

CASA DO POVO

TAIB

UMA,
HISTÓRIA
DO
TEATRO

Até fico pensando: no dia em que o TAIB for restaurado e deixar de ser ruína, como não apagar esse passado de ruína no qual deixamos ele se transformar? As ruínas, como os fantasmas, nos alertam para aquilo que, um dia abandonamos, destruimos ou simplesmente deixamos de olhar.

ANTÔNIO ARAÚJO

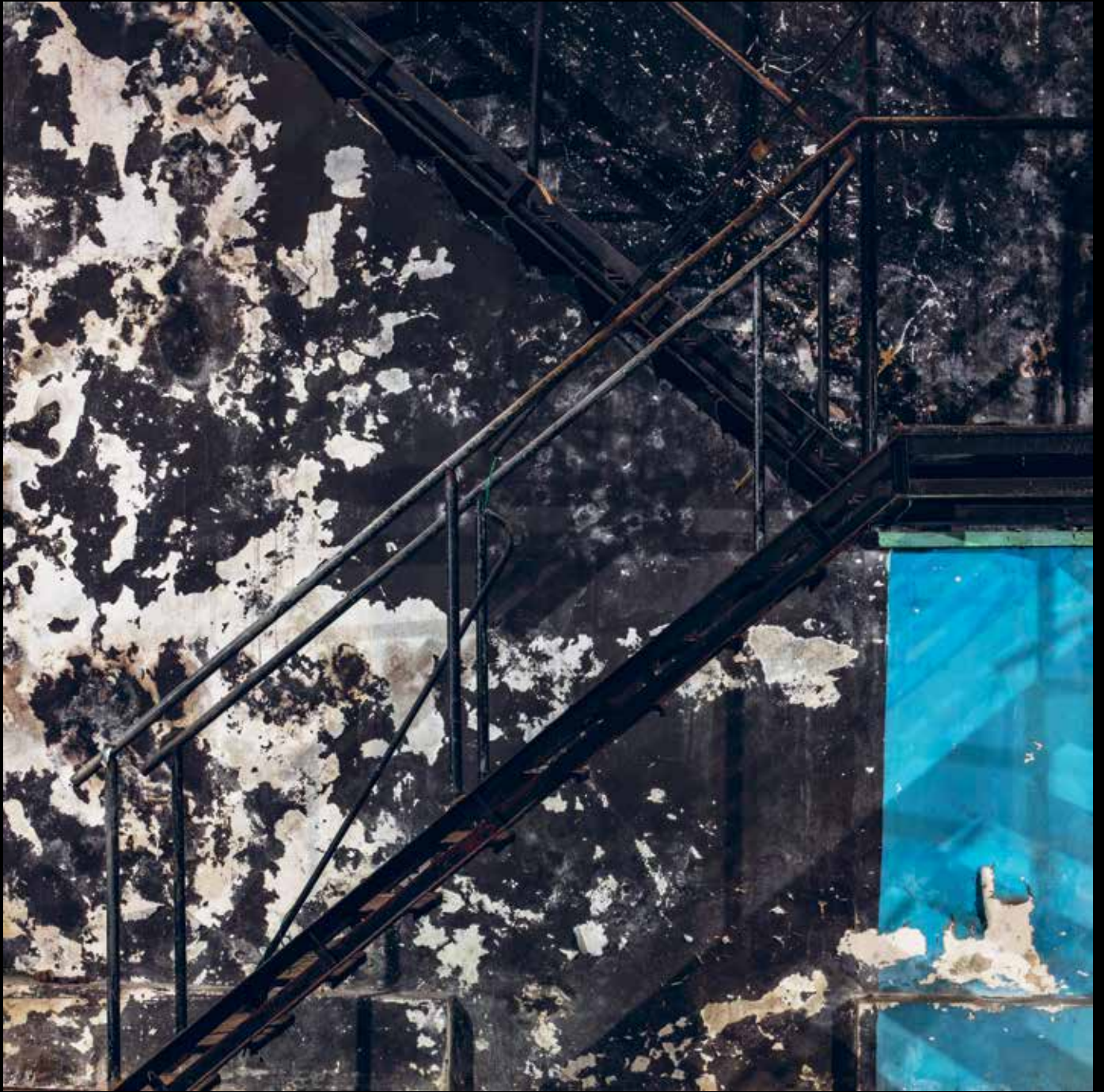


**REFORMAR UM TEATRO
COMEÇA PELA PLATEIA**

Conheça quem já apoiou a campanha de retomada do teatro TAIB e seja você o próximo.

Ana Goldenstein Carvalhaes, Ana Maria Wilhelm, Antonio Cottas de Jesus Freitas, Arthur Hirsh, Bela Feldman, Benjamin Seroussi, Cecilia Reichstul, Célia Cymbalista, Clara Politi, Cláudia Vendramini, Daniela Ramiro Ayres Braga, Debora Ida Szafran, Decio Zylbersztajn, Denise Grinspum, Emil Lewinger, Ernesto Tzirulnik, Fernanda Montenegro, Hélio Seibel, Heloísa Pait, Inês Mindlin Lafer, Iso Sendacz, Jaime Portugheis, Jairo Okret, Marcius Galan, Mariangela Ratto, Maria Cecilia A. B. Castro, Mário Lasar Segall, Marli Goldenberg, Mauro Pergaminik Meiches, Mica Ella Cimet, Patrícia Helena Fernandes Dias, Renata Schmulevich, Sarah Feldman, Sérgio Sister, Silvia Serber, Silvio Hotimsky, Téo Vilela Gomes, Wilma Ruth Temin (Julho 2023).

**FAÇA PARTE
CASADOPOVO.ORG.BR**







2449 24



















CASA DO POVO

TAIB

**UMA,
HISTÓRIA
DO
TEATRO**

INTRODUÇÃO

17 **NAS FUNDAÇÕES DA CASA DO POVO**

Benjamin Seroussi

O TAIB EM CINCO ATOS

25 **UMA COMUNIDADE DE IMIGRANTES QUE
NASCEU FAZENDO TEATRO ÍDICHE (1910-1960)**

Roney Cytrynowicz

55 **TAIB, UM PALCO PARA A CIDADE**

Maria Lívia Nobre Goes e Nina Nussenzweig Hotimsky

79 **FIM DE UM CICLO HISTÓRICO**

Maria Lívia Nobre Goes e Nina Nussenzweig Hotimsky

99 **NOVAS FORMAS DE POLITIZAÇÃO**

Maria Lívia Nobre Goes e Nina Nussenzweig Hotimsky

117 **"UM POVO QUE CANTA JAMAIS PERECE":
UMA BREVE HISTÓRIA DO CORO SCHEIFFER**

Ernesto Mifano Honigsberg

PERCURSOS E ROTEIROS

133 **MEMÓRIAS DE UM CURSO DE TEATRO AMADOR: MYRIAN MUNIZ,
SYLVIO ZILBER E O INTERROGATÓRIO DE PETER WEISS**

Peter Pál Pelbart

137 **A FORÇA QUE A MEMÓRIA DESSA RUÍNA GANHOU**

Depoimento de Antônio Araújo

140 ***BOM RETIRO 958 METROS*** — Trechos do roteiro

145 **A RUÍNA COMO PERSPECTIVA E PONTO DE PARTIDA**

Depoimento de Martha Kiss Perrone

149 **O TAIB EXISTE PARA MIM ANTES DE EXISTIR TEATRO**
Depoimento de Heitor Goldflus

151 **LESTE** — Trechos do roteiro

O TAIB COMO DOCUMENTO

157 **OS DOCUMENTOS DO TAIB NO ACERVO DA CASA DO POVO: A EFEMERIDADE DOS REGISTROS DE TEATRO**
Jean Camoleze

165 **CASA DO POVO: UM MONUMENTO VIVO**
André Vainer, Ilan Szklo e Silvio Oksman

<u>ENGLISH VERSION</u>		<u>ROUTES AND SCRIPTS</u>
		206 MEMOIRS FROM AN AMATEUR THEATRE COURSE: MYRIAN MUNIZ, SYLVIO ZILBER AND THE INVESTIGATION BY PETER WEISS Peter Pál Pelbart
	<u>INTRODUCTION</u>	
172	ON THE FOUNDATIONS OF CASA DO POVO Benjamin Seroussi	208 THE STRENGTH THE MEMORY OF THIS RUIN HAS GAINED Antônio Araújo
	<u>TAIB IN FIVE ACTS</u>	
174	A COMMUNITY OF IMMIGRANTS THAT EMERGED MAKING YIDDISH THEATRE (1910-1960) Roney Cytrynowicz	209 BOM RETIRO 958 METROS — Excerpts from the script
183	TAIB, A STAGE FOR THE CITY Maria Livia Nobre Goes e Nina Nussenzweig Hotimsky	210 RUIN AS A PERSPECTIVE AND STARTING POINT Martha Kiss Perrone
191	THE END OF A HISTORICAL CYCLE Maria Livia Nobre Goes e Nina Nussenzweig Hotimsky	211 TO ME, TAIB EXISTS BEFORE THEATRE EXISTS Heitor Goldflus
196	NEW FORMS OF POLITICISATION Maria Livia Nobre Goes e Nina Nussenzweig Hotimsky	211 LESTE — Excerpts from the script
202	"A PEOPLE THAT SING WILL NEVER PERISH": A BRIEF HISTORY OF THE SCHEIFFER CHOIR Ernesto Mifano Honigsberg	<u>TAIB AS A DOCUMENT</u>
		213 TAIB DOCUMENTS IN THE CASA DO POVO ARCHIVE: THE EPHEMERAL RECORDS OF THEATRE Jean Camoleze
		214 CASA DO POVO: A LIVING MONUMENT André Vainer, Ilan Szklo e Silvio Oksman

NAS FUNDAÇÕES DA CASA DO POVO

A reforma do Teatro de Arte Israelita Brasileiro, o TAIB, começa pelo restauro das suas narrativas e, por isso, com este livro. Assim como a decadência de um espaço cultural é um lento processo de arrefecimento e esquecimento, a sua retomada é um gradual movimento de ativação e redescoberta.

