fora emocionante e alguns dias depois me telegrafaram dizendo do 1º lugar. Eu aqui esperando, sem um puto no bol-



LIVRARIA MANDURI

NOVO ENDEREÇO

R. Consolação, 265
Tel. 256-9610

NOVO ESPAÇO
CULTURAL EM SÃO PAULO

GREGOS E ÍNDIOS

Ninho (Antonio Carlos
Moraes)

2ª Quinzena de setembro
dia 15 a 30

so. Aí entrou o "Santo Carlito" que arrançou passagens da Varig e vendeu os direitos de gravação da peça para o João Araújo da Philips. Peguei o avião com minha mulher e fui encontrar o pessoal em Paris.

Jean Louis Barrault fazia o Festival do Teatro das Nações, com as melhores peças do mundo e nos convidou para abrir o Festival. Consultou o Bilac Pinto e ele concordou. Daí fui com o Henrique conversar com ele com o Bilac pedir explicações: "como é que a gente, impedido de representar o Brasil, depois do sucesso passa a representar o Brasil, sem termos sido consultados antes?". Eu dei uma de gostoso mesmo, o elenco estava sem dinheiro para comer, e eu disse que não nos apresentaríamos. Fiz o Bilac sofrer, ele teve que negociar e arrancamos dinheiro para ficar em apresentação, com restaurante. Nossa apresentação no Teatro das Nações contou com equipamento sofisticado, controlado por computador. Na plateia as melhores companhias de teatros do mundo, ao lado da elite intelectual francesa. Havia um locutor que dizia em francês o que iam apresentando no palco. Nesse dia eu chorei do primeiro ao último momento da peça. Ao final, no coquetel, o Barrault fez um discurso dizendo da sua admiração e da pena que sentia porque tínhamos feito o espetáculo perfeito e tudo o que viesse depois

seria considerado imperfeito. Assim ele considerava o futuro do TUCA incerto. Agradei mas argumentei que ele veria outro espetáculo semelhante, que seria "O & A" e que considero tão bom quanto Morte e Vida, e mais revolucionário. Depois enchemos a cara de champagne e fizemos aquele carnaval, Barrault dançou frevo, Chico fez grandes sacanagens. Mas Chico é um grande profissional, estava sempre firme na hora do trabalho. De lá partimos para Portugal, se não fôssemos amadores, estávamos até hoje na Europa. Ainda encontrei com João Cabral e tratei-o muito mal, cobrando a resposta à minha carta. Depois fizemos amizade, ele foi conosco a Portugal e lá ele se revelou, ia para o palco, tomava porre com a gente.

Barraram Clementina de Jesus no Teatro das Nações

Em Portugal foi incrível. Odilo Costa Fo. levou a gente na inocência. Projetamos nossa raiva da nova repressão brasileira contra a velhíssima repressão portuguesa. Lembro que em Nazaré cantamos apenas as músicas para os pescadores e foi uma emoção incrível. Noutra ocasião pretendíamos dar 50% de desconto para os estudantes e o governo proibiu,

dizendo que era subversão. Então o elenco se negou a fazer espetáculo e anunciamos para a massa; o governo teve que ceder. Em 40 anos foi a primeira vez que se ouviam gritos populares dentro do teatro.

Nossa volta ao Brasil parecia a da Seleção de Futebol. O pessoal cantava as músicas de peça, teve solenidade no teatro da PUC. Eu fiz um discurso político onde revelava que aquele fora um trabalho político de uma organização clandestina, deixei tudo muito claro, e que aquela era uma homenagem política.

Entre tantos momentos importantes de minha vida, o meu grande momento público foi Morte e Vida, foi O & A, pela repercussão nacional e internacional, como uma coisa que passou para a história do teatro. Mas foi impressionante o fato de a PUC, parecer, fazer questão de não deixar nenhuma marca da passagem do TUCA quando milhares de pessoas estiveram naquele teatro assistindo Morte e Vida.

O TUCA foi exterminado depois de O & A por prisões e era preciso fechar nosso grupo. A perua policial encostava no teatro e prendia 6 atores antes da peça. Daí passaram a prender 11, os outros atores ficavam apavorados e o grupo foi acabando. Quando o TUCA fez 10 anos tentamos comemorar mas não tivemos nenhum apoio da Reitoria: agora estou sur-

preso porque vocês vêm me procurar. Mas antes tarde do que nunca.

O TUCA deu o exemplo de que o teatro amador pode atingir nível profissional quando enriquecido pelo fator político que substitui o aspecto financeiro. Também a proposta estética do TUCA produziu um grande espetáculo que veio depois. Os cenários do Ferrara ganharam na Bienal do Teatro, o Chico sempre faz questão de lembrar que ele nasceu do TUCA e ficou provado que a criação coletiva pode ser sustentada pelo interesse coletivo da população. Morte e Vida é um espetáculo que o povo gostou demais, embora a gente não pretendesse fazer teatro popular, que é outra problemática, não é nada simples. Já participei de outras experiências de levar teatro ao povo em caminhões, barcos e fomos presos: "Teatro Popular" significa subversão. Se a gente fazia a peça na rua, o prefeito apagava a luz.

Uma última coisa importante foi que o Castelo Branco, depois de ver Morte e Vida, procurou conhecer o João Cabral. Apesar de ditador, Castelo tinha suas qualidades e mandou estudar o processo do João e o promoveu a embaixador e a todas as promoções a que tinha direito. João Cabral foi anistiado pela qualidade do espetáculo. Essa foi uma grande vitória do TUCA.

FERRARA

O cenário brotou

O criador da idéia de que ator é cenário, luz é cenário e que simplicidade pode ser a essência da beleza, numa linguagem universal.



Ferrara

mos várias equipes, de promoção, cenografia, documentação. Foi feita pesquisa sobre a região do agreste, do canavial, sobre o comportamento do homem nordestino. Essa pesquisa foi fundamental porque teatro é laboratório. Não é possível desenvolver uma concepção do espetáculo, um personagem, se você não tem o porquê daquilo. Pretendíamos passar uma postura, uma maneira de ver o mundo e dar aos atores a possibilidade de conhecer em profundidade aquilo que ele representava. Na cenografia, que contou com ajuda de estudantes de arquitetura e de geografia, a topografia foi representada por um cenário humano pois o autor era cenário, a luz era cenário: a beleza cênica, a criatividade deveriam muito a essa pesquisa.

Naquele momento, a cenografia foi uma inovação devido a seu despojamento. Havia preocupação com os custos de produção e conseguimos que Morte e Vida tivesse baixo custo, quando o teatro profissional, influenciado pelo teatro europeu fazia uma cenografia realista, que retratava a realidade. Nós sugeríamos apenas, levando o espectador a participar, a criar a ilusão junto conosco. Essa concepção de Morte e Vida teve influência no teatro profissional e na minha própria atividade posterior. Dentro de Morte e Vida, a cenografia procurava representar a topografia ondulada do nordeste e também a vegetação: na cena do canavial, os 32 atores não fazem a representação realista de um canavial mas o seu movimento, conseguindo através da marcação do Silnei e da iluminação do Sandro Polônio. Quem estava na plateia tinha a sensação perfeita de um canavial. Também tivemos preocupação pela indumentária. O figurino servia tanto para o ator como para a atriz e uma parte da roupa tinha tripla função: podia ser pano de cabeça, avental ou sacola. Estudou-se também a cor: o cenário era cor de terra e a roupa era branca num sentido de descaracterizar poeticamente o homem do Nordeste como um rasgado e ressaltando o homem interior, a

pureza, a limpeza.

Essa concepção de simplicidade foi elemento de enorme impacto. Na Europa havia curiosidade sobre nosso grupo, além da ignorância sobre o Brasil: imagine que eles pensavam que o Brasil era um país da Argentina! Pois nossa simplicidade frente ao rebuscamento visual a que eles estavam acostumados levou-os a participar intensamente do espetáculo. Some-se a música do Chico, que começava sua maratona criativa, além da poesia de João Cabral. Então era uma peça em que o ator era cenário, a música era entendida como espetáculo, completamente fora dos padrões clássicos. Isso tudo produzido dentro de um astral altíssimo dos atores, que sempre deram presença total aos ensaios diários. O espetáculo mostrou que o estudante era capaz de mudar seu referencial universitário.

Isso tudo resultou num evento que, passados 15 anos, mantém sua qualidade dramática e poética. Para se ter uma idéia, já houve mais de dez montagens de Morte e Vida Severina, além de espetáculos que utilizam sua concepção. Além disso, foram despertados para a vida profissional valores criativos incríveis, para além do processo acadêmico: o Evandro que fez o Severino, o Chico, o Suster, que se lançaram. Quanto à repressão, não existiu a não ser a preocupação oficial com o sucesso de uma peça que retratava uma realidade do País, do homem brasileiro.

Houve alguns momentos muito emocionantes. Diante de um público reconhecidamente frio como é o europeu, que nos aplaudia de pé durante 15 minutos, nós não entendíamos aquilo, ficamos em pânico e chorávamos, chorávamos de felicidade. Outro momento curioso foi com respeito ao cenário, cuja planta e fotos mandei com 2 meses de antecedência contando com o compromisso dos franceses montarem tudo. Alguns dias antes da estreia em Nancy eu fui com a Elza pra a França. Quando chegamos em Paris, fomos almoçar, dentro do saber

nada de francês.

Não entendíamos nada do menu: pedimos o "hors d'oeuvre", a entrada, e comemos 3 fatias de salame e 3 de queijo por 15 francos. Saímos de lá com uma fome desgraçada achando que o francês como muito mal. . . Quem foi uma babá pra gente foi a D. Gilda, tia do Chico. Ela entrou a Elza para tratar de aspectos burocráticos em Paris e eu fui a Nancy cuidar do acabamento do cenário. Me perdi completamente no trem, no meio daquelas cabines separadas e cheguei lá às 23 h, sendo recebido pelo comitê de recepção. Dia seguinte fui ver o cenário e não tinha nada pronto: estávamos a 3 dias da nossa apresentação. Foi preciso improvisar o cenário em meio a brigas num francês aporuguesado. Daí veio a apresentação, o prêmio e o nosso grupo passou a ser encarado como grupo de heróis nacionais, recebendo inúmeros convites para almoço nas casas dos moradores de Nancy, onde perguntavam que país era esse que tinha produzido uma peça tão maravilhosa, que se impunha por sua força plástica que superava as dificuldades da língua, dando-lhe característica universal. O grupo recebeu convites para outros países mas por problemas de tempo e por causa da intensidade emocional, o pessoal não estava preparado para responder a todos os compromissos.

Na volta, a repercussão foi nacional. Em S. Paulo, nossos familiares e a população fizeram um cortejo pela avenida. Como receptividade à própria peça, foi um dos espetáculos que conseguiu maior número de espectadores, o que foi uma forma de popularizar o teatro. O problema do teatro ser popular não é se ele é pago ou não, se tem texto acessível ou não: no nosso caso atingir o público amplo foi uma questão de qualidade. Nossa recomendação foi a assistência de uma massa inmensurável de pessoas.

Quanto a João Cabral, poeta já consagrado, jamais imaginou que seu poema virasse peça levada por universitários. Mas é sintomático o fato de ele dizer que o importante foi o espetáculo em si e não a poesia dele, tanto assim que ele se tornou uma babá do grupo, viajando com a gente, assumindo uma espécie de paternidade do grupo.

CHICO

O Gênio Nasce

Chico foi diretor musical e autor das músicas da peça. Conta os temores de quem ainda não sabia se iria viver de música, além de seu interesse pelo teatro. O que *Morte e Vida* representou para sua carreira.

Na época do início do TUCA eu já conhecia o Roberto Freire, porque ele era amigo da Miúcha, minha irmã. Ele me convidou para musicar *Morte e Vida Severina* a partir de um festival da Excelsior onde eu era compositor e ele foi jurado. Fui classificado com *Sonho de Um Carnaval*, cantado pelo Vandré, mas não venci o Festival. Eu estava no comecinho da minha carreira, que nem pretendia ser carreira naquele momento. Eu tinha gravado um disquinho com *Pedro Pedreiro* e o *Sonho de Um Carnaval*. Então o Roberto me convidou para um trabalho de equipe e eu fui com um pouco de medo. Aliás, nunca musicuei um poema: acho que foi uma experiência única, principalmente porque foi a primeira encomenda como compositor. Era uma coisa séria enquanto que o resto ainda era uma brincadeira de estudante. Eu ainda estava na FAU e essa coisa de fazer música era um apêndice da minha vida de estudante. Se bem que o apêndice era maior que o resto. . . Além disso, eu não estava muito entrosado na Faculdade, na arquitetura. Enquanto havia colegas que já trabalhavam em escritórios eu não me sentia com vontade nem de trabalhar nem de estudar arquitetura. Por outro lado, a música também não era uma perspectiva profissional.

Quando o Roberto me chamou, o texto já estava escolhido, acho. Pelo menos não participei de nenhuma discussão sobre texto. Eu tinha a sensação de ser o caçula daquele pessoal, sentia uma incapacidade achando que não ia conseguir musicar o poema. Em todo caso, discutia tudo, falava de tudo, eu não entendia nada, nem de teatro. Foi com receio e aos poucos que eu fui aceitando participar e me acostumando com a idéia de fazer as músicas. Eu fazia as músicas e as mostrava meio com vergonha.

Eu não me lembro direito dessa história de botar minhas irmãs pra cantar a 2 vezes mas isso acontecia por insegurança que desapareceu aos poucos. À medida que o espetáculo nascia e a música funcionava dentro dele é que eu reconheci que o trabalho estava saindo direito. No começo eu não tinha certeza se estava certo, se era isso que eles queriam. Então eu mandava a fita gravada e ficava em casa escondido. Esse negócio de contraponto era necessário, porque muitas músicas precisavam de mais vozes e eu não podia mostrar sozinho esta parte da harmonia. Sobre tudo, acho que foi uma temeridade do Roberto Freire me chamar para esse trabalho: na verdade, hoje meu trabalho seria diferente porque naquele tempo eu não tinha domínio técnico da organização musical e peguei um trabalho um pouco maior do que podia. Eu não estava enganado quando me sentia inseguro: não era uma insegurança gratuita.

João Cabral não me apavorava apenas, porque ele estava longe, na Europa. Não sei, mas o Roberto falou que João

Cabral não tinha autorizado a peça mas ela foi feita no peito. Depois, na Europa, comenta-se que o João teria dito que ele não conseguia ler os versos ou ouvir a música. Acho que isso foi gentileza dele porque ele já falou que música e barulho é a mesma coisa, porque ele confessa que não tem ouvido, não tem sensibilidade musical. Não tenho certeza se já conhecia a obra de João Cabral mas lembro que a partir dali, eu li quase tudo o que ele escreveu. Claro, eu sabia quem era João Cabral. O que sei é que foi muito difícil musicar *Morte e Vida Severina*. Tinha horas em que eu via que era impossível colocar música naqueles versos, e não consegui mesmo musicar algumas partes. Teve até uma cena em que cortei alguns versos e depois o João Cabral me cobrou aquilo, perguntando se seria devido a outros problemas. Ah! Agora lembro, que foi naquela hora em que ele falava dos sociólogos do lugar e João Cabral perguntou se eu queria poupar Gilberto Freire. Acontece que sociólogos do lugar é um verso inusitável e tive que cortá-lo. Agora, você pode ver um Manoel Bandeira é muito musical, mais que o Drummond, o qual comparado com João Cabral, é Beethoven. .

O processo de criação das músicas acho que não seguiu uma ordem prévia mas muitas idéias nasciam do grupo, à medida que o espetáculo ia saindo. Sem o espetáculo eu jamais musicaria João Cabral, nunca faria aquelas músicas, porque seria coisa seca demais. Só foi possível fazê-las a partir da visualização do espetáculo. Às vezes eu optava por falas do coro, diante da dificuldade de musicar os versos. É possível que as partes a serem musicadas tenham nascido de um consenso da equipe. Afinal a peça não era uma opereta em que todas as partes seriam cantadas.

Eu também fiz as músicas de O&A mas não estava tão ligado ao trabalho, já morava no Rio e eu não tinha tanto tempo disponível. Eu já não tinha mais tem-

po integral como na época de *Morte e Vida* que também foi muito mais marcada pelo trabalho de equipe do que O&A.

Meu interesse pelo teatro nasceu antes de *Morte e Vida*. O Roberto não me convidou para aquele trabalho só devido à música do Festival; ele sabia que eu gostava de teatro. Depois dessa fase toda eu fiz um trabalho com o Boal e nunca mais me separei do teatro. Não é que eu esteje me desviando para o teatro: que o meu começo eu estava muito próximo dele. Eu também trabalho com o texto: às vezes quero dizer uma coisa que não cabe numa canção. Assim, era natural que eu partisse para texto de teatro.

Bom, quando vi *Morte e Vida* de pé, me deu medo. Até sonho eu tive, terrível, com o pessoal jogando tomate. Isso foi na véspera da estréia. Na estréia eu assisti à peça lá no fundo, perto da porta de saída, de emergência. . . A reação do público para comigo foi desorientante porque eu não imaginava que iria ser tão bem aceito. Mas a sensação mais forte foi em Nancy, porque aí eu estava no palco, tocando violão e baqueei mesmo, isso até eu lembro.

Quando apareceu essa brecha de viajar pra Europa, eu achei ótimo. Eu tinha acabado de comprar um fusquinha de 2ª mão; eu tinha contrato c/ a Record e ganhava Cr\$ 500,00 para cantar só o *Pedro Pedreiro*. Vendi o carro e fui com a turma. Comigo também tocava o Maranhão e um outro que não lembro do nome e que não viajou. Na Europa eu não fui propriamente ator. A marcação eu estava carente de saber, e a música também não teve problema. Durante o espetáculo eu não me sentia responsável por nada, era só acertar a harmonia do violão e andar direitinho pelas marcas de giz que estavam no chão. Agora, a ovação do público em Nancy eu tenho até gravado em disco, no final da peça, com a gente desafiando pra burro e cantando depressa. O atabaque tocava uma marcha-rancho e termi-

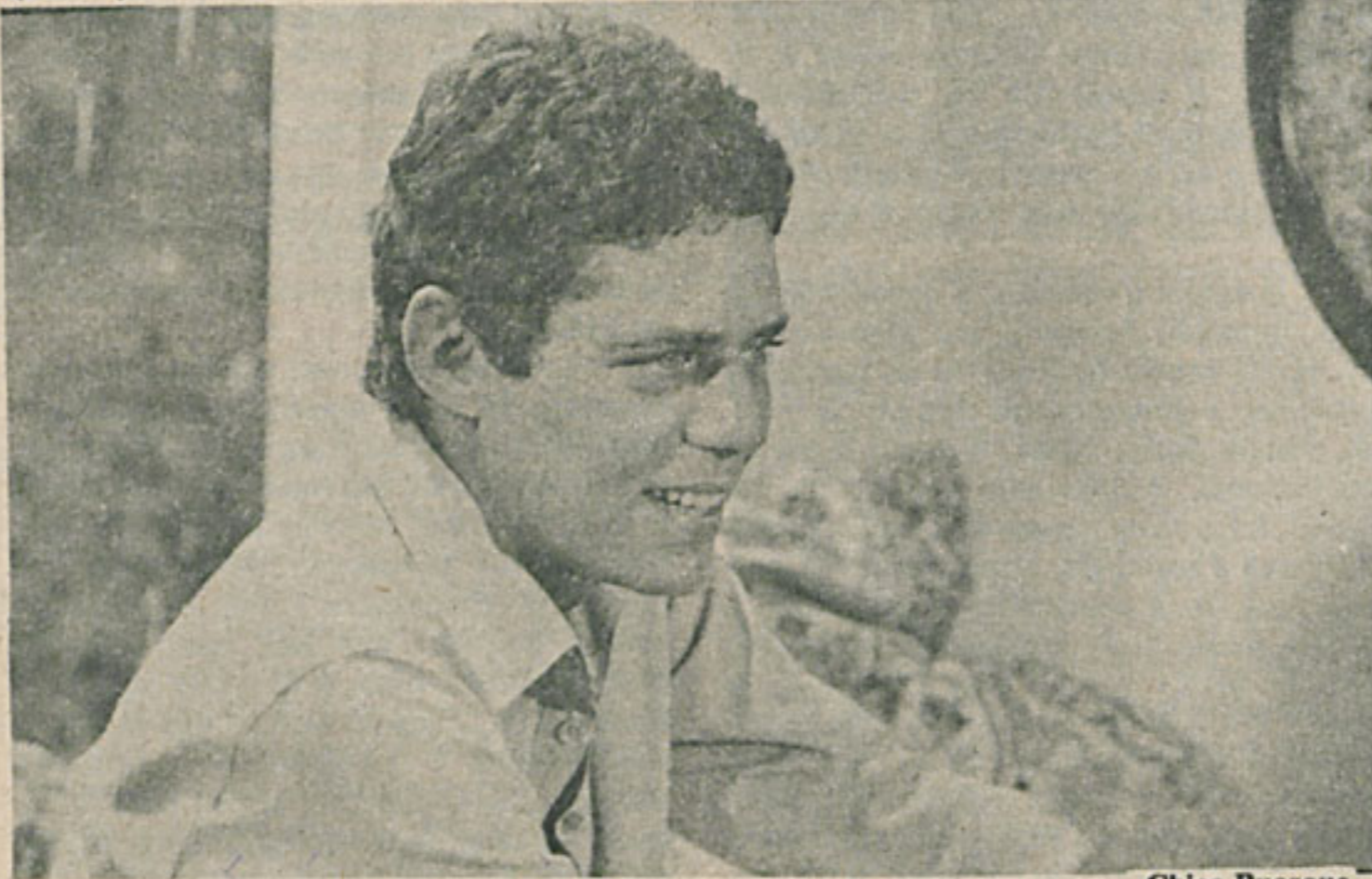
nou em frevo, o tom era dó e foi parar em lá. A emoção da gente foi subindo e o aplauso cadenciado não parava. Depois ainda fomos a Paris no Teatro Odeon, onde aliás eu estive ano passado e vi uma galeria com as fotos das peças que foram apresentadas lá, inclusive *Morte e Vida*. Fiquei chateado porque não apareço na foto. . .

O João Cabral excursionou com a gente em Portugal. Eu estava encabulado, mas ele estava muito emocionado porque a peça foi um grande sucesso também em Portugal. Ele deve ter ficado preocupado ao ver aquele grupo de desconhecidos. Quando fomos apresentados, percebi que ele estava realmente emocionado e isso amenizou meu temor por ele. Lembro que ele disse que gostava da música mais chata da peça, que era o *Funeral do Lavrador*, mas pra quem não gosta de música, essa deve ser a melhor. Essa música foi gravada pela Odete Lara, pela Nara e por mim. No espetáculo ela funcionava muito bem, embora eu ache que não é bem uma música mas um poema cantado. Relutei muito em gravá-la. O Mercado está aqui me lembrando que havia um professor muito conservador que sustentava estar escondida nesta música uma conscientização subliminar quando o coro repetia é a parte que te cabe neste latifúndio. . . O fato é que esta música marcou muito. O João Cabral deve ter achado chocante a idéia de musicar o seu poema, que é muito seco, e o espetáculo adocicava um pouco, aparava as arestas: creio que ele deve ter rejeitado a peça no início também por causa disso.

Para elaborar a música eu lembro que ia na casa de um pesquisador e ouvia muita coisa que não conhecia. Foi a primeira pesquisa musical que fiz, sobre músicas do Nordeste.

A escolha de violão como instrumento de acompanhamento, eu não lembro direito. Era preciso que fossem instrumentos portáteis, não se iria colocar um contrabaixo por exemplo, não se usava instrumento elétrico. Creio que também se escolheram os instrumentos em função do pessoal que os tocava: a gente não iria contratar um flautista profissional, por exemplo. Depois de 15 anos eu não saberia comentar as músicas que fiz para a peça porque eu não paro pra ouvir minhas músicas. Lembro bem apenas do *Funeral do Lavrador*. Isso não é uma rejeição do que produzi, é que não costumei parar pra ouvir mesmo outras músicas minhas.

Morte e Vida foi para mim um grande impulso profissional. Mais que isso, o trabalho com o TUCA foi importantíssimo a nível pessoal, no sentido que foi a primeira vez que eu tomei consciência da importância do trabalho coletivo. Isso me marcou até hoje, porque fazer música é muitas vezes um ofício que sem querer te conduz a um individualismo por ser um trabalho solitário e pode te distorcer como ser humano. Em termos de trabalho universitário, o TUCA, quando surgiu, era a única perspectiva de trabalho integrado dentro da Universidade. O grupo foi muito importante porque até 1968, quando estancou tudo de novo, surgiram outros grupos, a partir do TUCA. Eu peguei a Universidade antes do Golpe de 64 e nesse tempo havia exposições, grêmios, discussão política. Depois de 64 a Universidade caiu num marasmo durante um ano e pouco, sendo que o TUCA foi o primeiro sinal de vida cultural universitária.



Chico Buarque



EDITORA MORAES

LIVRARIA E DISTRIBUIDORA livros nacionais e importados

Rua Ministro Godoy 1006 • tels. (011) 62 8987 • 864 1298

Rua Curt Nimuendaju 19

Esq. Min. Godoy

SUSTER

Quebra galho oficial

Eu ocupei o cargo de Diretor Superintendente do TUCA, em substituição ao Mercadinho, que tinha saído por problemas pessoais. Este cargo no teatro profissional corresponde ao de produtor e tem a função de coordenar as atividades de planejamento e administrativas.