SEMENTE

Para olhar para o TAIB novamente, foi necessário que a Casa do Povo, instituição no subsolo da qual funcionava o teatro, se reerguesse antes. Do final dos anos 1970 até o início dos anos 2010, a instituição passou por uma crise junto ao TAIB. Essa crise se deve a fatores internos e externos. Internos como a falta de renovação na gestão da instituição, o encerramento de diversas associações que tinham sido fundamentais na criação e no funcionamento da Casa do Povo desde o final dos anos 1940 (a Escola Scholem Aleichem, o Coro Scheiffer, os diversos grupos de teatro, o Clube Infantojuvenil I. L. Peretz, entre outros); e externos como o fim da Guerra Fria e, com ela, de toda uma base ideológica que sustentava a Casa do Povo, a mudança demográfica e econômica do bairro do Bom Retiro, que viu diminuir a população judaica progressista – central no funcionamento do espaço –, a fragilidade econômica do setor cultural junto com a redefinição dos seus modos de funcionamento e, também, ironicamente, a perda de um inimigo contra o qual a instituição se definia cada vez mais: a ditadura.

Tudo isso tornou a Casa do Povo um tanto anacrônica na virada do milênio. Por falta de recursos, os quatro pavimentos do prédio monumental, erguido com muita pompa e orgulho nos anos 1950 para manter viva a pungência cultural trazida por migrantes judeus antifascistas, iam sendo fechados aos poucos – assim como o TAIB. Pombas, plantas, morcegos e fungos foram tomando conta da Casa do Povo. As

canalizações enferrujaram. A água foi se infiltrando. Mas, mesmo assim, a Casa do Povo nunca fechou.

Foram mantidas atividades voltadas para cuidar de um público que envelhecia – atividades de bem-estar, um cineclubes caseiro, dança de salão, entre outras ações. Ao mesmo tempo, as comemorações do Levante do Gueto de Varsóvia, data fundante da instituição que remete à inesperada resistência judaica contra o exército nazista, que aconteceu de 19 de abril a 16 de maio de 1943, nunca deixaram de ser celebradas anualmente, mesmo que com um público cada vez menor.

Em meio ao que estava se tornando ruínas, continuou a se cantar em ídiche, língua falada pela comunidade que criou a instituição em 1946, mesmo que ela soasse cada vez mais estranha e distante em um bairro habitado agora por novas ondas migratórias e outras línguas: coreano, guarani paraguaio, espanhol, quéchua, entre outras que convivem nesse território da região central da capital paulista.

Podemos dizer que, sem ter planos claros para seu futuro, a Casa do Povo foi sustentada nesta época de crise pelo canto em coro, uma prática que está na origem da instituição. Enquanto encolhia, a Casa do Povo voltou a ser sua própria semente.

UMA RETOMADA APÓS A OUTRA

No início de 2010, os mesmos fatores que tinham contribuído para a decadência da Casa do Povo pareciam conspirar para sua retomada: fatores internos, como a volta de ex-alunos da Escola Scholem Aleichem que se mobilizaram para integrar a associação e renovar a gestão da Casa do Povo e o uso do espaço por novos grupos, como o Teatro da Vertigem; mas também fatores externos, como as grandes manifestações de 2013, um desejo de mudança política que transbordava a esquerda institucionalizada, uma

reestruturação e um fortalecimento da cena cultural de São Paulo, as políticas públicas de requalificação do centro da cidade e a oficialização do trabalho de memória que olha para o passado para mudar o presente (como mostra a criação do Memorial da Resistência e da Comissão Nacional da Verdade).

De repente, a Casa do Povo podia brotar de novo dela mesma: seu projeto antes anacrônico voltava a ser contemporâneo e podia ser atualizado. Novos talentos se juntavam à equipe da Casa do Povo. Os grupos que a habitavam se multiplicavam. Os recursos cresciam. Os morcegos, as pombas e os fungos foram cedendo espaço para novos inquilinos. A Casa do Povo voltou a ganhar agência como instituição. Mas seu teatro ainda seguiu relativamente adormecido.

Mesmo fechado, o TAIB nunca deixou de marcar o imaginário coletivo. É muito comum que as pessoas não consigam ligar o nome Casa do Povo ao edifício da rua Três Rios. Muitas pessoas se referem ao espaço como ao Instituto Cultural Israelita Brasileiro, nome da associação que faz a gestão da Casa do Povo e cujas iniciais – Icib – estão inscritas no chão de granilite do saguão de entrada do prédio. Outras pessoas ainda conhecem a instituição como Scholem, em referência carinhosa à Escola Scholem Aleichem. Mas o nome que extrapola o tempo e os limites da comunidade judaica é, sem dúvidas, TAIB, onde se sucederam gerações de atores, línguas (ídiche e português), linguagens artísticas (teatro, música, dança, cinema) e importantes atos políticos – desenhando uma singular história do teatro. É com este imaginário que nos confrontamos nos últimos dez anos e é nele que mergulhamos neste livro.

TRABALHAR EM RUÍNAS

Muitas pessoas se surpreendem com o estado atual do TAIB. No entanto, isso é ignorar o que aconteceu com quase todas as salas de teatro e os cinemas do centro da cidade: se tornaram bingos, igrejas ou estacionamentos. Por isso,

destacamos o contrário: o fato de ele permanecer ali, pedindo para ser trazido de volta. O TAIB está na base do edifício – base concreta, pois nele estão as fundações que sustentam o prédio, e base simbólica, pois foi de baixo do TAIB que, segundo diversos relatos, teriam sido enterradas cinzas trazidas de campos de concentração nazistas em 1946 – estranha pedra fundamental onde estão fincadas as raízes desse monumento vivo. Enquanto, acima do nível da rua, a Casa do Povo está ganhando cada vez mais vida, seu teatro subterrâneo segue à espera de uma possível retomada: cadeiras viradas, infiltrações diversas, madeiras apodrecendo...

Mas foi justamente essa decadência que instigou o Teatro da Vertigem a usar o TAIB como base para sua peça, *Bom Retiro 958 metros*, que ficou em cartaz por quase um ano, de 2011 a 2012. Para Antônio Araújo, diretor da peça, a decadência não remetia tanto ao processo orgânico de decomposição material, mas sim ao lento acréscimo de camadas históricas que apontam também para a nossa relação débil com a memória. Uma década depois, em plena pandemia, foi o mesmo interesse que mobilizou a energia da Casa do Povo para montar *Leste*, inspirado em *Um sonho de Goldfaden*, com a direção de Martha Kiss e filmado quase inteiramente no teatro. Para essa obra híbrida, uma experiência de “teatro exilado no cinema”, segundo os termos da própria diretora, o TAIB-ruína se transformou em TAIB-refúgio – refúgio da pandemia, do tempo, da língua ídiche, das diásporas judaicas e afro-brasileiras, e, claro, do fazer teatral!

Ambas as obras trouxeram milhares de pessoas para conhecer, ou reconhecer, o TAIB. Entre esses dois projetos, realizamos e acolhemos outras iniciativas. Alguns grupos semiprofissionais fizeram usos pontuais do teatro. Diversos músicos foram convidados ou pediram para fazer gravações no espaço: o guitarrista israelense radicado em Nova York Yonatan Gat, a dupla formada por João Barisbe e Juliano Abramovay, Novíssimo Edgar e A TRANSÄLIEN, e músicos

pop, como Pitty, que chegou a rodar um clipe no espaço. Aliás, o cinema também passou pelo TAIB arruinado. O documentarista Rodrigo Siqueira escolheu o local para encenar e filmar os psicodramas que tecem um dos principais fios dramaturgicos de Orestes (2013-2015), articulando a luta contra a ditadura à letal violência policial atual.