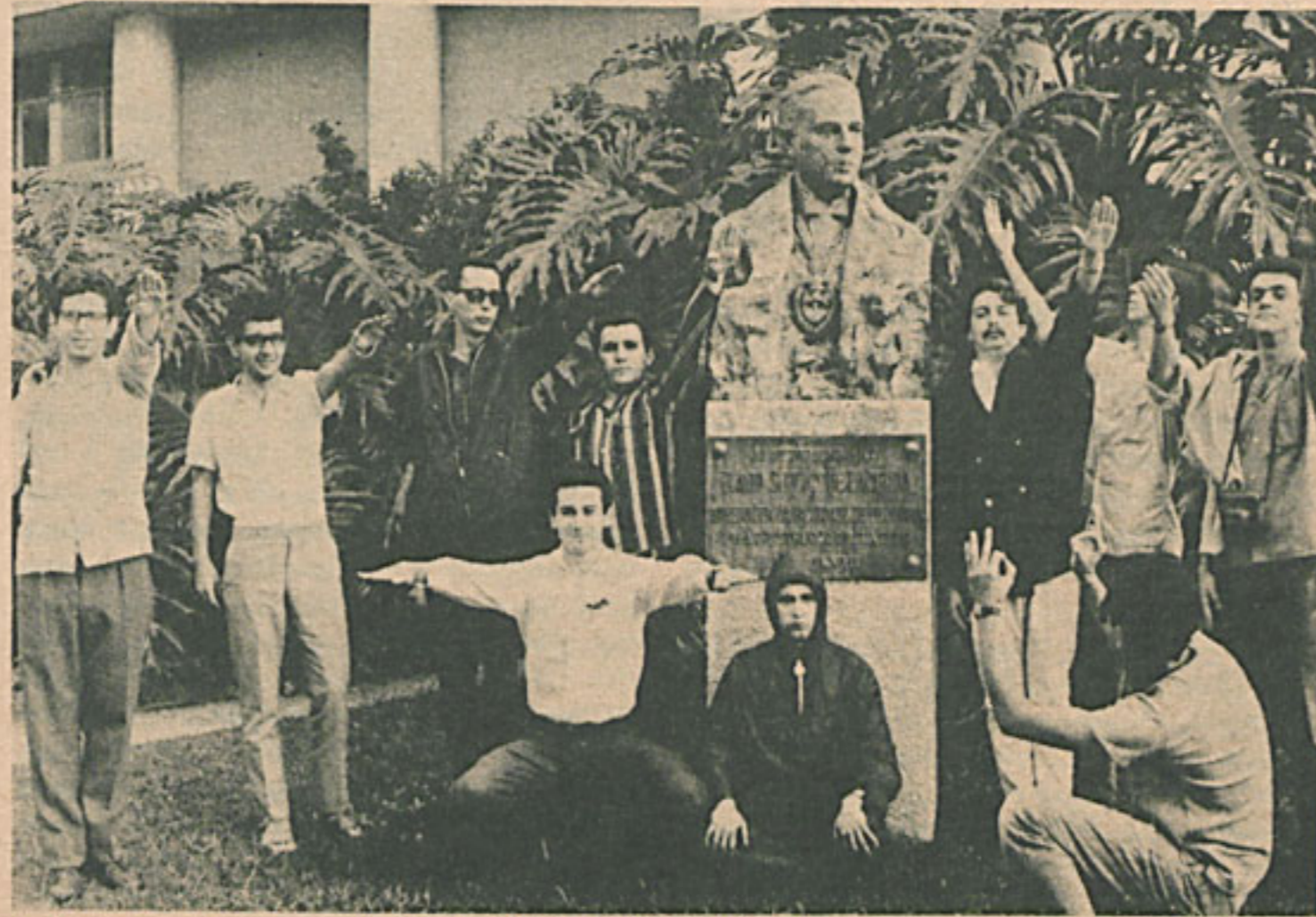
Escolheram-me para esta função devido à minha gestão à frente do CA da São Bento. Inicialmente organizei o curso preparatório para os vestibulares da própria PUC: chamava-se Pré-Filo e contava com alunos da PUC como professores. O nível de aprovação foi, sem pretensão nenhuma, de 100%. Esse trabalho tinha a vantagem de fazer a turma do cursinho já familiarizar-se com a liderança estudantil. Também fiz várias semanas culturais, ciclos de cinema, de teatro. Quando fui chamado para Diretor Superintendente, Morte e Vida Severina já tinha estreado e estava indo para o Rio apresentar-se na Maison de France: nunca se tinha visto o teatro universitário alugar uma casa de espetáculo profissional. Entrei nesse fogo, já pondo ordem: essa tendência à organização não aprendi nos bancos de escola mas minha grande escola foi o TUCA.

Naquele momento começava a Lei Suplicy que proibia a atividade de política universitária. Estudante é para estudar, dizia-se. Então, as lideranças começaram a buscar formas de manter contato entre si e de levar uma mensagem. Por outro lado, Roberto Freire e Silnei eram ligados ao Centro Popular de Cultura (CPC), ao jornal *Brasil Urgente*, aos dominicanos, à antiga *Última Hora* do Samuel Wainer. Talvez aí esteja a razão do sucesso de Morte e Vida, no fato de a liderança intelectual e política dos universitários estar trabalhando nela. Era uma espécie de tropa de choque. Havia intensa participação, além das funções específicas, na discussão da concepção global do espetáculo, na postura ideológica. Isso deu uma garra, um aprofundamento que resultou no belíssimo espetáculo que se viu. Hoje essas pessoas que fizeram parte do TUCA ocupa funções de destaque. Essa preparação extracurricular se deu para nós no TUCA. Num dessas discussões, a Lucrécia sugeriu o termo para-curricular porque, argumentava ela, nada é extra-curricular, já que a atividade artística deveria estar relacionada com os cursos da Universidade. Por exemplo, o estudante de economia poderia tratar da administração dessa atividade, o de jornalismo poderia fazer a assessoria de imprensa.

Os tucanos ficavam no palco e fora dele estavam os tucamelos

Em 1965 a PUC era uma coisinha meio familiar, tribal, e o TUCA agitou aquilo tudo. O grupo era formado em grande parte pelo pessoal da São Bento, do Direto, um pouco do Sedes e de Sorocaba só tinha o Wolf. A Lucrécia, mulher do Ferrara, fez a análise da obra de João Cabral e motivou os professores a encaminharem trabalhos de seus alunos na temática de Morte e Vida. O curso de Letras fez o levantamento de toda a obra de João Cabral; o de Geografia, com o Prof. Fauze, fez uma pesquisa sobre a vegetação e topografia do Nordeste. Certo dia, o Fauze projetou slides sobre a região e um deles mostrava um chapadão, o que serviu de base para o cenário da peça. O curso de Psicologia pesquisou o homem nordestino, sua postura e características de personalidade, o que forneceu subsídios para a postura dos atores, modo de sentar, de pegar no cachimbo, etc. Assim, mostrava-se um homem encurvado, introspectivo, doente. Era a época em que tudo era Nordeste na cultura: Vidas Se-

O encarregado da produção do espetáculo revela o que ia por trás dos bastidores, as tramas para se ir à Europa e como duas atrizes foram presas em Paris.



Suster numa "homenagem" a Suplicy (à esquerda do busto...)

cas, Josué de Castro, o Carcará, as famosas estatísticas de mortalidade. Isso tudo era um manancial para o curso de Ciências Sociais que explorou aquele potencial de denúncia. O curso de Direito colaborou na parte estatutária do grupo. Com essa participação toda, o TUCA tinha, além dos 30 atores, mais de 100 pessoas colaborando. A gente brincava dizendo que tinha os tucanos no palco e fora dele havia os tucamelos, que batalhavam a viagem à Europa, que cuidavam da impressão de programas, de divulgação e liberação da peça. Toda essa turma era eu quem coordenava.

O dinheiro para ir à Europa saiu em grande parte dos espetáculos que dávamos de sexta a domingo e isso foi de setembro/65 até abril/66. Só que, desse total, 20% ia para a PUC, que sempre estava nessa conhecida situação financeira endêmica. Essa percentagem gerava muitas discussões com o Ary velho-de-guerra. Quando a coisa ficou mais concreta, fizemos gestões junto aos organismos oficiais, junto à Comissão Estadual de Teatro. O Nagib levantou um empréstimo pra gente, ele mesmo o endossou. Apesar de tentarmos uma ajuda total com o Itamaraty, nada conseguimos. A peça era recebida como uma crítica ao momento político brasileiro e havia a fofoca de que o espetáculo não deveria ser ajudado. Contudo, a sra. Vera Sauer que era Diretora de Divulgação Cultural do Itamaraty conseguiu-nos uma ajuda preciosa porque não poderíamos apresentar oficialmente o país: ela conseguiu 9 passagens, parece. Naquele tempo havia uma moleza que era uma passagem grátis para cada 3 passagens que se comprava. Essa transação fizemos com as Aerolíneas Argentinas. E olhe que atravessar o Atlântico naquele tempo exigia altíssima condição econômica. Eu lembro de um fato ocorrido logo que entrei na PUC, em 63: era um cartaz da companhia de turismo Polvani, que mostrava umas 30 meninas da PUC junto com o Pe. Enzo que também viajara. Embaixo estava escrito: **A PUC VAI À EUROPA** ao que alguém acrescentou: **E O POVO PASSANDO FOME**. Gostei logo da PUC por causa disso.

Mas então começamos a chamar artistas para dar um apoio pra gente, entre eles o Caymi, que se apresentou no último show antes da nossa viagem. Nesses

shows também corria o chapéu. Também os atores de maior poder aquisitivo compraram sua passagem. A pindura era tanta que alguns não tinham como se manter na Europa e a caixa do TUCA teve de dar uma força. Houve até um leilão de quadros do Oswald de Andrade F^o, que mandou até um quadro do Monet, tinha também gravuras do Aldemir Martins.

Bom, viajei antes, com Elza e Ferrara para arrumar as coisas. Ficaríamos todos durante uma semana na França: nossa estréia em Nancy foi dia 12 de maio de 1966, acho que numa 4^a feira. Ao chegarmos tivemos apoio de D. Gilda Cesário Alvim, tia do Chico, que quebrou alguns galhos.

Na hora da saída do grupo do Brasil, o Manoel foi preso porque distribuía jornalzinho da UEE no Viaduto do Chá. O grupo atrasou a saída, tentando ganhar tempo para ver se o Manoel era liberado, o que não aconteceu. Enquanto isso, em Nancy, havia hora marcada para os ensaios gerais e o TUCA, devido ao atraso, se apresentou sem ensaio geral mesmo e ainda faturou o 1^o lugar. No meio do decorrer do Festival, o júri tinha chegado mais ou menos à conclusão de que a gente ganharia o prêmio. Fui chamado pelo microfone à Administração do teatro onde me informaram que Jean Louis Barrault queria ter um encontro comigo em Paris: ele era o Diretor do Teatro das Nações. Lá fui eu, com meu macarroni francês, do Brás, conversar com o Barrault. Ele nos convidou para abrir o Festival das Nações, que era um evento oficial do governo francês, e a gente entraria como representante oficial do Brasil. Eu argumentei que não seria possível porque estávamos ali por conta própria. O Barrault procurou Bilac Pinto e logo à noite nossa presença era oficializada. Só que havia um hiato de tempo de 15 dias entre os dois Festivais e nós tínhamos dinheiro para uma semana apenas. Pois no dia seguinte fui ao Banco Crédit Lyonnais com uma Letra de Câmbio de 5 mil dólares que a Embaixada nos deu, para a gente poder sobreviver aquele tempo. Enquanto isso, transavam-se os paupzinhos para nos apresentarmos em Portugal. A sorte é que, por mais fechamento que possa haver na política, quem é da cultura batalha por ela. Dois dias depois do acerto com o Barrault em Paris, ganhamos o Festival de Nancy e foi uma loucu-

ra: tenho gravados 7 minutos de palmas dos franceses.

Nesse meio tempo, alugamos um ônibus, fizemos um tour pela Europa. Fomos para a Alemanha e ninguém sabia alemão, só eu que sabia alguma coisa de ídiche e ficava ensinando pra turma pelo microfone do ônibus. Visitamos várias cidades e voltamos para Paris, onde nos apresentamos 2 noites no Festival das Nações. Lá estavam o Living Theatre, Grotowsky, o Grande Teatro de Leningrado, e nós juntos. Aí, tivemos bilheteria e deu para arranjar algum dinheiro.

Prenderam duas atrizes junto com uma prostituta

Há um fato que depois de 15 anos, posso contar em 1^a mão. No último dia de nossa estadia em Paris, marcamos encontro no aeroporto já que o pessoal queria fazer umas comprinhas. O avião saía para Portugal às 17 h. Eu fiquei com passagens e passaportes e juntamos as bagagens num caminhão. Duas meninas do nosso grupo, a Cecília e a Vera (agora posso contar) foram à Galeria Lafayette e faturaram algumas meias. Já sabe como é brasileiro em Paris. . . Quando elas passaram no caixa, com as meias escondidas, chega um gendarme e levou-as pro cilindro, onde ficaram junto com uma prostituta francesa. Já eram 15 horas, e nada delas e nós loucos da vida. Dei as passagens do pessoal pro Malufe (José Roberto) e mandei ele embananar o aeroporto, utilizando nossa velha experiência de assembleias estudantis. Combinamos que 5 minutos antes do voo, ele colocaria todas as passagens e passaportes no balcão e os funcionários se veriam loucos com aquilo tudo de repente. Enquanto isso, fomos à Embaixada falar com o Guilherme Figueiredo para ele ajudar a encontrar as meninas. Eram 16 h. quando uma delas, a cúmplice, foi liberada: a outra só foi solta às 17.30 h. Voamos para o aeroporto a bordo de um taxi. Chegamos a Orly, que estava uma confusão total: as malas do TUCA, as enxadas, cenário, gaiola de passarinho, tudo amontoado com o pessoal em volta. Conseguimos pegar o avião.

Partimos para Portugal. A ovação recebida em Lisboa foi a maior de todas. Na última apresentação, no Teatro Império, quiseram até cortar pedaços da nossa roupa. Fomos para passar uma semana e acabamos ficando 40 dias na Europa.

Quando chegamos a São Paulo, o Nagib arranjou carro de bombeiros para desfilar nos, tinha gente com bandeirinha que nem na recepção de jogador de futebol. Tivemos mil recepções e entrevistas.

Infelizmente, a Reitoria não teve peito de assumir a atividade teatral como atividade oficial, como um centro de pesquisa teatral, contratar profissionais. Com isso o TUCA ficou independente mas se dispersou. Quanto a mim, o Dr. Bandeira deu o teatro e o pequeno auditório para eu e para o Jorge cuidarmos. Fiquei como secretário executivo no Serviço de Extensão Cultural e dos cursos de Extensão e Aperfeiçoamento.

A atividade teatral é muito envolvente. Quanto mais eu via Morte e Vida, mais queria ver. Às vezes saíamos da bilheteria só para assistir a cena da Mulher da Janela, feita pela Ana Lúcia, ou a Cena do Latifúndio, feita pela Zita. A cada apresentação a reação da platéia era diferente, interrompiam com aplausos, riam muito na cena dos Coveiros (o dia de hoje está difícil). Em teatro não dá para ter frieza profissional, mesmo na parte administrativa. A minha grande escola foi o TUCA.



Inês, a «Zita»

Entrei na Faculdade em 1963 e fazia parte de um grupo de música, improvisávamos shows, a música popular estava muito badalada. A gente gostava de cantar e soubemos que seria formado um grupo de teatro. O prédio do teatro ainda não estava pronto. A gente se empolgou e resolvemos nos apresentar. A seleção não foi feita em cima de um enorme talento mas escolhia-se quem tinha alguma voz e quem se interessava pela coisa. Pegamos o bonde meio andando, com algumas idéias estruturadas mas já começamos a discutir as idéias. Montar uma peça era apenas dos ítems de todo um projeto, ligado ao DCE que promovia cursos, entrevistas, etc. A turma toda foi-se conhecendo devagar e o que marcou muito o trabalho foi a união da gente; ninguém tinha pretensão de aparecer. A gente gostava da coisa em si. Tínhamos também o sentido político do que fazia, todo mundo com sua função, todo mundo participando de tudo — não havia individualismo. Também os diretores da coisa eram muito abertos, o que deu muito entusiasmo à peça, que não tinha idéias preconcebidas. Era uma troca muito grande: me lembro do bando que andava atrás do Ferrara, eram todos assistentes dele. Havia outro bando de 20 que eram os assistentes de direção, o pessoal da divulgação era outra equipe e assim por diante. Havia gente de outras Faculdades que vinha ajudar o TUCA. De tudo foi nascendo uma experiência diferente, resposta adequada ao momento. As inovações que surgiram não foram buscadas em si mas vieram naturalmente. O sucesso que veio, foi inesperado, a gente não contava com ele.

Aos poucos sentimos necessidade de maior organização e essa parte de divisão em departamento cultural, de divulgação foi organizada pelo Henrique Suster. O meu interesse era fazer teatro popular e estava preocupada se o texto seria hermético, difícil. A Maria do Carmo Guedes deve lembrar bem disso. Eu me encarreguei de convidar sindicatos, empregadas domésticas e no fim da apresentação passávamos um questionário sobre o que se tinha entendido da peça. Paralelamente havia uma pesquisa do texto, de postura, porque era impossível a gente ir ao Nordeste e então a gente se baseava na observação das pessoas do interior, com aquele jeito curvado, pesadão. Com o tempo, não se fazia mais nada na vida, a não ser Morte e Vida Severina; a gente vivia a peça 24 horas por dia. Encontramos apoio grande da Faculdade, pois até os professores estavam nessa. Além da Maria do Carmo, o Joel ajudou um pouco nessa pesquisa. Havia uma mística muito grande com respeito ao Teatro Popular. Eu não participei

ZITA

QUERIAMOS TEATRO POPULAR

Inês Porto participava de rodas de música, entrou para o TUCA onde foi a “mulher do latifúndio”. Conta o processo do elenco. Revela como era o “Severino”, isto é o Evandro que foi marido dela.

do CPC mas sofreu influência deles e achava que aquele era o caminho, pelo menos a gente transmitiu alguma coisa em que acreditava. O povão compreendeu bem o espetáculo.

Um exemplo da influência de Morte e Vida foi Batatais, perto de Ribeirão Preto. Na época se obteve uma verba para construir um teatro lá. O Nagib deu muito apoio ao teatro amador e o TUCA foi incentivador. Quer dizer, o teatro amador motivou a construção de um teatro nessa cidade onde seria inconcebível isto acontecer.

A direção musical do espetáculo foi do Chico mesmo. Talvez o pessoal tenha puxado um pouco para a música porque a gente cantava mesmo e isso deu a deixa. Dentro do elenco eu era a média, não fazendo parte da intelectualidade do grupo mas estava mais para o lado da alma, da sensibilidade: nós éramos naquele momento o material humano disponível. O novo envolvimento no grupo era devido ao fato de a gente estar junto por muito tempo. Aconteceu conosco uma coisa rara: não havia hierarquia entre nós. Não é porque eu era a mulher da cova que tinha regalias. Muitas vezes o sujeito que carregava a rede — que é um negócio chatíssimo — tinha a cabeça melhor, ele é que dava as entrevistas, ele é que tinha a liderança política: só não tinha voz de cantar. Como não tinha nenhum ator entre nós, havia equivalência entre todos. Também, porque partimos da estaca zero, a peça era um espetáculo do grupo. Essa igualdade foi a tal ponto que usávamos roupas, penteados iguais, não porque isso fosse apenas uma preocupação visual a priori mas porque o grupo era igual, um time equilibrado.

Bom, o sucesso balançou muito a gente. Não estávamos capacitados para ele. De repente a gente era famosíssima,

depois daquele sufoco para ir para a Europa. Eu tinha ficado encarregada de tirar os passaportes, por ser mais ou menos pé-de-boi. Não sabia por onde começar, passei o maior sofrimento, não sabia passar gorjeta. Resultado: trabalhei uma semana e os passaportes saíram. Em Nancy, fomos olhados como índios, fomos marginalizados porque eles lá eram muito organizados, muito intelectualizados e nós lá, humildes, chegando ali depois de toda aquela luta. De repente, fizemos nossa apresentação e o impacto foi como uma bola de neve. Nós não tivemos estrutura psicológica para aguentar. Éramos olhados como os melhores do mundo, uma badalação incrível, convidados para todos os países. O pessoal admirava nossa musicalidade mas a gente era tão improvisada que até contrabaixo eu toquei. Havia muita criatividade da gente. A nossa apresentação marcou muito porque foi totalmente diferente daquele teatro de celeúdo, de texto, de interpretação que eles estavam acostumados a ver. Pra gente, começou a haver uma divisão, porque metade queria voltar pro Brasil, com depressão, saudade da namorada e a outra metade queria aceitar todos os convites. Imagine que fomos convidados para apresentar no Itália! E não fomos! A apresentação no teatro das Nações foi importante para a intelectualidade da época. Para nós, o importante foi Nancy mesmo. A ida à Europa nos marcou demais e se estivéssemos mais preparados, com mais maturidade, teríamos aproveitado melhor.

O Evandro era carioca, boêmio, estudava na FEI, cantava muito bem e tocava violão. Ele centralizava o pessoal ligado em música. Sua característica era diferente do paulista, ele conhecia todo mundo. Fisicamente, seu tipo era parecido com o nortista, era baixinho, mas tinha tendência para engordar, o que atrapalha-

va porque o Severino tinha que ser magro e o Evandro vivia fazendo regime. A escolha do nome dele para o papel foi natural: Evandro era o Severino. Ele era o mais criticado porque se expunha mais, tinha as falas mais longas e o papel-título. Ele ficava puto porque o criticavam por alguma falha. Mas ele não foi destacado, diferente, devido ao papel que representava. Talvez ele tivesse mais sensibilidade. Depois do TUCA ele continuou famoso, mais ligado à música que ao teatro. Eu me casei com Evandro dia 11 de setembro de 1968, três anos depois da estréia do TUCA.

Depois de tudo isso, veio O&A, onde parte do grupo brigou e se separou. Tivemos uma reunião terrível porque até aquele momento ninguém se tinha preocupado com dinheiro. Aí começou-se a questionar onde estava o dinheiro e esse foi o momento mais sério, com suspeitas, e a coisa acabou de uma forma muito ruim, o grupo começou a se desfazer.

Todo mundo retomou um pouco seu caminho, seus cursos. Ficou o gosto pelo teatro, ligação afetiva, essa preocupação de acompanhar culturalmente as coisas. A experiência marcou muito mais pelo aspecto profissional, afetivo do que de caminho profissional. A gente curtiu muito um saudosismo e quando nos encontrávamos, era aquele choradeira. Certa vez, com o Roberto Freire fazendo já a peça Comala, nos reunimos para ouvir o disco de Morte e Vida e foi uma baita choradeira, porque para a maior parte do pessoal foi o melhor tempo, no sentido de produção, de grupos.

Nossa relação com a PUC, não sei explicar direito. Quando chegamos de Nancy diziam: o teatro é de vocês. De repente, não era mais. Nós compramos os refletores e nada disso ficou, porque o próprio TUCA não permaneceu e nisso a turma antiga tem responsabilidade. Quando entrou o pessoal novo, quiseram fazer coisa melhor que Morte e Vida Severina e não conseguiram. As propostas iniciais do TUCA eram muito boas e não se realizaram por falta de continuidade, por não estarmos preparados para o sucesso repentino.

ANALÚCIA

Descobri o Mundo

Ao entrar na Faculdade tive um choque. Eu vinha de um Colégio do Estado, onde fiz o clássico. Era lá no Ipiranga, meu bairro. Nesse colégio a participação do estudante se resumia a campeonatos de basquete e de pingue-pongue. Entrei na PUC em 65 e um mundo novo começou: abriu a cabeça, o corpo, tudo. Percebi que não tinha noção das coisas e meu mundo era muito pequenininho. Fui logo conhecendo gente, fazendo amizades: a primeira pessoa que conheci e amei profundamente foi Padre Enzo. A seguir conheci minha classe, de Ciências Sociais. Em abril começaram a surgir uns cartazes dizendo: O TUCA VEM AÍ e ninguém sabia o que era TUCA. Foi uma loucura publicitária porque se discutia o que é TUCA, o que não é TUCA. Aí soubemos que era um grupo de teatro, e lá fui eu com a Ana Maria Afonso Ferreira, neta do Alceu de Amoroso Lima, que era da minha turma.

Desde pequena eu tenho fascinação pelo palco. Isso vem um pouco de colégio de freira, essas coisas de comunhão pascal quando você comunga, recita, toca piano, dança. Eu achava aquilo ótimo. Também,

A “mulher da janela”, uma das poucas que se profissionalizou em teatro, mostra como o grupo foi formado, a vida escolar dos atores e como o sucesso bagunçou o coreto do elenco.

no ginásio do Estado, além do esporte, havia um show anual, que era meu grande dia pois eu representava, organizava a festa toda. Quando entrei na Faculdade eu tinha 19 anos e passei a ir sempre ao teatro. Enquanto não tinha idade para ir a teatro, eu ficava esperando minha mãe até tarde para ela me contar detalhes das peças que ela assistia.

Bom, fizemos o teste. Nunca vi tanta gente junta. Depois de uns dias saiu a lista dos selecionados e começamos as reuniões. Eu fiz o papel de mulher da janela porque minha voz que alcançava o tom da música que o Chico tinha composto. Foi apenas por uma questão de voz que entrei no lugar, da Cristina que passou a fazer a ligana, junto com a Andriana. A Zita possuía uma capacidade vocal incrível mas ela já fazia a cena do latifúndio. Pediram para todo mundo cantar e me

escolheram para ser a mulher da janela. Acho que foi uma das coisas mais bonitas que fiz até hoje. Curioso que eu não tinha um papel definido até a chegada da música do Chico, mas também não estava preocupada com isso porque o que interessava era participar. Com o TUCA as coisas se abriram brutalmente, no conhecimento de colegas, de professores. Isso me possibilitou assistir aulas de vários cursos e assim muitos professores participavam da formação da gente dentro do TUCA, porque eles abriam suas aulas para quem quisesse aparecer. Assim, completei as lacunas do meu curso de Ciências Sociais. Além disso, havia uma atividade digamos extra-curricular, que não era desligada nem da realidade brasileira nem da atividade escolar. Não foi uma coisa paralela, pelo contrário. Engraçado como em março entro na Faculdade e em abril minha

cabeça está revolucionada, dando vazão a uma pré-disposição que eu já tinha. É lógico, que foi tudo de uma vez, mas comecei a me ajudar no mundo, também como pessoa. Ajudada pela Faculdade, pelo teatro, pela situação política e social, pela família, comecei a me estruturar como pessoa.