Apresentações públicas também aconteceram no palco do TAIB: foi o caso de um dos episódios de *Black Shabat* (2018), programa de música experimental e ruído que contou com a direção artística de Maurício Ianês e colocou Carla Boregas e Vomir em cena. A coreógrafa francesa Latifa Laâbissi também se apresentou com a performance *Ecran somnanbule* em 2016, solo baseado no trecho *A dança da bruxa* (*Hexentanz*, 1926), de Mary Wigman.

As artes visuais não ficaram insensíveis à promessa de um teatro a ser reinventado. Mark Lewis projetou ali *Cidade* (2019), filme comissionado pela Casa do Povo que mostrava na tela um mundo invertido: o bairro do Bom Retiro arruinado e o TAIB renovado. No mesmo ano, em *Supremacia humana: o projeto falido* (2019), Daniel Lie deixou flutuar uma massa indefinida, feita com corda de sisal e micélio, pendurada por longas cordas, em cima do palco, a cerca de um metro de distância do chão – imagem que não podia deixar de lembrar outro enforcado, o do *Ponto de partida*, de Gianfrancesco Guarnieri, que denunciava o assassinato do Vladimir Herzog em plena ditadura, e foi criado para o palco do TAIB em 1976. A obra de Daniel era em parte invisível, pois ficou aberta para visitação são um dia (apesar de ter ficado instalada por dois meses). Ela estava ali, pulsando, de baixo dos nossos p s, como uma espécie de ritual que conectava o teatro a outros tempos, passados e futuros.

UM MERGULHO

Nesses trabalhos, o TAIB em ruína não se tornou um fetiche – cenário congelado que celebraria um teatro decadente sem rela o

com sua história. Ao contrário, essas a es foram inúmeras maneiras de ativá-lo, identificando, nesse espaço destroçado, como em uma mesa de disseca o, suas muitas histórias e potências. Mas, depois de uma década, era necessário irmos mais fundo no diálogo com os fantasmas do TAIB. Foi assim que este livro nasceu: um pretexto para realizarmos uma pesquisa na sua história. Sabíamos que nosso conhecimento factual era muito pouco; as mesmas poucas peças e os mesmos eventos eram sempre citados nas nossas conversas de forma superficial – *Um sonho de Goldfaden*, *O Dibuk*, o teatro do Sesi, *Ponto de partida*, *Murro em ponta de faca*, *Pequenos burgueses*, debates sobre redemocratiza o, sobre o massacre de Sabra e Chatila, *Bella Ciao*, comemora o do Levante do Gueto de Varsóvia, *Titsu: o menino do dedo verde...* palavras que pareciam como árvores que escondiam a floresta. Com a reorganiza o completa dos nossos acervos nos últimos anos, reparamos que guard vamos uma documenta o pequena e esparsa sobre o TAIB – alguns borderôs (muitos dos quais não faziam jus   fama de sucesso que o teatro parecia ter tido), alguns contratos, alguns cartazes e programas e algumas poucas fotos.

Contamos com um grupo de pesquisadores formado por Roney Cytrynowicz, Ernesto Mifano Honigsberg, Francisco Musatti Braga, Maria Lívia Nobre Goes e Nina Nussenzweig Hotimsky, que fizeram este livro. Eles realizaram pesquisas em jornais e em bibliografias, entrevistas inéditas, visitas aos acervos do Centro Cultural São Paulo (CCSP), do Museu Lasar Segall, de Gianni Ratto e em diversos acervos pessoais, permitindo que ressurgisse aos poucos essa história submersa.

A história do TAIB começa, aliás, antes de sua constru o e em outro lugar:   na Idishland de antes da Segunda Guerra Mundial, este território que existiu para além das fronteiras e se estendia na Europa Oriental, tendo a língua  diche como centro. No primeiro capítulo, Roney Cytrynowicz

consegue dar uma noção do mundo que foi aniquilado: cidades, aldeias, intelectuais, atores, atrizes, dramaturgos, poetas, grupos teatrais, livros, edifícios... Se o leitor tem dificuldades em reconhecer os nomes que aparecem – como Turkow, Kaminska, Rotbaum, Kurtlander, Schwartz, Bem-Ami, Picon, entre tantos outros, algumas verdadeiras estrelas do seu tempo – é porque a perda se tornou nossa principal herança.

Porém, antes de ser totalmente massacrado, esse mundo mantinha relações com suas diásporas: comunidades espalhadas além-mar, inclusive no Brasil. São Paulo era então um ponto de passagem na rota do teatro ídiche. Alias, isso se manteve no pós-guerra, como se o corpo morto quisesse mostrar que estava vivo ainda. Em um último grito de resistência, os poucos sobreviventes da Idishland fizeram teatro como nunca antes. Entre 1950 e 1960, com uma comunidade judaica de cerca de 40 mil pessoas, foram montadas em São Paulo uma média de quarenta peças por ano em ídiche! O TAIB nasce em 1960 neste contexto. Mas a sua idade de ouro é também o seu canto do cisne: no final dos anos 1960, já quase nenhuma peça em ídiche era montada na cidade. Foi assim que o tão sonhado TAIB acabou se tornando palco para um outro fazer teatral – uma vez que o futuro para o qual ele foi criado não aconteceu, um outro, não previsto, surgiu ali.

Para além do seu repertório, o TAIB nasceu também como uma sala de grande qualidade técnica. O projeto do arquiteto Jorge Wilhelm apresentava boa acústica, bom número de assentos, urdimento generoso, um fosso para orquestra e uma boa relação palco-plateia. Além disso, havia as características estéticas: os painéis de Gerschon Knispel e a referência que Wilhelm quis fazer ao arquiteto finlandês Alvar Aalto, cujas curvas inspiraram o forro acústico. Para além da sua materialidade, o TAIB defendia valores específicos e tinha objetivos claros: a relação fluída entre o teatro amador e profissional, a defesa

de um teatro engajado nas questões sociais e políticas do seu tempo, o desejo de alcançar plateias verdadeiramente populares e o interesse no público infantil. Tudo isso deu contorno suficiente para um outro fazer teatral, sem relação com a história da imigração judaica, se aninhar nele – do Teatro Popular do Sesi ao Teatro de Arena, passando por inúmeras peças e companhias, amadoras e profissionais. É o que mostram Maria Livia Nobre Goes e Nina Nussenzweig Hotimsky nos três capítulos que escreveram a respeito das três principais décadas de funcionamento do TAIB, de 1960 ao início dos anos 1990, e a maneira como o teatro foi sempre se adaptando às mudanças da vida social e cultural de São Paulo, da ditadura à redemocratização.

Os próximos capítulos trazem focos mais específicos: um deles, escrito por Ernesto Mifano Honigsberg, versa sobre o papel dos corais no TAIB. Outros trazem memórias preciosas, como o relato de Peter Pál Pelbart, que começou a fazer teatro amador no TAIB e hoje atua na companhia Ueinzz, que ensaia semanalmente na Casa do Povo; como o testemunho de Antônio Araújo, que lembra da sua longa relação como público do TAIB e como isso informou a peça que ele dirigiu no TAIB do Teatro da Vertigem em 2012; e, por fim, como as impressões de Martha Kiss e Heitor Goldfdlus, respectivamente diretora e ator de *Leste*, inspirado em *Um sonho de Goldfaden*. Esses relatos se mesclam com trechos das dramaturgias das peças que criaram.

O livro se encerra com dois capítulos que olham para a materialidade do TAIB, seja por meio dos registros que ele deixou, como o faz Jean Camoleze, responsável pela coordenação dos acervos da Casa do Povo, seja por meio da espacialidade de um teatro a ser reformado, como o fazem os arquitetos André Vainer, Ilan Szklo e Silvio Oksman, responsáveis pelo projeto de restauro do TAIB.

Não pretendemos dar conta de toda a história do TAIB. O intuito é abrir o campo para outras pesquisas e afinar nossa visão

de futuro para esse teatro. Por isso, o livro foi pensado junto a uma exposição que ficou em cartaz em 2023 para divulgar de forma mais ampla um duplo desejo: provocar outras pesquisas e aumentar os nossos acervos. Muitos pontos seguem abertos: a maneira como as peças eram acolhidas e produzidas, a gestão e a forma como o teatro se mantinha economicamente, as pessoas e os debates que garantiram a manutenção de uma direção artística clara e articulada com o resto da Casa do Povo.