Aí fiquei o tempo todo no TUCA e, mesmo quando estive doente da garganta, cheguei a assistir a peça no Municipal. Por incrível que pareça, ninguém deixou de estudar, de fazer provas por causa do teatro. Teve tempo em que a gente entrava no ônibus 6ª feira e voltava 2ª feira cedo, para pegar as aulas. Pois o pessoal que tinha melhor aproveitamento na minha turma era do TUCA, acho que por causa da abertura que tivemos, a cabeça funcionava mais rápido, a capacidade de absorção era maior, porque a gente precisava fazer tudo ao mesmo tempo e não podia deixar a peteca cair, uma vez que queriam botar a culpa no TUCA e a gente não deixava. Era uma espécie de filho que a mãe não deixa mexer: o TUCA foi um pouquinho de cada um de nós.

Um fato muito gostoso é que faz uns 15 dias fui entrevistada por dois jornalistas portugueses. É que em Portugal está passando uma novela em que atuo e em setembro entra outra em que trabalho também. Eles me entrevistaram e eu disse que já conhecia a terrinha porque



Ana Lúcia

fiz Morte e Vida lá e foi uma doideira na cabeça deles. Eu soubera por meio de grupos portugueses de teatro que o TUCA foi o grande momento de renovação do teatro deles, em termos artísticos e políticos. Fico fascinada com isso porque ninguém do grupo era ator e acho que a vontade de sentir a situação e a necessidade de expressão é que nos deu uma carga interior que mobilizou as platéias.

Depois de Morte e Vida, fiquei 7 anos na Europa, por opção. Voltei em 75 e no ano seguinte comecei teatro profissional e não parei mais. A formação que

tive no TUCA foi uma coisa rara que me serve até hoje porque passei a ter noção de iluminação, da coxia, cenário. Tivemos palestras com o Kusnet, com o D'Aversa e tudo isso nos deu seriedade no trabalho, noção de equipe, essencialmente.

O Festival de Nancy foi aquele auê todo mas não quero que se pense que tudo era um mar de rosas, que as pessoas eram divinas-maravilhosas. Também tínhamos nossas neuroses, como todo mundo. De repente nos vimos com uma responsabilidade imensa e não sei se tínhamos estrutura para enfrentar aquilo. Éramos uma garotada de 18, 19 anos carregando o TUCA nas costas e pesou muito, como pesa até hoje, numa boa. Bom, todo mundo resolveu botar a neurose pra fora e foi o maior bate-boca, todo mundo se checando. É que quando ia tudo às mil maravilhas você não pára pra pensar mas quando se vê sozinho você pensa em si, na sua posição ali, pensa nos outros que você conhece há um bocadinho de tempo sabendo da suas reações e se questiona até que ponto está usando o grupo e sendo usado por ele. A gente subiu no pedestal e quando olhou pra baixo, o abismo era muito grande. Mas é bom cair de vez em quando pra subir mais firme. Quando voltamos ao Brasil estava todo mundo mais calmo, cada um mais posicionado consigo mesmo, havia maior respeito. Depois veio O&A e

após 3 meses na peça fui embora. Fui parar em Lisboa onde me filiei ao grupo cênico da Universidade, que eu já conhecia, com eles representei Volponi de Ben Johnson.

Em 75 voltei ao Brasil, pro Rio, e só conhecia o Celso Nunes, que foi do TUCA. Ele teve a ousadia de me convidar para fazer a peça Equus, quase morri mas fiz e não parei mais. Depois fiz 2 novelas na Globo e várias peças e agora estou no Rasga Coração. Do TUCA eu via apenas o Silnei e encontrei o Mercado sem querer, quando ele voltou dos EUA. Agora temos um grupo ótimo que serve de apoio e estudo porque a gente trabalha seis meses numa peça e não tem tempo para se exercitar e aprofundar em teatro. Meu enterro, mesmo depois de 15 anos, porque nós já tínhamos desenvolvido no TUCA muito a sensibilidade e a capacidade de atuar juntos.

O TUCA marcou uma conduta de vida e a gente aprendeu um bocadinho de tudo. Eu não saberia dizer o que o TUCA deixou de fazer porque durante todo o tempo de Morte e Vida a peteca não caiu. Como fui embora 3 meses depois da estréia de O&A, não sei se ele deixou de cumprir alguma função, não sei se o grupo esfriou. Sei que houve uma mudança, o Marinho assumiu mas perdi o contato.

HIROTO

A saída possível!

Hiroto apenas "batia retratos" e sem querer documentou todos os passos do TUCA e os momentos da peça. Dele são as fotos deste jornal. Analisa o momento cultural e estudantil em 65.

Entrei no TUCA quando o pessoal do grupo que era meu colega da Fac. Arquitetura da USP, o Maranhão e o Chico, me pediu para fazer a maquete do auditório Tibiricá. Eu fiz a maquete, aí comecei a assistir os ensaios e no dia da estréia eu fiz as fotos no intuito de documentar, não num sentido profissional. Daí passei para a equipe de divulgação, mandávamos as fotos para jornais, revistas, até para Nancy e Portugal. Depois do prêmio em Nancy, a Varig, a Embaixada ofereceram os malotes para levar as fotos.

Depois da volta da Europa, o Ferrara ficou impedido de viajar com o grupo e eu assumi a cenografia. Daí começou a faltar gente devido às obrigações escolares e eu substituí alguns atores, na cena dos Presentadores. Também toquei atabaque, mas não deu para enganar muito.

Naquela época, o Movimento Estudantil vinha no embalo dos anos anteriores, que o golpe de 64 não conseguiu parar. Pintou o Ato I, que não deu em nada e com o Ato II começou a repressão em algumas áreas, como a invasão da sede da UEE na R. Major Sertório, no dia 27 de outubro de 65, transformando-se a UEE em DEE por decreto. A repressão engatinhava, ainda a nível de grupos paramilitares, CCC, mas o Movimento Estudantil continuava movimentando as bases. Depois que o TUCA venceu em Nancy, ainda surgiram teatros na USP, o TESE - do Sedes, que apresentou As Troianas - e o TEMA, do Mackenzie. O TUCA foi a vanguarda na época. Mas aos poucos a repressão se organizou, na época das passeatas contra o Ato II. Lembra que agentes do DOPS usavam correntes para engancharem nas pernas dos manifestantes.

A proposta inicial do TUCA era mais ampla que fazer apenas Morte e Vida Severina; pretendia-se fazer um centro de debates. Mas com a enorme repercussão, o grupo passou a viver em função da

peça e não levou adiante as outras propostas. Lembro ainda que havia uns painéis com ampliações fotográficas sobre o Recife, que eram um elemento de impacto, colocados logo à entrada do teatro. Com o tempo os painéis foram retirados porque o impacto estava mesmo na peça.

Não houve repressão aberta porque antes de Nancy a peça era restrita ao Movimento Estudantil paulista. Os shows e representações de fim-de-semana não eram censurados como hoje. Com a repercussão do prêmio de Nancy, seria contraproducente a repressão. Sei que em Curitiba, após a apresentação, jogaram todo o cenário na rua, por ordem da Reitoria da Universidade de lá. Também, depois de algum tempo eles chamaram o grupo para depor: como eu não entrei para o grupo, num 2º momento, meu nome não constava da 1ª lista de atores impressa no convite da peça. Por isso escapei do interrogatório.

O grupo era festivo, e com razão, porque tinha consciência do que fazia. Todos tinham atuação no meio universitário e sabiam o que era o Severino: ninguém estava lá porque é bonito fazer uma peça. Além disso, o pessoal estava em todas, em semanas de debates, em movimentação das bases. Mas a gente não podia viver em função da política senão ficava liuco e nada mais natural que depois da peça se fizesse uma roda de samba ou que se convidasse para uma feijoada. Também na época apareceram os festivais da Record, o Chico estava crescendo, tinha o Vandrê, o Edu Lobo, o Vinícius, Caetano, Gil: todo mundo se juntava em São Paulo, que passou a ser um centro de mobilização. As letras das músicas eram reivindicatórias e nada mais justo que os estudantes cantassem aquilo tudo. O nível de politização era muito alto em comparação com o momento atual, era um negócio em termos nacionais: discutia-se de tudo.

A ida para Nancy foi muito chora-

da. Colaboraram Caymi, Ciro Monteiro, Zimbo Trio, que fizeram shows para conseguir fundos. O Aldemir Martins deu gravuras para leilão, houve passeatas para recolher fundos, gente vendendo coisas. A coisa foi tão difícil que só quando o TUCA entrou no avião a gente acreditou que o grupo ia mesmo viajar. Na volta, tudo foi mais fácil, recebidos com festas. A notícia da vitória em Nancy eu ouvi no rádio às 5 da manhã, porque estava fazendo trabalho de escola. Daí vim para a PUC comemorar com o pessoal e fizemos uma passeata para coletar fundos para a turma pagar suas dívidas: nós conseguimos encher de notas um saco de farinha. Da casa do Roberto mandamos um telegrama para a Embaixada e cumprimentando o TUCA: a telegrafista não entendeu e o telegrama ficou retido como mensagem cifrada porque era um tal de merde pour vous, não sei que mais. A confusão se desfez só quando chegou em Paris vindo de Nancy. Aconteceu também que a única coisa que as meninas aprenderam de francês foi je suis à votre disposition porque, brincava-se, no dia que faltasse dinheiro elas iam rodar bolsinha. . . . Dá pra imaginar o que foi ir para a França sem dinheiro: era uma barra muito pesada. O Carlito ainda arranhou umas passagens para o Bigode - o Roberto Freire - e a Gessy, mulher dele. A coisa virou acontecimento, com notícias de jornal, mil convites. Nós ficamos na maior euforia porque a vitória do TUCA foi também do Movimento Estudantil contra uma tentativa de amordaçamento e não dava mais para reprimir Morte e Vida devido à repercussão mundial. Além disso, entre a vitória em Nancy e a volta ao Brasil, começaram a se organizar os outros grupos de teatro universitário, não só em S. Paulo como no Interior, muitos dos quais ficaram até hoje. Creio que o TUCA ajudou nessa explosão.

Depois de 15 anos vejo o TUCA como uma experiência maravilhosa em termos de formação cultural e de novos interesses, o que nenhuma Universidade iria me dar. Passei a enxergar as coisas, a vida, a realidade do país. Como resultado, abandonei Arquitetura, que percebia como uma profissão voltada para a elite, discuti muito isso com os professores. Acabei



R. Freire, Hiroto — 1966

saindo pelo mundo com minha máquina fotográfica. A peça é tão uniforme que não dá para dizer o que mais impressionou: cada vez que a assistia me arrepiava todo, já a partir da cena de abertura.

Fizemos várias viagens: Americana, São Carlos, Marília, São João da Boa Vista, Marília, Curitiba, Rio de Janeiro, Manaus. No Municipal de SP não admitiam MPB e nós rompemos com isso ao apresentar Morte e Vida. Batemos recorde de público para peças nacionais no Rio, superados apenas pelo Royal Ballet de Londres.

Com o A1-5 acabou tudo, com a repressão institucionalizada. Ainda montamos O&A mas já não havia mais condições de fazer nada, com as perseguições todas. Veio o obscurantismo que era mesmo para silenciar.

Ressalto ainda que na época o pessoal lia mais do que hoje. Surgiu a revista Realidade, que foi um marco na imprensa brasileira, e que buscava meter o dedo nas feridas, como fez Morte e Vida. Os repórteres daquela revista iam viver a realidade mostrada. Lembro que o Roberto Freire numa dessas reportagens teve um enfarte. . . . A Realidade tratava do problema do negro, da mulher e havia uma grande avidez por essas questões. A revista Veja, lançada na época chegou a tirar 700 mil exemplares e isso foi um reflexo de uma época. Hoje, a maior tiragem de revista seria não deve ter 300 mil exemplares. Havia também a Última Hora, o Jornal da Tarde, os Cadernos da Civilização Brasileira do Énio Silveira e tudo isso criava muita polêmica. O Bigode lançou o romance Cléo e Daniel e isso ainda ajudava a atrair leitores para a Realidade.

LUCRÉCIA

Dissecando o texto

Ela hoje é professora no Pós-Graduação e participou fazendo a análise do texto, tendo sido responsável pela integração de paça nos currículos escolares. É esposa do diretor de cenografia.

Em 65, a PUC era praticamente centrada no campus Monte Alegre, com a Paulista de Direito e a São Bento. Ambas as Faculdades viviam um clima doméstico, com poucos alunos e professores. Todos se conheciam e se cruzavam constantemente pelos corredores, trocando informações. O contato de indivíduo para indivíduo era muito fácil e espontâneo. Esta facilidade de contato se somou ao grande interesse dos alunos que logo passou rapidamente para os professores. Eu havia entrado para a São Bento em 62 e naquela altura era talvez a professora mais nova do Curso de Letras da São Bento. Eu ensinava Literatura Brasileira e minha participação foi muito natural porque se estava levando para o teatro uma grande obra de Literatura. João Cabral está entre os nossos maiores poetas: eu diria que ele é o poeta da Literatura Brasileira. Assim, seria muito estranho se eu não participasse daquela experiência, seria uma alienação, o que não é meu princípio.

Eu participei muito levada pelo interesse que a matéria despertava e estive nas primeiras reuniões que começaram a análise do texto. Quando entrei, já se tinha escolhido Morte e Vida Severina e foi o próprio texto que me atraiu, achei a escolha muito feliz. O clima nas reuniões era de um trabalho intensíssimo, de muita integração. Havia alunos de outras faculdades, especialmente da FAU que eram em bom número. Eles estavam interessados na experiência de envergadura artística do TUCA, que era uma possibilidade de atuar frente ao grande público através de um texto que permitia abordagens múltiplas.

Quanto ao Movimento Estudantil, havia boa parte de sua liderança no TUCA, além dos profissionais de teatro e alguns professores que participavam das pesquisas sobre o texto, o receptor, sobre o visual. Esse trabalho empolgou porque

foi uma integração de gente de várias áreas. Havia várias equipes que cuidavam da publicidade, da análise do texto, de cenografia e figurino, arte dramática e expressão corporal. No grupo havia as pessoas com participação mais constante e aqueles que apareciam e se engajavam.

Meu trabalho basicamente foi de análise do texto, da característica dramática que envolvia cada personagem. Esse trabalho foi desenvolvido em sala com meus alunos e depois levado para o TUCA. Nós trabalhamos o texto em sequências dramáticas e dentro delas a envergadura de cada personagem e sua possibilidade de inter-relação com outros personagens no sentido de conseguir marcações dramáticas que favorecessem a comunicação.

Na realidade, Morte e Vida é um texto poético e não um texto de teatro. É um poema que se prestou àquele tipo de montagem teatral. Para mim fica claro que texto poético e teatro não são a mesma coisa. O texto poético quando vai para a cena é na realidade uma leitura. O que o TUCA levou foi uma leitura do poema de João Cabral. Essa leitura envolveu a dramatização e o tratamento visual da peça.

No dia da estréia, o teatro estava absolutamente lotado, mais ou menos como em ocasiões recentes: a recepção ao Paulo Freire ou como no Ato de Repúdio aos Atentados. Uma grande euforia tomou conta da gente, pelo fato de termos acompanhado e analisado a peça além daquele ser um momento de descontração diante da tensão do momento político em 65. A gente sabia da possibilidade de haver repressão à peça mas tínhamos confiança na qualidade do trabalho. Seria muito difícil a censura cortar alguma parte da peça porque ela tem uma unidade, reforçada ainda mais pela dramatização. Se houvesse censura a trechos, seria preciso remontar a peça por inteiro devido a essa

unidade. O grupo todo vivia a vontade de fazer um trabalho de qualidade e que representasse interfeirência universitária na sociedade, o que de fato aconteceu. Um exemplo disso foi o trabalho junto à periferia, feito antes da ida a Nancy.

Com a vitória no Festival, a PUC se sentiu um pouco lançada nacional e internacionalmente. . . Ainda lembro da noite em que recebemos a notícia da vitória. Nós nos reunimos na casa do Roberto e foi uma festa. A volta ao Brasil também foi uma festa, com faixas, o pessoal sendo carregado, o aeroporto repleto. Nós nos sentimos recompensados pelo trabalho feito e o TUCA sentiu que tinha marcado um tento e que tinha uma responsabilidade de continuidade. O problema era saber o que montar depois de Morte e Vida, como manter seu sucesso. Nossa proposta era fazer uma peça teatral que fosse quase um anti-teatro, uma peça não-verbal onde o visual fosse suficiente para promover a participação do público. A pesquisa foi realmente séria e acredito que o desafio artístico para fazer O&A foi maior do que em Morte e Vida Severina.

Acho que a morte do TUCA foi uma contingência, decorrente do fato de serem estudantes e estarem saindo da faculdade e se engajando na vida profissional. Somou-se a isso a crise de 68, que foi a gota d'água. O que sobrou disso tudo? Acho que sobrou o que vocês estão fazendo, tentando recuperar a memória de Morte e Vida; sobrou a lembrança dos que participaram do TUCA. Foi lançada a semente que ainda não deu todos os frutos. Não sou a favor do renascimento nostálgico, de uma remontagem de Morte e Vida, mas haveria a possibilidade de à semelhança daquela experiência, fazer outro projeto análogo, relacionado à nossa realidade e ao estudante de hoje.

Pessoalmente, foi muito bom ter participado da experiência de Morte e Vi-

da. Já havia participado do MCP, que acabou em 64 e a possibilidade de trabalhar no TUCA foi uma continuidade àquele trabalho. Essa ligação MCP-TUCA aconteceu para vários do grupo. Também eu trabalhara com o Método Paulo Freire e lembro que discuti muito com ele o fato de nossa realidade ser diferente daquela do Nordeste. Aqui não tínhamos as pessoas mas semi-alfabetos ou pessoas com alfabetização regressiva. Por isso o trabalho deveria ser diferente: ao invés de palavras geradoras, seria necessário usar temas-geradores. Partindo do nível de conscientização existente, trabalharíamos os temas geradores via-teatro. Assim, os nódulos de alfabetização seriam formados em núcleos de desenvolvimento através do teatro.

Contudo, o trabalho de Morte e Vida na periferia deixou muito a desejar por falta de condições materiais, físicas e por razões políticas. Até o sucesso retumbante de Morte e Vida atrapalhou porque se perdeu a medida. Não se sabia se o importante seria cultivar o sucesso ou parar para fazer o trabalho na periferia. Aí faço auto-crítica: o sucesso nos pegou desprevinidos. Até hoje se fala que o Festival de Nancy não teve mais tanta vibração como com Morte e Vida Severina.



Lucrécia



Jorge Alves

Eu fui administrador do teatro no tempo de Morte e Vida. Fui encaminhado pelo Dr. Penteadó em caráter excepcional e acabei ficando por 8 anos. Entrei nesta função em maio de 1965, quando os ensaios da peça já tinham começado e eu era mais um quebra-galho: comigo trabalhavam Poli, Gonçalo, Severino e Francisco, meu irmão. A gente não só consertava as coisas como às vezes descia a cortina, cenários, etc. A gente também era maquinista. A Sílvia Lauandósé fazia a programação do teatro, ela era secretária do Reitor e passava para nós as coisas que iam acontecer, formaturas e outros eventos.

JORGINHO

O TUCA e a PUC

O "Jorginho" trabalha hoje no Depto. de Pessoal da PUC: foi o zelador do Auditório Tibiricá, recém-construído.

Bom, até aparecer Morte e Vida Severina eu não sabia o que era teatro. Mas através da reação do público eu senti o que era teatro: a casa ficava cheia a semana inteira, o mês inteiro. Tinha gente do bairro que vinha 2, 3 vezes. Assisti à peça e saía chorando de emoção. Foi um fenômeno, a platéia aplaudia de pé. Penso que se a peça tivesse continuado mais um ano ainda encheria a casa. O TUCA manteve contato com fábricas que traziam seus operários ao teatro. No fim da peça havia debates e os operários participavam demais, pedindo explicações aos atores, se integrando com o que acontecera no palco.

Morte e Vida foi uma das coisas que mais movimentou a comunidade da PUC, fazendo com que alunos, funcionários e professores vivessem o clima da peça. De lá para cá a coisa morreu muito. Depois de Morte e Vida tivemos O&A e Comilar e muitas das pessoas que O&A e Comilar esperavam algo parecido com a 1ª peça e não se identificavam, saíam decepcionados. Os atores na época me contaram que

na Europa se fazia muito espetáculo de mímica - base das duas peças seguintes - e parece que o público não entendeu, caindo a frequência por isso. Acho que o sucesso de Morte e Vida se deveu à escolha do texto e à responsabilidade individual de cada ator: o elenco era uma coisa só, nem pareciam amadores. Penso que a coordenação do Roberto, do Silnei e do Ferrara deu essa unidade ao elenco. Depois, o pessoal foi se formando, casando e o grupo se dispersou.

Pessoalmente, a cena que eu mais gostava era a cena do retirante, do Evandro, que foi um elemento que encarnava bem seu papel devido à sua característica física e pela maneira de se expressar. Havia também a cena dos cozeiros que era cômica e realística porque tratava do custo de vida. Os cozeiros diziam: o dia de hoje está difícil, o que acontece até hoje. Eles comentavam que só faziam enterro de pobre e que gostariam de passar pro lado da gente rica. . . Isso chamava atenção do público.

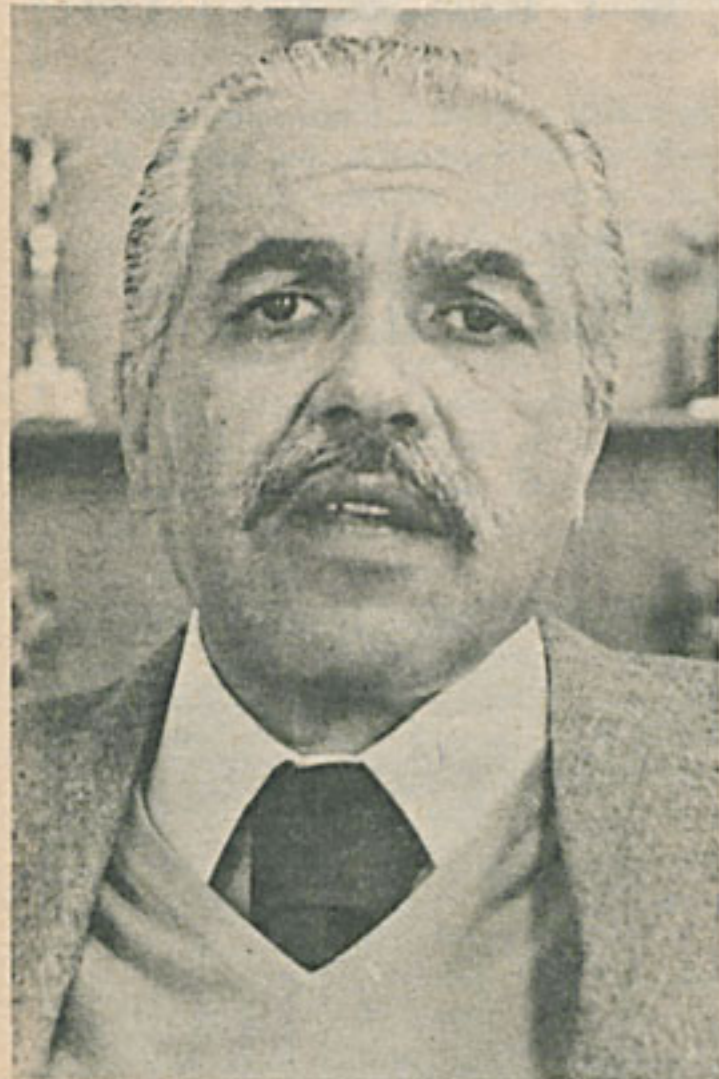
Quanto a repressão, não notei nada em Morte e Vida. Em O&A, talvez, porque estávamos na Guerra do Vietnã

e na peça passava um filme em que um sujeito era fuzilado e era uma cena chocante. Quando a turma voltou da Europa, o interesse por Morte e Vida cresceu, havia filas antes da bilheteria abrir, as pessoas voltavam para ver a peça de novo, traziam a família toda, apareciam secundaristas. Eu lembro também que foi na volta da Europa que o grupo se reuniu e resolveu transformar o TUCA em pessoa jurídica, numa firma. Por isso, TUCA é o nome do grupo e o nome do teatro é Auditório Tibiricá. Quanto a nós, funcionários, a gente entrou pra quebrar-galho num teatro que era para alguma aula-magna e palestras e acabamos virando uma equipe quase profissional, com uma responsabilidade incrível, um público enorme frequentando o teatro. A gente acabou ajudando na montagem do espetáculo, ficávamos até de madrugada esperando o pessoal sair dos ensaios. A gente ouvia o pessoal reclamar de uma taxa que era cobrada pela Reitoria. Não sei se era um aluguel ou era só para cobrir as despesas de hora-extra, luz e água: mas que eles reclamavam, lá isso reclamavam. . .

NAGIB ELCHMER

O teatro amador explode

Sem o apoio de Nagib nada teria acontecido. Com ele o Estado cumpriu sua missão de dar condições sem interferir.



Nagib Elchmer

Uma das preocupações da Comissão Estadual de Teatro na década de 60, era levar o universitário a participar do teatro, como criador, principalmente. Nós formávamos um grupo de reflexão de que participava o Roberto Freire, Silnei, Ferrara, eu e alguns colegas. Começamos a discutir a validade de levar o teatro para dentro das Universidades. Uma das propostas mais concretas que surgiu foi realizar junto com a PUCSP uma experiência de teatro que teria o Roberto como elo de ligação, o Silnei ficaria com a direção do espetáculo e o Ferrara teria a responsabilidade da parte plástica, cenários e figurinos. Com isso a Comissão ficou comprometida a dar recursos para esse grupo.

Então foi estabelecida uma discussão com os alunos da Univ. Católica e decidiu-se a realização de um espetáculo julgado quase impossível naquele tempo: a transposição de um poema para o teatro. As transposições anteriores não deram muito resultado porque ora falhavam na costura das cenas que ficavam isoladas, ora pecavam pela criação musical ou outros elementos que eram inseridos para dar vivacidade ao espetáculo. Mas parece que o grupo foi muito feliz e depois das discussões ficou então em *Morte e Vida Severina*.