EM REINVENÇÃO CONSTANTE

No ano seguinte da inauguração do TAIB, o teatro passou por uma pequena reforma. Na década seguinte, novamente. A mesma coisa se repetiu nos anos 1980 e 1990. Parece que coube a cada geração reformar um espaço que nasceu das ruínas da guerra e que sempre funcionou em ruínas, no fio da navalha, mantendo e interpretando seus eixos de atuação seminais à luz do tempo presente. Essa reinvenção constante de um teatro nunca totalmente resolvido nos leva aos dias de hoje. É preciso

olhar para esse espaço em relação às práticas específicas feitas para ele acolher, em particular às artes cênicas. Mas é também necessário entender que ele deve ser preservado como lugar de memória, sem apagar as marcas do tempo, de uma história do teatro brasileiro e da resistência da sociedade civil a diversas formas de autoritarismo. Por fim, é fundamental antecipar como ele vai se articular com as demais atividades que agora acontecem no resto da Casa do Povo, destacando em particular o fato que esse teatro subterrâneo permite o controle total da luz e do som, algo que o resto do edifício, totalmente poroso ao seu entorno, não permite.

Assim como os diversos grupos que se sucederam no TAIB, cada um pegando o bastão deixado pelos anteriores, nós sabemos que é a nossa responsabilidade escrever os próximos capítulos dessa história, criando mais uma camada de tempo para esse teatro e, esperamos, para o teatro paulistano. Agora conhecemos melhor o seu passado e podemos imaginar que somos também parte de um futuro não previsto em 1960. Mas, mesmo que nós não tenhamos sido sonhados por quem fundou o TAIB, o TAIB não deixa de ser o teatro que sonhamos.

O TAIB EM CINCO ATOS

התעוררות

Valdo Dregun (Trio).

App. Atadores do I. C. I. B.

Dia da semana: Quinta Feir

LOTAÇÃO DO TEATRO: 1830LT

DAS	GRATUITAS	VENDIDAS	COM 50 % DESCONTO
	1 de cada	10	
		2	



INSTITUTO CULTURAL ISRAELITA BRASILEIRO
 (TEATRO DE ARTE ISRAELITA BRASILEIRO)

Garâncio

BORDEREAU N.º

[174-183] A Community of Immigrants that Emerged
Making Yiddish Theatre (1910-1960)

**UMA COMUNIDADE
DE IMIGRANTES
QUE NASCEU
FAZENDO
TEATRO ÍDICHE
(1910-1960)**

Roney Cytrynowicz

É interessante, no início da comunidade em São Paulo, que a sinagoga, marco fundacional e referência de identidade religiosa, convivia com os livros, o teatro e a cultura ídiche, que eram parte de uma identidade e de uma cultura judaica moderna secular e, em muitos casos, de esquerda. Com pequenas variações, o teatro ídiche esteve presente na vida cotidiana inicial da maioria das comunidades judaicas do país entre 1910 e 1930.

A comunidade judaica em São Paulo foi fundada fazendo teatro ídiche, estudando e lendo teatro, e encenando peças. Logo após o estabelecimento da primeira entidade judaica na cidade, a sinagoga Kehilat Israel (Comunidade de Israel), em 1912, nos primórdios do processo de imigração judaica, um diretor encomendou literatura ídiche de Buenos Aires e foi fundada uma biblioteca, que se instalou no edifício da sinagoga. Teve início ali um movimento para apresentações teatrais e criou-se um clube dramático no qual se estudavam peças teatrais. Fazia-se leituras no palco e foram apresentadas as operetas históricas de Abraham Goldfaden: *Shulamis* e *Bar Kochba*. Mais tarde, foram encenadas *O homem selvagem*; *Deus, homem e demônio*, de Gordin, entre outras. Além disso, por iniciativa de Bertha Klabin, esposa do industrial Maurício Klabin, organizou-se na sinagoga uma pequena escola complementar de judaísmo para crianças.¹

O Brasil passou a ser um destino importante para os imigrantes judeus a partir dos anos 1910, principalmente na década de 1920, quando Estados Unidos, Canadá e Argentina impuseram cotas de imigração restritivas.² Nessa década, cerca de 30 mil judeus chegaram ao país e estabeleceram comunidades nas principais capitais.³ A maioria dos imigrantes era originária da Polônia, das províncias do Império Russo e da Europa Oriental, e o ídiche era a cultura e a língua falada entre eles.⁴ A população judaica no Brasil chegaria a cerca de 50 mil pessoas nos anos 1930, sendo que as comunidades de

São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre representavam mais de 80% desse total.

O teatro ídiche estava entranhado na vida judaica na Polônia, na Lituânia, na Ucrânia, na Europa Oriental e no Império Russo ao longo das primeiras décadas do século XX. Apenas na Polônia viviam, até 1939, 3,3 milhões de judeus. Nos anos 1920, havia, sem contar na capital Varsóvia, cerca de 360 clubes teatrais e literários ídiches, cada um com seu grupo de teatro amador, círculo literário e atividades culturais que inseriam o judaísmo na modernidade secular.⁵ Isso se deu por meio da cultura ídiche, que dialogava com outras culturas. Também havia clubes assim em Viena, Londres, Paris, Estados Unidos, África do Sul, Austrália, Argentina, Uruguai e Brasil. Por exemplo, nos anos 1910, foi criada a Biblioteca Scholem Aleichem (Bibsa) no Rio de Janeiro e, nos anos 1920, o Jugend Club, em São Paulo, sucedido pelo Centro Cultura e Progresso, um dos antecessores da Casa do Povo (Instituto Cultural Israelita Brasileiro – Icib). Esses clubes e grupos em geral tinham conexões políticas com o socialismo judaico do Bund, o movimento comunista ou as diversas vertentes do sionismo de esquerda.

Entre 1913 e 1970, 549 peças de teatro em ídiche foram encenadas apenas em São Paulo, segundo levantamento de Esther Prizskulnik, incluindo companhias profissionais, grupos amadores e grupos mistos de profissionais e amadores.⁶ Ao mesmo tempo em que eram encenados os clássicos pelas companhias europeias, com propostas

[1] *História da Ezra e do Sanatório Ezra 1916-1941*. São Paulo: s.c.p., 1941. 180p. Os nomes das peças em ídiche são citados em ídiche (transliterado) ou em português, dependendo da referência original.

[2] Jeffrey Lesser, *Welcoming the Undesirables: Brazil and the Jewish Question*. Berkeley: University of California Press, 1995.

[3] A comunidade de Belém se formou nas décadas de 1820-1830, e a do Rio de Janeiro, a partir de 1807. Ver J. Lestschinsky, “Migrações judaicas 1840-1956”, em Henrique Rattner (org.), *Nos caminhos da diáspora: Uma introdução ao estudo demográfico dos judeus*. São Paulo: Centro Brasileiro de Estudos Judaicos, FFLCH-USP, 1972; e Roney Cytrynowicz, “Brazil”, em *Encyclopaedia Judaica*. Jerusalém: The Jerusalem Publishing House, 2006.

[4] “Poland”, em *The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*. Disponível em: www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Poland. Acesso em: 11 abr. 2023.

Nos anos 1920, houve também imigração do Líbano e da Síria, e nos anos 1930, veio uma corrente imigratória da Alemanha, de cerca de 15 mil pessoas, que se dividiram entre São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre.

[5] Nahma Sandrow, *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*. Nova York: Limelight/Seth Press, 1986.

[6] Esther Prizskulnik, *Ensaaios de um percurso: Estudos e pesquisas de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 161.

estéticas experimentais, também eram levadas ao palco peças de entretenimento leve, melodramas, comédias, operetas, musicais, teatro de revista, com dança, música e poesia. Mesmo com as condições duras de vida, prevalecia o gosto pela cultura. Escreveu Prizskulnik: “Palco e plateia, nunca essa empatia foi tão envolvente, nunca as partes se amalgamaram tão bem, como personagens coesas e definitivamente inseridas num contexto comum”.⁷

Em 23 de julho de 1913, foi encenada no Teatro São José, pela Companhia Israelita de Variedades, dirigida por Arnold Haskel, a opereta *Shulamis*, de Goldfaden, as comédias *Depois do casamento*, do próprio Haskel, e *Doy Intriganten (Os Dois Vagabundos)*, também de Goldfaden, além de apresentação de canções judaicas, interpretadas pela Trupe Tschherpanoff.⁸ Ainda em 1913, houve a apresentação de outras peças de Goldfaden, de Haskel, de Feinman e também dança e canto do conjunto *Les Canadians*. Goldfaden (1840-1908), considerado o fundador do teatro ídiche moderno, montou, em 1876, na Polônia, a primeira peça considerada profissional e formou a primeira companhia estável. Escreveu e dirigiu cerca de sessenta peças, em geral comédias, operetas, *vaudevilles*, mas também dramas, peças imbuídas do espírito do Iluminismo e de críticas à ortodoxia, ao isolamento e ao fanatismo religioso, cheias de peripécias farsescas, entremeadas com números musicais e mímicas.⁹ Também escreveu textos históricos, que se tornaram alguns dos maiores sucessos do repertório ídiche, como *Shulamis* e *Bar Kochba*, de 1882, que conta a história da revolta dos judeus

contra os romanos.¹⁰ Peças com temas históricos contribuía para reafirmar as raízes nacionais judaicas e é compreensível sua escolha no momento de fundação, em São Paulo, de uma nova comunidade de imigrantes que tinham no teatro uma referência de vinculação e pertencimento com a cultura ídiche, criando os contornos de uma nação.