Bom, no meu conceito essa peça é um marco histórico no teatro brasileiro, que até agora não foi devidamente avaliado, porque surgiu no contexto de uma situação política conturbada e se tornou mais um símbolo de uma denúncia tendo-se perdido a visão da sua qualidade criativa. É preciso voltar ao que o espetáculo significou em termos de novos rumos para o teatro porque passou a ser imitado in-

tensamente por uma porção de grupos que levaram a peça *Morte e Vida* ou por que utilizaram sua técnica dramática, inclusive no teatro profissional. Assim é que, por exemplo *Liberdade, Liberdade* com Paulo Autran foi exatamente a continuação do filão do *Morte e Vida*; por trás de uma colagem de textos, no fundo, no fundo, a idéia do espetáculo do Paulo já estava contida em *Morte e Vida Severina*.

A forma de expressão da peça foi criada a partir da reflexão do próprio grupo, era um negócio fantástico. As reuniões se prolongavam madrugadas a dentro, com discussões de altíssimo nível. O espetáculo não foi criado a partir do diretor dizendo para o ator faça isso ou aquilo. A coisa nasceu da interação entre a imaginação do Silnei e do grupo dos alunos. Isso foi muito importante no espetáculo.

A estréia de *Morte e Vida* foi um sucesso, nós choramos, foi um momento extremamente emocionante quando vimos o teatro da Católica superlotado e quando terminado o espetáculo, o teatro vem abaixo. Eu contando isso agora ainda fico arrepiado, porque é uma coisa que marcou muito minha vida e a dos companheiros, quando sentimos que éramos capazes de extrapolar os limites de uma ação tradicionalista da Comissão de Teatro e criar grupos de Teatro Universitário.

Morte e Vida Severina deslançou um processo em cadeia: o Mackenzie, levou *Capital Federal*, o teatro da USP partiu para Brecht. Foi um momento de efervescência a ponto de criar para a Comissão um problema com as companhias profissionais que entenderam que se pretendia prestigiar mais o teatro universitário amador do que elas.

Quando estreou, *Morte e Vida* começou uma carreira típica do teatro universitário, marcado pela finitude, devido



Tese: «As «Troianas»



Tema: «Capital Federal»

ao pouco tempo que o aluno fica na escola. Também, a maior parte dos jovens não estava preparada para o sucesso. É empolgante, de repente virar manchete de jornal. A coisa chegou no auge com o convite para o Festival de Nancy. A partir daí começou-se a buscar recursos para o grupo ir à Europa: isto foi um problema sério. Há um fato pouco divulgado que mostra a responsabilidade dos alunos e a consciência de que estavam denunciando e se posicionando diante da realidade sócio-política da época. Para conseguir fundos, os estudantes chegaram a fazer passeata na cidade, o que não foi suficiente. Então foi preciso ir ao Banco do Estado, onde se conseguiram Cr\$ 20 mil de empréstimo, o qual saiu com o endosso do Presidente da Comissão de Teatro - no caso, eu. Depois, o grupo foi à Europa, teve o maior sucesso. Quando os estudantes voltaram, a primeira coisa que fizeram foi saldar a dívida com o Banco.

Mas houve problemas que envolviam não só a visão ideológica mas a continuidade do próprio grupo. O trabalho de *Morte e Vida* não poderia se esgotar em si mesmo, era preciso dar continuidade. Havia quem quisesse aceitar os inúmeros convites de apresentação e outros queriam parar e tentar outro tipo de trabalho. Isso criou uma crise que cindiu o grupo. Além disso, o sucesso foi muito avassalador: de repente eles eram manchete de jornal no mundo todo. O pessoal acabou partindo para O&A que foi outra proposta muito importante mas que não teve a repercussão de *Morte e Vida*. Isto porque *Morte e Vida* teve tal apelo, a construção plástica era tão importante, a música foi tão contundente, que isso tudo somado marcou profundamente o público da peça. As propostas seguintes tinham um grau de exigência muito grande por parte do público. Tanto assim que depois de O&A, acabou o grupo.

Quanto à minha atuação na Comissão Estadual de Teatro, foi afetada pelo teatro universitário. A Comissão antes era um órgão que dava um dinheirinho para as companhias, como uma suposta ajuda do Estado no campo da cultura, numa atitude muito negativa para o desenvolvimento teatral. Pois bem, os vários grupos amadores passaram a receber apoio, com a promoção de Festivais de Teatro Amador. Neste momento em 1980 já estamos no 17º ano dessa promoção. No início dava-

mos bolsas de estudos na Escola de Arte Dramática para os melhores atores. O primeiro Festival foi no velho teatro de Campinas, em 1962, com cerca de 6 grupos. A influência de *Morte e Vida* foi tão grande que precisamos fazer eliminatórias em várias regiões: sem dúvida a peça suscitou todo esse interesse.

Quanto a pressões contra a peça, não houve. Nós fizemos as coisas com a maior tranquilidade. A Comissão justificou o patrocínio da peça e nunca ninguém nos interpelou. A bem da verdade, quem possibilitou isso tudo foi o Secretário, Jovenal Rodrigues de Moraes, um velho deputado do PSD, sem o qual eu não poderia ter feito nada daquilo. Ele deu todo apoio: prova disso é o diploma do TUCa que ele tem na parede da sua casa até hoje.

Morte e Vida Severina foi a confirmação de uma esperança de que o jovem pode transformar em realidade o seu sonho. A peça foi o maior exemplo que tive de um trabalho com jovens, não pelo sucesso mas devido ao engajamento deles. *Morte e Vida* é para mim um marco de que é possível acreditar no jovem. A peça foi também o grande trabalho de um grupo que refletia e trabalhava muito junto, ligado ideológica e afetivamente. Eu assistia aos ensaios, discussões e arriscava um palpite de vez em quando. As coisas se passavam na PUC e na casa do Roberto, ponto de convergência, todas as noites. A Elza Lobo também foi muito importante porque viabilizou muitas coisas, nos bastidores, e também dando unidade ideológica, conscientizando o grupo.

Dentro do momento cultural, *Morte e Vida* é um marco no teatro que busca uma integração com a realidade social, com o público. Teria um valor semelhante a *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. *Morte e Vida* acabou atingindo o mundo intelectual, gerando discussões nas esquadras, nos bares e faculdades. Foi uma neurose intelectual coletiva, que fez até o teatro profissional repensar sua proposta.

No que diz respeito ao próprio grupo, ele voltou muito cansado pelas próprias discussões que tiveram na Europa. Eles poderiam ter ficado por lá bem uns 3 anos. Acontece que eles não foram para ficar e essa tensão provocou muitas discussões. Uma de minhas maiores frustrações foi não ter ido à Europa com o grupo.

RECOMENDAMOS

**DR. JOÃO CORIOLANO
REGO BARROS**
Pediatra

Consultório: Av. Paulista, 1.159
13º and. conj. 1310
Tel.: 285-5828

DR. SOUBHI KAHHALE
Obstetrícia e Ginecologia

R. Cardoso de Almeida, 788
Conj. 122 - (12º andar)
Fone: 864-1196

Jeans Point

MODA JOVEM

Na apresentação deste ganhe um desconto
Rua Dr. Candido Espinheira, nº 525

**CAFÉ
SEM COMPROMISSO**

Todas as noites uma noite especial para gente especial como você. (Apresentando este anúncio você tem um desconto). Esperamos você, na R. Turiassu nº 480 tel. - 62-7251

Deixemos de lado os entretantos e vamos
direto aos finais: O Bem Amado
está de volta ao seu horário habitual.



Odorico Paraguassu, Zeca Diabo, Dirceu Borboleta, personagens criados por Dias Gomes que tanto sucesso fazem no Brasil e no exterior, estão de novo em seu horário normal.

TODA TERÇA • 10:10 DA NOITE

OBEM
amado
Séries Brasileiras Ano II



CARLITO MAIA

A mágica da resistência

Carlito, publicitário de ano de 1979, descobridor de Roberto Carlos e inventor da marca "Calhambeque", achou uma forma de arranjar dinheiro para a viagem a Nancy: a Ordem do Tucano.

Meu interesse por Morte e Vida nasceu de minha amizade pelo Roberto Freire e pelo Chico Buarque. Além disso, sou muito ligado às coisas do Nordeste, onde fui sargento da FAB durante 5 anos. Confesso que a poesia de João Cabral até aquele momento não me tinha tocado.

Aliás, soube que João Cabral, imortal, da Academia Brasileira de Letras e Embaixador do Brasil em Quito votou no Sarney para acadêmico. É uma morte muito triste para o poeta.

Em 65 eu era sócio de uma agência muito maluca, a Magaldi-Maia que estava lançando a Jovem Guarda, a marca Calhambeque, de um jeito meio irresponsável como quase tudo o que se faz em propaganda. Aí apareceu o Roberto Freire com a história de MVS: fora ele eu não conhecia mais ninguém, nem os diretores nem os atores. Pra encurtar a história, acabei assistindo à peça 12 vezes sendo que no Municipal não podia entrar sem gravata e tive que usar um lenço porque não tinha gravata. Daí por diante me apaixonei pelo elenco, pela peça, pelo clima reinante entre eles. Mal começava este massacre cultural, essa coisa que dura até hoje. A peça era uma manifestação bonita de resistência, retrata de um Nordeste que conheço tão bem, aquela gente sofrida, conformada. O espetáculo era uma beleza e continuou sendo, tanto assim que meu filho certa vez pediu o disco e o livro de Morte e Vida. Apresentaram a peça numa festa de fim de ano no Ginásio Industrial de Pinheiros e o Severino lembrava muito o Evandro, que era o Severino no TUCA. Ainda bem que a luz estava apagada por que chorei muito mesmo.

O clima da peça era muito envolvente. Tenho de admitir - mesmo zanga-

do com ele por essa história do Sarney - que a poesia do João Cabral me entusiasmava. Tinha a emoção além da montagem, cenografia árida, com aquelas sombras fantasmagóricas. Não vi as outras versões de Morte e Vida nem o filme do Zelito Viana mas acho que não gostaria de ver pois acho que ficaria chocado.

Só sei que o clima do grupo foi o que mais me tocou em 65. Só precisaria que a peça fosse levada ao ar livre, em vez de no Municipal, para que o povão pudesse ver sua mensagem.

Dentro do momento político, a peça não era de protesto, era apenas uma constatação poética da realidade do Nordeste. Mas era uma prova de inteligência, coisa que já começava a faltar, feita por desconhecidos atores, pela direção preciosa do Silnei, o guarda-roupa muito adequado do Ferrera, tudo aquilo era um sinal de luz num momento de escuridão, embora a gente nem soubesse o que viria dali por diante. Às vezes ainda dou risada dos meus temores de 65 depois do que aconteceu em 1970, 74, 77, 80, sei lá até quando vai essa desgraça. Não sei racionalizar o que senti: só sei dizer emocionalmente, não dá pra explicar, não sei o que foi mas eu sinto algo até hoje.

Bem, como dizia, em 65 nós tínhamos lançado a Jovem Guarda e muita gente achava que bastava a gente tocar numa coisa para ela se tornar nacionalmente conhecida. Era uma aura fantasiada mas naquele momento de cassações de lideranças, pensava-se que nós éramos capazes de criar um líder (coisa que absolutamente o Roberto Carlos não é). Fomos assim procurados para descolar passagens, recursos para o pessoal ir para Nancy. Nós criamos a Ordem do Tucano, com um diplo-



Carlito Maia

ma muito bonito, que custava um salário mínimo. Também conseguimos umas 3 passagens com o Nelson Zeglio, antigo jogador de futebol, que foi jogar na França e acabou ingressando na Air France, onde é Relações Públicas até hoje. Consegui também da CBD, subsidiária da Philips, com o João Araújo algumas passagens em troca do direito de gravar a trilha da peça ao vivo no TUCA. Meu apoio foi descolar essas passagens. Não dá pra lembrar de tudo; é a geléia geral começando a congealar.

Teve um fato tristíssimo do Evandro, o Severino da peça, que passou muitas dificuldades, como o resto do elenco que também sofreu repressões. O Evandro aliás trabalhou com a gente no jornal Bondinho. Ele foi o primeiro morto a ser reconhecido no incêndio do Joelma. Ele se atirou lá de cima. Ele começou a trabalhar naquele dia, depois de tentar muito um emprego, dificultado por causa da peça. Coitado, ele teve uma morte severina. Se não me engano foi dia 2 de fevereiro de 1974.

A peça foi mesmo um divisor de águas. O elenco era muito homogêneo; eu lembro dele como um todo mas não distingo indivíduos, atores. Sei que para todos a coisa não foi boa a partir daquele momento, porque algo de mágico aconteceu e de repente estávamos todos reagindo contra o estado de coisas reinante no país. O Chico por exemplo, é predestinado: certa vez fui ver Roda Viva no dia em que o elenco foi agredido de maneira bárbara pelo CCC. Mas a peça Morte e Vida provocou em uma porção de gente o surgimento de coisas até então insuspeitadas e que mudaram bastante suas vidas.