É interessante, no início da comunidade em São Paulo, que a sinagoga, marco fundacional e referência de identidade tradicional religiosa, convivía com os livros e o teatro, parte de uma identidade e de uma cultura judaica moderna secular e, em muitos casos, de esquerda. Com pequenas variações, o teatro esteve presente na vida cotidiana inicial da maioria das comunidades judaicas do país. Ainda em 1913, veio da Argentina para o Rio de Janeiro a Grande Companhia de Operetas, Dramas e Comédias, com a peça *Capitão Dreyfus*, dirigida por Hyman Star.¹¹ Os espetáculos foram em prol da Associação Beneficente Funerária e Religiosa Israelita para construir o cemitério de Inhaúma, fundado por mulheres imigrantes judias que trabalhavam como prostitutas, as “polacas”. O diretor e a companhia estavam justamente ligados aos grupos de traficantes de mulheres em situação de prostituição na Argentina. Esses grupos formam uma das vertentes importantes do teatro ídiche, envolvendo a produção de espetáculos, atores, atrizes e o público.¹²

Apresentações teatrais eram corriqueiras em atividades de arrecadação de recursos para as entidades judaicas em geral. Em outubro de 1916, a recém-fundada organização assistencial Ezra enviou uma carta à Sociedade

[7] *Idem, ibidem.*

[8] *Idem*, pp. 93-94.

[9] J. Guinsburg, *Aventuras de uma língua errante*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 133-143; e “Theater”, em *Encyclopaedia Judaica*, 2. ed. [S.l.]: Thomson Gale/Keter Publishing House, 2006, vol. 19, pp. 678-683.

[10] J. Guinsburg, *op. cit.*, 1996, p. 139.

[11] Nachman Falbel, *Estrelas errantes: Memória do teatro ídiche no Brasil*. São Paulo: Ateliê, 2013, pp. 127-128.

[12] Henrique Samet, *Poucos e muitos: A comunidade judaica e seus desviantes na cidade do Rio de Janeiro (1850-1920)*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019. Sobre as polacas, ver: Beatriz Kushnir, *Baile de máscaras: mulheres judias e prostituição*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.



Peça *Oifshtand (O Levante)*, encenada pelo dram kraiz, grupo teatral do Yugend Club (depois Centro Cultura e Progresso), no Teatro Luso Brasileiro, 1938. Acervo da Casa do Povo.



Encenação da peça idiche *Os dois Kumi Lemels* com o grupo teatral do Yugend Club, 1938. Acervo da Casa do Povo.



Grupo teatral do Yugend Club e coro Scheiffer no Teatro Luso Brasileiro durante a visita de Lea Scheiffer, 1938. Acervo da Casa do Povo.



O ator Mile Cipis, que, com Rosa Cipis, manteve uma companhia estável de teatro ídiche em São Paulo. Acervo Família Cipis.



Rosa Cipis, atriz com mais peças encenadas no teatro ídiche em São Paulo entre os anos 1930 e 1950. Acervo Família Cipis.

ERO

E PROPAGANDA

8

GERAL

ADO
AS

-6772
18 HS.

ALGUNS DIAS

ORAIS
VENCEU!"

Beneficente das Damas Israelitas convidando-a a participar de um espetáculo em benefício das crianças. Em agosto de 1916, a Ezra enviou uma carta à Sociedade Amadores Israelitas Scholem Aleichem solicitando um espetáculo em benefício da entidade, realizado em 1918, com o título de *Der Vilder Mentsch*.¹³

Na capital paulista, foi fundado nos anos 1920 o Yugend Club (Clube da Juventude, em ídiche), início da história que levaria à fundação da Casa do Povo (Icib), que mantinha um grupo de teatro (*dram kraiz*, em ídiche), outro de música, um coral e um círculo de leitura.¹⁴ Na primeira escola judaica de São Paulo, o Renascença, o ídiche era ensinado curricularmente e era a língua falada pelas crianças. No Rio de Janeiro, a Biblioteca Scholem Aleichem, fundada em 1915, também mantinha grupo teatral ídiche e coral.¹⁵ No início dos anos 1930, o ator e empresário de teatro Simão Buchalski conta em suas memórias que ele, que trabalhava como alfaiate, chegou a dirigir grupos teatrais em três diferentes entidades no Rio de Janeiro: Círculo Teatral da Biblioteca Bialik, Clube Cabiras e Círculo Dramático da Associação dos Judeus Poloneses.¹⁶ No Rio Grande do Sul, havia apresentações teatrais nas colônias agrícolas da Jewish Colonization Association (JCA), e nas cidades de Pelotas e Rio Grande nos anos 1920. Em Porto Alegre, as primeiras apresentações amadoras se deram no Teatro São Pedro em 1914-1915, com o Grêmio Amadores da Juventude Israelita e o Clube de Cultura.¹⁷ Em Recife, na década de 1920, imigrantes fundaram o Clube Max Nordau, depois Clube da Juventude Israelita, que promovia o teatro ídiche. Nos anos

1930, criaram o Centro Dramático Israelita de Pernambuco, o Grupo de Teatro Ídiche (1930-1940) e depois o Teatro de Estudantes Israelitas de Pernambuco (Teip, 1950-1960).¹⁸

Na década de 1930, escreveu Esther Prizkulnik, a imprensa ídiche passou a abordar mais as atividades teatrais, e os grupos visitantes dispunham de atores locais para completar seus elencos. “Em 1930 o teatro profissional ídiche tomou enormes proporções”, registrou Simão Buchalski, que vivia no Rio de Janeiro, mas fazia excursões a São Paulo e a outros lugares. Com isso, em 1933, ele decidiu romper definitivamente com a sua profissão de alfaiate para se dedicar de corpo e alma ao teatro. Foi viver em São Paulo, indo direto à casa de Mile Cipis e logo se integrando ao grupo do Yugend Club.¹⁹ Em 1933, Mile e Rosa Laks Cipis fizeram a sua estreia. Mile atou em 35 peças ao longo da carreira. Rosa encenou 116 peças e foi a profissional com mais peças encenadas em São Paulo entre 1933 e 1954.

O sucesso de público das peças em cartaz e as memórias que exaltam a existência do teatro não devem obscurecer as dificuldades de fazer e viver profissionalmente de teatro ídiche, seja na Polônia seja no Brasil. Em depoimento, Boris Cipis, filho de Mile, que integrou o grupo teatral do Yugend Club, contou que a família vivia em condições precárias e que a sobrevivência estava longe de estar assegurada, condições comuns aos trabalhadores pobres de outros setores, mas lembra ao mesmo tempo da magia do teatro: “Eu morava num cortiço da rua da Graça. Para mim o cortiço era uma fonte de

[13] Roney Cytrynowicz, *Unibes 85 anos: Uma história do trabalho social na comunidade judaica em São Paulo*. São Paulo: Narrativa Um, 2000.

[14] Alberto Kleinas, *A Casa do Povo: Trajetória de uma entidade de esquerda judaica paulistana*. TCC em ciências sociais. São Paulo: PUC, 1997.

[15] Abraham Josef Schneider, *Histórias da Bibsa: Crônicas de um judeu progressista*. Rio de Janeiro: [s.ed.], 2000, p. 16.

[16] Simão Buchalski, *Memórias da minha juventude e do teatro ídiche no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 54.

[17] Ieda Gutfreind, *A imigração judaica ao Rio Grande do Sul*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

[18] Tânia Neumann Kaufman, *Arte cênica: Âncora e plataforma da identidade judaica - A dramaturgia judaica em Pernambuco*. Recife: Cepe/Arquivo Histórico de Pernambuco, 2008.