Quanto ao Chico, faço uma confissão pela primeira vez: Morte e Vida Severina foi a única peça em que ele meteu a mão e deu certo, porque ele ali fez o que sabe, que é música. Chico não devia ser autor de teatro: como músico ele é só o melhor do mundo. Calabar, por exemplo tem texto demais. O único defeito dele é ser teatrólogo. No caso do Morte e Vida, diz-se que Cabral descobriu o Brasil, o Chico descobriu o Cabral (de Melo Neto). Se não fosse a música do Chico a empreitada do TUCA e a bonita poesia do João Cabral não teriam dado certo.

Na platéia, que ia era porque tinha afinidade, essa coisa de inconsciente coletivo. Mas não era o povão, porque povão não vê teatro, não pode pagar, não está educado para isso, mora longe do local da peça. O Chico mesmo não chegou no povão, a não ser agora, com a Geni, que foi a cunha dele na massa. Os pedreiros não entendem a música Construção.

No restrito ambiente cultural da época, a peça interessou e foi feita por uma elite pensante, o elenco era de universitários. Agora, depois de 15 anos, se você perguntar na rua, pouquíssimos vão lembrar o que foi Morte e Vida Severina. A memória do povo é continuamente lavada.

A peça era comunista? Como, comunista, se o autor é embaixador do Brasil e vai votar no Sarney?! Comunista sui generis, este! Ao Chico acusam também de comunista, ou de bicha, ou ladrão, ou corno, porque precisam acusar alguém de algo. Todas as pessoas que não querem as usinas nucleares são comunistas para o Ministério das Minas e Energia. Bastou Morte e Vida Severina retratar a teimosia do nordestino e já foi acusada de comunista. É pra ver como são as coisas.

ALCEU DE AMOROSO LIMA

Na emoção, atirei o boné

São passados 15 anos da inauguração de uma das peças mais importantes do Teatro Brasileiro. João Cabral não teve consciência da importância do poema que escrevia. Nele se encontram duas linhas habitualmente separadas: a linha nacionalista do Nordeste e a linha modernista que é de certo modo cosmopolita embora com intenção nacionalista. João Cabral é pernambucano e tem as raízes nordestinas bem puras e ao mesmo tempo é um poeta modernista, na mesma linha de Murilo Mendes.

O Modernismo nasceu cosmopolita sob influência da formação francesa de Oswald de Andrade, ele que passeava em São Paulo com um cravo na lapela, muito rico mas depois ficou na miséria. Ele era muito negativista, tinha uma irritação total contra tudo. O Modernismo de Oswald era influenciado pelo dadaísmo nascido na 1ª Guerra Mundial e que se definia como terrorismo cultural, como o brigadismo italiano de hoje que quer eliminar tudo para recomeçar da estaca zero.

Assim, havia uma contradição entre o Modernismo que queria estimular um

Mestre Alceu, doutor "honoris causa" pela PUC, analisa poesia e espetáculo dentro da cultura e do momento político brasileiro recém-agredido em 1964. Seu gesto de jogar o boné n palco no dia da estréia ficou famoso.



Alceu de Amoroso Lima

Brasil novo e a tradição do Nordeste, inteiramente desapegado de toda influência cosmopolita. Tanto assim que Gilberto Freire a princípio foi contrário àquele movimento que ele achava pouco brasileiro e patrocinava um movimento regionalista na base nordestina, desligado inteiramente de toda tendência revolucionária no sentido literário.

João Cabral reuniu o sentimento natural, espontâneo do pernambucano, muito voltado para o drama do Nordeste, que até então tinha produzido literatura regionalista. O Modernismo custou a chegar lá, tendo ficado no Rio e São Paulo, e um pouco no Rio Grande do Sul com Raul Bopp. No Nordeste, o Modernismo chegou atrasado com José Lins do Rego. João Cabral continua a linha poética de Murilo Mendes que é mineiro - o mineiro é centralista, enquanto o carioca e o pau-

lista são cosmopolitas devido aos portos de Santos e do Rio, que são duas entradas do universo.

Murilo Mendes tem uma poética intelectualista, baseada na metrificacão do Modernismo e nesse sentido ele é clássico. João Cabral é ao mesmo tempo em sentimentalista, todo coração, toda participação na miséria do povo, com muito carinho pela vida social dura. Ele mesmo é um pouco agreste, fechado, trancado como pessoa e como diplomata. Ele é um nordestino cheio de sentimento de justiça, de piedade pura e dura - ele é um duro, não um dedo-duro, mas pelo contrário é um revolucionário no sentido da transformação das instituições. Não sei até que ponto João Cabral viveu na carne o drama da sua terra, mas como intelectual, como homem ligado à terra, além da sua formação modernista, ele viveu uma revolução estética que tinha o sentido da Ordem, não a ordem burguesa, mas a Ordem Revolucionária, mas isso é um outro assunto.

Toda a poesia de João Cabral é de uma lógica, de uma constrição e ausência de prolixidade que lembra a construtivi-

dade de um arquiteto. Sua poesia é arquitetônica, mais que escultural. Escultural é redondo, arquitetônico é reto, projeção lógica sobre a construção. O escultor trabalha com os dedos e o arquiteto com linhas, régua e esquadro. O escultor trabalha sensualmente. João Cabral é instintivo, passional no sentido de participar dos dramas do seu povo mas ao mesmo tempo sua poesia é arquitetônica, projetada. Ele ligou os problemas concretos da terra, da natureza, a uma extrema cultura e simplicidade. Seu poema não é *Vida e Morte Severina* porque o nordestino vive em face da morte, que é uma presença constante para o homem desnudado frente a uma natureza adversa, arriscado a toda hora a lutas terríveis pela posse do cavalo, do milharal, dos quais depende sua vida. Então, o nordestino vive entre a vida e a morte - pensa também muito na outra vida e por isso a religião do nordestino é muito concreta, ligada às coisas, com muita intimidade com Deus, e o demônio é uma realidade concreta diante dele. Por isso, no título da obra a antecipação da Morte diante da Vida é importante. A morte está presente do princípio ao fim deste poema, mas é uma morte cheia de vida e com um amor tão extremo à vida que toda aquela atmosfera sombria termina com um raio de esperança quando o filho de Severino nasce: é a vida que nasce da morte! É a esperança que nasce do desespero! Aí você vê um poema muito bem construído, arquitetônico, em que se usam as palavras suficientes para chegar ao fim. Assim se marca a primazia do fim

sobre os meios que são pobres - o drama do homem que perdeu tudo - é uma ligação concreta com a deficiência da natureza e ao mesmo tempo a alegria da vida.

Isso representado em São Paulo, que é afinal de contas o empório da riqueza, da plenitude, da confiança da vida, lugar do homem forte que venceu na vida. Aí no lugar da comédia da eficiência nacional, centro do capitalismo brasileiro, é representado o drama da miséria.

Naquele momento tinha explodido a Revolução de 64, contra uma tentativa espontânea de tendência ao socialismo, ao sindicalismo. De repente vem a reação violentíssima das forças reacionárias, contra tudo o que era a pregação da peça, que era a pregação do futuro e uma denúncia feita em pleno início da revolução dos ricos, em plena cidade mais rica do Brasil. Aí existe uma verdadeira denúncia, tanto assim que a peça foi proibida de ser apresentada no estrangeiro porque mostrava uma negação do que os militares queriam mostrar, que o Brasil era um edem. Não era apenas uma peça de denúncia da miséria do nordestino mas contra uma revolução feita de cima para baixo, pela força bruta, militar, contra a expansão de um povo que queria conquistar um lugar ao sol. Ali se representava tudo o que há de mais contrário ao regime que se instalava no Brasil.

Portanto, *Morte e Vida Severina* foi a ligação do Modernismo lógico com o Regionalismo concreto e tradicional no Brasil. Socialmente, foi a denúncia da pobreza do povo. Na peça, o povo gritava

sua originalização. Isso tudo representado por alunos, todos imbuídos por essas idéias. Minha neta, Ana Maria, era atriz em *Morte e Vida* e ela fazia parte da mocidade mais avançada politicamente: ainda há pouco tempo, já casada e com filhos, ela foi encapuçada e teve de responder a inquérito só porque um dos antigos atores da peça foi para a Tchecoslováquia e a polícia soube disso. O inquérito foi aberto sempre na base de que a peça era de insurreição. E foi mesmo. Em 65 ela preparou as manifestações estudantis de 68 esmagadas pelo golpe reacionário de novembro de 68. Essa peça foi uma bomba.

Completando tudo isso, vem a música admirável do Chico Buarque, extremamente brasileira no sentimento e ao mesmo tempo moderna. Ressalto também a encenação de Silnei Siqueira, com os personagens projetando suas sombras. A ligação de música e encenação deu um sentido dramático, de protesto. Naquele momento a peça não foi visada pela censura, pois era levada por alunos da Univ. Católica: depois é que a censura foi tonando consciência de que a peça por fora era uma flor e por dentro era dinamite. Felizmente nossos perseguidores são pouco inteligentes pois só aos poucos percebem o que há de baixo da opressão que eles fazem.

Por estar impregnada do sentido da peça, é que essa mocidade, que não tinha nenhuma experiência de teatro, fez sucesso internacional. *Morte e Vida* é uma peça sociológica: esse conjunto poético, dramá-

tico, musical, estudantil, de protesto, dá um globalismo sobretudo de sentido brasileiro.

Pessoalmente ao ver a peça tive enorme surpresa. Eu sabia que minha neta a ensaiava, cantarolava algumas músicas, etc. Quando fui à apresentação, foi aquele choque no coração, um impacto violento, ainda mais que eu começava a 3ª fase da minha vida intelectual. A primeira fase foi estética, a segunda foi ideológica - filosófica e religiosa - e a terceira é social, fase dos acontecimentos. A Revolução de 64 provocara em mim um impacto muito violento, ao ver aquele processo, aquela involução na marcha natural do Brasil no sentido da socialização interrompida por uma militarização cheia de intenções fascistas, direitistas. Assim, eu estava queimado, irritado com a Revolução. Por isso é que, ao ver a peça, joguei o boné no palco como a dizer: *Pôxa vida, vocês é que descobriram o Brasil! Isso é que é o Brasil!* Qual novo Cabral eu descobri ali no palco o Modernismo estético representado dramaticamente por um drama social e sobretudo feito pela nova geração estudantil. A única vez que fiz uma demonstração semelhante foi quando vi a música de Debussy, *Prélude de l'a-près-midi d'un faune*: começaram algumas vaias mas eu e um amigo ficamos tão entusiasmados que subimos nas cadeiras e aplaudíamos, aplaudíamos. Se na 1ª vez foi um francês, agora era um brasileiro e aquilo me encheu tanto a alma que tive aquele gesto de jogar o boné no palco.

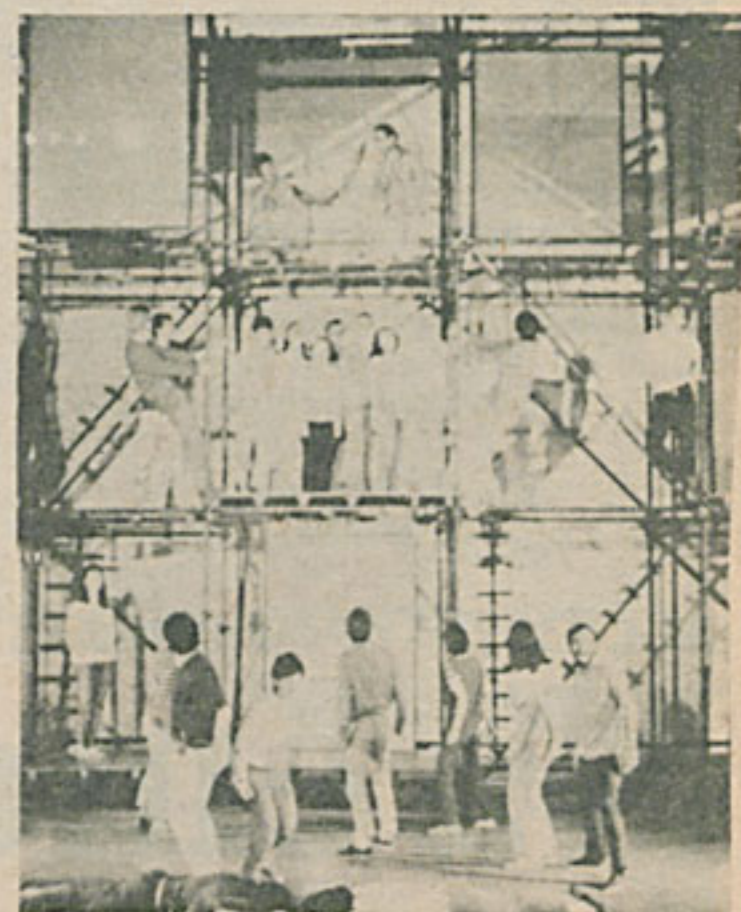


O autor: João Cabral

ROTEIRO DO GRUPO



Dia da Vitória em Nancy: coleta de fundos



O & A



O elenco reunido com Vera Sauer — 65

CORTEZ
Editora e Livraria

R. Bartira, 387 • tel. 864-0111

SEMPRE

APOIANDO E DIFUNDINDO A

PUC