[19] Simão Buchalski, *op. cit.*, 1995, pp. 54, 56.

vida. [...] Cada família morava num quarto. Nós morávamos num quarto que era um palácio para mim. Eu me lembro que havia ali um baú de teatro. E tínhamos um grande armário onde se guardavam as roupas: fardas, botas, espadas, bengalas, máscaras, perucas, barbas. O cortiço era o cortiço, mas era também um palácio, um cometa, era tudo”.²⁰

Originários de Machnovka (Mashnikve, em ídiche) no interior da Ucrânia, que na época pertencia ao Império Russo, foi em Odessa, no final do século XIX, que a família Cipis-Cipkus-Tsipes (são diversas formas de ortografia) fundou uma trupe e chegou a integrar o grupo de Goldfaden. “A família Cipikus percorria a Europa Oriental de carroça, alugando pequenos salões e montando seus espetáculos. Na época, permeando as fronteiras oficiais entre os países, existia um imenso país virtual de língua ídiche, uma espécie de Idishland, com língua, cultura, religião e costumes próprios. É por este país virtual que os Tsipes zanzavam fazendo o seu teatro mambembe em ídiche. Eles conheceram e atuaram com quase todos os personagens importantes do teatro ídiche europeu. Nem sempre o teatro ídiche era tolerado pelas autoridades czaristas, e para contornar isto os Tsipes recorriam a alguns estratagemas. Deixavam números ensaiados com canções russas, que eram imediatamente entoadas no palco e pelo público depois de dado o alarme, quando algum inspetor invadia o teatro. Outras vezes recorriam a propinas para poder obter as licenças necessárias”, escreveu Milton Cipis.²¹ Jacob (Yacov) Zeidl Cipis (1852-1935) e Ita, pais de Mile, imigraram ao Brasil em 1923, começaram a atuar no teatro em 1924, mas só há registros deles a partir de 1933.²² Parte da

família foi para a Argentina, onde também tiveram uma consagrada carreira.

Ao longo das décadas, o teatro ídiche no Brasil era composto de três vertentes, que muitas vezes se combinavam. A primeira era a de companhias profissionais e/ou atores e atrizes profissionais da Polônia, da Europa Oriental e dos Estados Unidos, que vinham em turnês para Argentina, Uruguai e Brasil e se apresentavam em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Recife, Campinas, Santos e outras cidades, completando o elenco com atores amadores locais.²³ Vieram nomes da primeira grandeza do teatro ídiche, entre diretores e atores, como Morris (ou Maurice) Schwartz, Jacob Bem-Ami, Molly Picon, Yosef Buloff, Luba Kadison, Sofia Rafalovich, Guita Galina, Max Perelman, Berta Singerman, Dzigan e Schumacher, Henry Guerrero e Rosita Londner e Peisechke Bursztein (conhecido como “o assobiador”). Empreendedores como Simão Buchalski e Itzchak Lubelschik traziam as companhias. Uma segunda vertente, que contou com raros casos, foi composta de experiências profissionais locais em grupos estáveis, mas a condição efetivamente profissional foi exceção para os grupos e artistas locais, como no caso da família Cipis.²⁴ A terceira vertente era composta de inúmeros grupos amadores locais, como o grupo teatral ídiche do Yugend Club, que mudou de nome para o Centro Cultura e Progresso e depois foi incorporado à Casa do Povo (Icib), que, além de ensaiar e se apresentar regularmente, podiam integrar os elencos de grupos profissionais que vinham ao país.²⁵ O grupo do Centro Cultura e Progresso apresentou em 1934 *Aguentn* (Agentes), comédia de Scholem Aleichem, e *Der Ganev* (O ladrão), drama de Mark Orensztain. Após os

[20] Depoimento a Berta Waldman, *O teatro ídiche em São Paulo: Memória*. São Paulo: Annablume, 2010, p. 50.

[21] Milton Cipis, “A família Cipis”, informe mensal do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro, ano 4, n. 34, set. 2012.

[22] Depoimento de Boris Cipis a Berta Waldman (*op. cit.*, 2010); e entrevista de Ofabi Cipis a Maria Livia Goes, Nina Hotimsky e Roney Cytrynowicz.

[23] Tânia Neumann Kaufman, *op. cit.*, 2008.

[24] Berta Waldman, *op. cit.*, 2010.

[25] Nachman Falbel, *op. cit.*, 2013.

Programa da peça idiche *A marca da desonra* no Teatro Municipal, 1942. Acervo da Casa do Povo.

Ensaio do grupo teatral do Centro Cultural e Progresso, 1947. Acervo da Casa do Povo.



NTOS
OS
HOENGEN
7-2448

STICOS
AÇÕES
IDOS
UÇÕES
rtistas
285

GRÁFICA CINELANDIA - Salerno & Cia. - Tel. 4-2004

* Escola Amibela (Direção p. judeus)

E EM LINDOS PADRÕES
PARA TODAS AS ESTAÇÕES.
O MAIOR STOCK DO BRASIL.

CASAS PERNAMBUCANAS

UMA LOJA EM CADA BAIRRO

DOMINGO, DIA 8 DE MARÇO DE 1942 — ÀS 21 HORAS

PROGRAMA

DVORA ROSEMBLUM e NUCHIM MELNIK
em

"A Marca da Deshonra"

(DI GELE LATE)

Obra em 4 atos, da vida israelita.

Personagens:

Professor Mamlok	NUCHIM MELNIK
Senhora Mamlok	DVORA ROSEMBLUM
Rolf) seus filhos	(BINEM ORNSTEIN
Ruth)	(CLARA KAFTAL
Dr. Hirsch	ISAAC RUBINSTEIN
Dr. Hefpach	MENDEL STEINHAUS
Dr. Carlsen	LEIB AISENBERG
Dr. Inge	POLA RAINSTEIN
Dr. Zaidel (redator)	ABRAHAM KARPEL
Simon (enfermeiro)	MAJER ROHREN
Ernesto (enfermo)	MAURICIO AGATER

Os aparelhos cirúrgicos foram gentilmente cedidos pela Casa Fretin.
Moveis gentilmente cedidos pela Casa Cesar.

Atendendo às determinações da Divisão de Turismo e Diversões Públicas, a administração deste Teatro pede às Exmas. Sras. a fineza de não se conservarem de chapéu durante as representações e exibições, para que não prejudiquem a visão dos demais espectadores.

D. KOPENHAGEN

FABRICAÇÃO DE ESPECIALIDADES EM CHOCOLATES E MARZIPAN

Lojas: Rua Dr. Miguel Couto, 41 e 28 - Fone, 3-3406 - S. Paulo

FILIAL NO RIO DE JANEIRO: RUA BUENOS AIRES N. 52

FONE: 43-9740

WHISKY BALMORAL

o melhor pelo menor preço

PUBLICIDADE R I P

DIRETOR J. RIB

REGISTRADA NO DEP. DE IMPR

TEL. 7-2

PUBLICIDADE I

NICOLAI
PEDIURO // CA
CALOS E UN
ENCRAVAL
RUA S. BENTO, 39-T
DAS 9 ÀS 12 E DAS 1

DENTRO

Silveira Peixoto

APRESENTA:

"A TORMENTA QUE PRUDENTE DE

Os dias tormentosos que marcaram e o alvorecer da República, num em tecnica de simultaneidade nar de polifonia literaria — e que t central, a figura impressionante

Edição em grande formato com varias ilustrações fóra do texto, da

Editora G

de Curitiba.

Atores famo (Casal) Polono - estavam em S



Ensaio do grupo teatral do Centro Cultural e Progresso, 1943. Acervo da Casa do Povo.

espetáculos, havia baile com música ao vivo de uma jazz band. A ênfase na cultura ídiche seguiria depois as diretrizes do Idisher Cultur Farband (Icuf), a União Cultural Ídiche, fundada na luta antifascista, definida em um congresso internacional em 1937 em Paris para estimular a organização de associações culturais, escolas, jornais e atividades para jovens. O teatro, a música, a poesia, a literatura e a dança se integravam a uma cultura ídiche secular nas interfaces e fronteiras do mundo que a circundava.

Em 1934, em São Paulo, Tevye, de Scholem Aleichem, foi apresentado pela Companhia de Ester Perelman e Itzhak Deutsch. Nesse ano, Peisechke Bursztein, o assobiador, se apresentou no Teatro Municipal, asobiando trechos das óperas *La Traviata* e *Rigoletto*. Em 1935, Zygmunt Turkow, fundador do Vykt, um dos mais importantes grupos teatrais ídiches poloneses, esteve pela primeira vez no Brasil e se apresentou nos teatros Cassino Antártica e Santanna dirigindo as peças *Izkor*, de Harry Sekler, e *Kidusch Haschem*, de Scholem Asch. Dois programas do teatro ídiche, das peças *O pai* e *O poeta ficou cego*, tiveram desenhos de Tarsila do Amaral impressos na capa. Em 1938, o grupo do Centro Cultura e Progresso encenou *Beide Kuni Lemels* (Os dois Kuni Lemels), em homenagem ao 30º aniversário de falecimento de Goldfaden.

Nos anos 1930, foi levada aos palcos a peça *Quem está maluco*, com a atriz Geni Goldstein, sátira sobre o mundo doente e o homem exausto e enlouquecido diante das ditaduras fascista e nazista.²⁶ O Grupo Teatral do Centro Cultura e Progresso entrou em nova fase com a direção de Rubin (ou Rivn) Hochberg e, em 1940, apresentou a peça *Der vachung* (O despertar), sobre a opressão dos operários, de B. Tzipor, com bailados dirigidos por Leyba Mandel e regência musical de S. Boer. Havia outros grupos jovens de teatro

amadores: o Hazamir, do Círculo Israelita, e o do Departamento Juvenil da Congregação Israelita Paulista.

O TEATRO ÍDICHE NA POLÔNIA E NA UNIÃO SOVIÉTICA

Para entender essa efervescência local, é importante olhar para suas raízes na Europa Oriental e na Rússia (depois União Soviética). Após um período inicial de fundação nos anos 1870, o teatro ídiche se difundiu na Europa Oriental. As exigências e as expectativas de o teatro integrar o processo de Iluminismo judaico, a Haskalá, a elevação da cultura e da língua ídiche a patamares literários e mais intelectualizados e a secularização e a modernização da vida judaica levaram ao aperfeiçoamento dos grupos, que valorizavam a literatura e a dramaturgia, o trabalho coletivo e se conectavam às ideias de Stanislavski. Alguns grupos, na Polônia, Ucrânia, Lituânia, e depois na União Soviética, tornaram-se a referência estética do teatro ídiche e tiveram expressiva influência no teatro encenado no Brasil. O primeiro grupo teatral ídiche formado sob as novas tendências artísticas europeias no século xx foi a trupe de Peretz Hirschbein, fundada em 1908 em Odessa, na Ucrânia, e que atuou até 1910. Depois, Jacob Bem-Ami, que excursionaria ao Brasil, dirigiu um grupo em Vilna, na Lituânia. Também Ester Rokhl Kaminska fundou um grupo. Sua filha, a atriz Ida (citada mais à frente), se casaria com Zygmunt Turkow, que (separado dela e casado com outra atriz, Rosa) viria trabalhar no Brasil em 1940. A própria Ida Kaminska, filha de Ester, excursionaria ao país nos anos 1960.

A Vilne Trupe, fundada em Vilna em 1916, uma capital intelectual e política do judaísmo na Europa Oriental, tornou-se matriz das companhias teatrais ídiches de

[26] Simão Buchalski, *op. cit.*, 1995, p. 63.

vanguarda, grupos que buscavam um projeto político e estético e não apenas de divertimento do público. Pelo menos cinco diretores e atores que trabalharam na Vilne Trupe ou em suas sucessoras vieram trabalhar no Brasil nos anos 1940, em grupos amadores e em encenações profissionais, definindo uma vertente importante do teatro local ao lado de peças de entretenimento mais “leves”. A Vilne Trupe valorizava a literatura e a dramaturgia ídiche, que ganhava estatuto de cultura e língua equiparável às europeias, e não apenas um “jargão” e um repertório folclórico de um grupo específico. Logo após a Conferência de Czernowitz, que procurou padronizar as variações regionais do ídiche, uma língua errante, o grupo padronizou o ídiche falado por seus atores para que o público tivesse a experiência de uma língua nacional e moderna, em vez de diferentes atores falando variações regionais. Ao mesmo tempo, o grupo considerava-se um “teatro europeu em língua ídiche” e acreditava que o teatro ídiche tinha que se abrir para o teatro e a cultura da Europa, com encenações de clássicos como Victor Hugo, Romain Rolland, Ibsen, O’Neil, entendendo que a cultura judaica era parte da cultura europeia e universal, o que diferenciava a companhia de muitas outras que encenavam peças apenas do repertório ídiche.

A Vilne Trupe também consolidou padrões estéticos, dramáticos e de organização do grupo que contribuíram para definir o que é o teatro ídiche. Foi em parte esses padrões que muitos dos grupos amadores e profissionais procuraram seguir ao longo das décadas. O grupo valorizava a gestão compartilhada e o trabalho coletivo, sem papéis fixos para os atores na mesma montagem (um ator podia fazer o papel principal em uma noite e na seguinte um secundário) e seguiam, com Stanislavski, o realismo, ao mesmo tempo que se influenciavam por certo romantismo e

expressionismo – este se tornou quase a marca do teatro ídiche, definindo um caminho para lidar, com a devida distância e de forma estilizada, com as questões das tradições religiosas e de identidade. A companhia teve curta existência e se encerrou em Nova York em 1924, mas virou uma instituição fundadora do teatro ídiche experimental para vários grupos que invocavam seguir sua tradição.

Os anos após a Revolução de 1917 foram de efervescência do teatro ídiche na União Soviética, que perduraram até a década de 1930. Um total de 14 companhias estatais judaicas-ídiches foram fundadas, e também foram criados padrões para o teatro ídiche que chegariam ao Brasil. A companhia Goset (iniciais em russo de Moskovskii Gosudarstvennyi Evreiskii Teatr), fundada em 1918, tornou-se uma das mais respeitadas companhias teatrais da União Soviética e exemplo de cultura judaica (e teatro de vanguarda) no regime comunista.²⁷ A companhia uniu teatro, dança, artes plásticas e circo. A Goset integrava as diretrizes do regime de promover as culturas nacionais dos diferentes povos, inclusive em suas línguas, como no caso do ídiche.

A Vilne Trupe e a Goset eram frutos da efervescência cultural judaica da Europa Oriental pré-Segunda Guerra Mundial, de onde vieram os primeiros imigrantes ao Brasil e a maioria dos chegados a São Paulo. O ídiche, que surgira como língua judaica no final da Idade Média na região da atual Alemanha, foi acompanhando as expulsões e migrações dos judeus da Europa Ocidental e Central rumo à Europa Oriental e se tornou a mais difundida língua judaica falada no cotidiano. Até o final do século XVIII, a maioria dos judeus vivia de modo “tradicional”, tendo a religião como centro da identidade judaica. A partir do século XIX, surgiram no interior do mundo judaico movimentos que produziram fissuras na tradição, como a Haskalá, o secularismo,

o sionismo, o socialismo, o comunismo, os nacionalismos locais (russo, polonês), os movimentos religiosos liberais e reformistas, e a ortodoxia. Todas formas novas de identidade e pertencimento, formas modernas de continuar sendo judeu, algumas questionando e lutando para transformar o mundo (assim como também havia tendências assimilacionistas). Houve também um Iluminismo judaico em alemão e outras línguas, processo que já era uma realidade para judeus italianos, espanhóis ou do Oriente Médio.

Ao final do século XIX, a cultura ídiche, *ashkenazi*, representava a grande maioria dos judeus no mundo. No início do século XX, havia mais de 15 milhões de judeus *ashkenazim* e cerca de 1 milhão de *sefardim* e os *mizrahim* (orientais). O ídiche foi o principal veículo de secularização e de modernização da cultura e sociedade judaica no século XIX e primeira metade do século XX.²⁸ Para milhões de espectadores, o teatro era forma de entretenimento, mas também, em especial a partir do final do século XIX até o meio do século XX, permitiu a milhões de pessoas ter uma ferramenta poderosa para ajudar a entender as transformações no mundo.²⁹ Assim, teatro ídiche era o teatro realizado nesse contexto das comunidades judaicas em que um grupo artístico se afirmava identitariamente ao mesmo tempo judeu e parte da cultura moderna europeia, norte-americana ou sul-americana. Uma companhia de teatro ídiche encenava os textos judaicos escritos em ídiche, textos traduzidos para o ídiche e textos em outras línguas para o público judaico, padrão que se manteria no teatro ídiche no Brasil, o que permite entender que um grupo amador de uma entidade judaica era ídiche e encenava também peças do repertório brasileiro.

O teatro ídiche foi ativo no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, quando peças denunciavam a perseguição antisemita na Europa, entre elas, em 1940, *Judeus escorraçados*.³⁰ Em 16 de julho de 1944, o grupo teatral do Centro Cultura e Progresso encenou *A vitória da justiça*, de Wolf Bresser, no Teatro Municipal, com orquestra e corpo de baile, denunciando a perseguição aos judeus e os campos de concentração.³¹

A EFERVESCÊNCIA DOS ANOS DO PÓS- GUERRA E OS DIRETORES POLONESES NO BRASIL (1945-1959)

A cultura e o teatro ídiches viveram um período expressivo de efervescência em São Paulo e no Rio de Janeiro no imediato pós-guerra e nos anos 1950. Após a Shoá (o genocídio nazista contra os judeus) e a destruição do judaísmo da Europa Oriental durante a Segunda Guerra Mundial, que implicou na destruição da cultura ídiche, seus falantes, leitores, espectadores, instituições, teatros, companhias teatrais e bibliotecas, houve um sentido de urgência, entre os sobreviventes e os imigrantes, de preservar a cultura judaica ídiche. Esse sentimento de manter viva a cultura levaria à fundação em 1953 da Casa do Povo (Icib) e, em 1960, do Teatro de Arte Israelita Brasileiro, o TAIB.

Dois movimentos teatrais simultâneos aconteceram nos anos do pós-guerra. Primeiro, a importante expressão dos grupos locais (que deram origem à Casa do Povo), em particular o Dram Kraiz, grupo teatral do Jugend Club, também conhecido como Centro Cultura e Progresso, depois Grupo

[28] Benjamin Harshav, *O significado do ídiche*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. XVII.

[29] "Theater", *Encyclopaedia Judaica*, op. cit., 2006, vol. 19, p. 677.

[30] Esther Prizskulnik, op. cit., 2013, p. 102.

[31] Sobre a cultura ídiche em geral no Brasil, ver Roney Cytrynowicz, "The Yiddish Side of Jewish Brazil: Cultural Endeavors and Literary heritage", em Milena Chinski e Alan Astor (orgs.), *Splendor, Decline and Rediscovery of Yiddish in Latin America*. Leiden/Boston: Brill, 2018.

Peça *Uriel Acosta*, do grupo teatral do Centro Cultura e Progresso no Teatro Municipal, 1947. Acervo da Casa do Povo.



* DERVACHUNG

(Homem a mais)

em 4 atos, sob a direção de R. HOCHBERG — câoro e música sob a direção de S. BAER
Danças sob a direção do professor L. MANDEL

ELENCO :

R. HOCHBERG
ABRAM KARPEL
L. AIZENBERG
L. STEINHAUS
ISAAC RUBINSTEIN
POLE REINSTEIN
GUINTCHE KOHN

e todos os componentes da Seção Dramática do

JUGUENT CLUB

Henrique Mendes

Dra. Rachel Schneider Mendes

do Hospital de Juqueri. Ex-Assistente da
Faculdade de Medicina

Assistente da Policlínica

CLÍNICA GERAL

DOENÇAS DE SENHORAS

Atende diariamente: RUA PRATES, 39 - Ap. 39

Atende diariamente: RUA PRATES, 39 - Ap. 39

Luz

TEL.: 4-4881

Palacete Luz

TEL.: 4-4381

* 10 Desportar

דער וואכונג

דראמאטן, פון ד"ר ב. צפיר, אונטער דער יעניש פון רוזן האכבערג. כאר און סוויז אראנזשירט
פון דרייגריט דורך ג. ב. א. ע. ר. טעני, אונטער דער ליטונג פון ג. מאנדל

אנטיילנעמער:

(יסראעל ווינטערמאן)	ה. האבערג	(א פויער)
(יאסל בייטל)	אבראם קארפעל	(א פויער)
(מאקס ווילדמאן)	פאלע ריינשטיין	(קאלע)
(נאטאן כאסם)	לייבל איזנבערג	(ווי)
(שיע ווינטערמאן)	חפודל שטיינהויז	(חילבער)
(בענטשוי לערנער)	איזאק רובינשטיין	
(יאסל ראזנבערג)	נינטשע קאהן	
(י. וואנער)	ה. דאוויד שטיין	
אנטיילנעמער אין באלעט:	מענדל קעסטנבוים	
טאלא האוור-מאנץ. קלארא קאסטאל און ג. מאנדל	ישאקאב ליכטנשטיין	
קראקאוויאק-פענצער:	מוישע אנאטער	
(עלוא נעדאנקען)	(ס. ווינטערמאן)	
(ראקע נענדעל)	(ב. לערנער)	
(בעלא ניער)		
(קלארא נעדאנקען)		
(יסראעל ביראוויטש)		
(מוישע פורקענט)		
(פאולא האווער)		
(איזאק צוקער)		

BAR CACIQUE

Ponto predileto da elite israelita, onde se encontrará a especial água sincronizada
melhores frutas nacionais e estrangeiras e Restaurante à minuta, com os melhores

Rua José Paulino n. 288

TEL.: 4-5265

S. PAULO

Peça *Billinbrook e cia*, Teatro São Paulo,
2º Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo.
Acervo da Casa do Povo.



Programa do 1º Festival Paulista da Juventude Judio-Brasileira, com participação do grupo teatral do Centro Cultura e Progresso, 1951. Acervo da Casa do Povo.

1.º Festival Paulista da Juventude Judio-Brasileira
HOJE -- 2ª Feira, 7 de Maio de 1951 -- HOJE
TEATRO SANTANA
A'S 20 HORAS

PROGRAMA

DESFILE DE MODAS
Autoria do Grupo Teatral do C. C. P. — Sketch

HOTEL FLIKMAN
Autoria do Grupo Teatral do C. C. P. — Sketch

JULGAMENTO NO CEU
Autoria do Grupo Teatral do C. C. P. — Sketch

IOSALE THE KIND
Autoria de Marcos Rosembaum — Sketch

80 ER. 70 ZI-
Canção

RECRUTA
Autoria de Simão Weber — Monólogo

PRACTINHAS QUE NÃO VOLTARAM
Autoria de Lia Cordeira Dutra — Poesia

FOURORI DE MUSICAS JUDAICAS
AS POESIAS INTERNACIONAIS
Diversos poetas

FOLKLORE
Pelo Teatro Folklórico Brasileiro

Tomam parte:
FORTUNA LEINER, RIVA NIMTZOVITCH, ZELDA RIUNDER, LUIZA GREISS, SABINHA GREISS, MOISES LEINER, LAZARO CHAIETAS, BORIS CIPKUS, JULIO PALIANSKI, MARGOS ROSEMBAU, HILARIO FAUZZER, ABRÃO FARBEK, LIBA FRIDMAN.

Maquiagens: **ABRÃO JAROSLASKI**
Técnica e Contra-regra: **LAZARO CHAIETAS**
Direção: **MOISES e BORIS**

ENTRADAS MEDIANTE CONVITE GRATIS

154

Instituto Cultural Israelita Brasileiro

Rua Três Rios N.º 252

**NOITE ARTISTICA EM HOMENAGEM
AO GRANDE ESCRITOR**

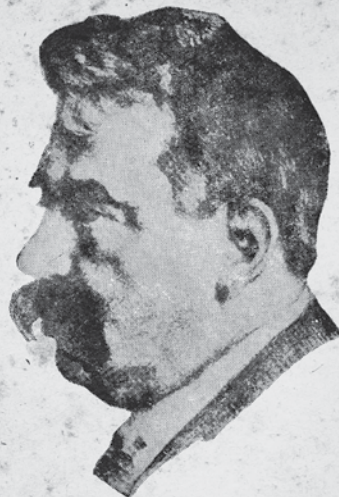
I. L. PERETZ

PALESTRA A CARGO DE S. KAMINSKY

ENCENAÇÕES PELO GRUPO DRAMÁTICO
DIREÇÃO JACOB KURLENDER

POEMAS PELO CORAL FALADO
DIREÇÃO RAFAEL GOLOMBEK

DIA 20 SEXTA-FEIRA ÀS 20,30 HORAS



גרויסער קינסטלערישער אָונט צום 45-טן יאַרצײט פֿונעם קלאַסיקער פֿון דער ״דישער ליטעראַטור

״צחק ל״בוש פרץ״

- פ ר א ג ר א ס :**
- (1) וועגן י.ל. פרץ - ש. קאַמינסקי (״דישער שרייבער פֿון ב. אירעס״)
 - (2) אין קעלער שטוב - דורכן דראַמאַטישן קרייז ביים ייִדיש - בראַזיליאַנער קולטור - אינסטיטוט.
 - (3) ביינאַכט אויפֿן אלטן מאַרק - סאַענישער מאַנטאָוש אויסגעפירט דורך יעקב קורלענדער.
 - (4) מאַניש - רעציטירט דורך ש. בייגלמאַן.
 - (5) פרץ - לידער - דורך רפאל גאלאָמבעק.

SERA PRESTADA UMA HOMENAGEM POSTUMA AO GRANDE ATOR
MORITZ SCHWARTZ

Programa do Clubinho I.L. Peretz,
direção de Jacob Kurlender, 1954.
Acervo da Casa do Povo.

Teatral do Icib, que teve à frente três diretores expoentes de primeiro nível do teatro ídiche da Polônia: Rotbaum, Kurlender e Turkow (que chegou durante a guerra). Segundo, o Brasil se manteve como um ponto importante no roteiro das companhias internacionais de teatro ídiche, que tinham sede nos Estados Unidos, Canadá, Argentina, África do Sul e outros destinos.

Com o campo de trabalho na Polônia e na Europa Oriental praticamente inexistente após a Shoá, com raras exceções, diretores, atores e outros profissionais do teatro tentavam a sorte em outros continentes e países. Ao chegar a São Paulo, ao Rio de Janeiro e a Recife, Turkow, Rotbaum e Kurlender se empregaram em grupos amadores de entidades judaicas de esquerda e, ao mesmo tempo, se integraram a companhias ídiches profissionais que excursionavam. Com isso, o nível teatral do grupo Cultura e Progresso, em São Paulo, elevou-se e culminou com montagens, em ídiche e em português, que marcaram a memória da Casa do Povo, como *Um sonho de Goldfaden*, de 1948, em ídiche, e *O Dibuk*, de 1963, em português, entre outras, apresentadas em teatros como o Municipal e o Luso-Brasileiro, até a inauguração do TAIB em 1960. A partir do grupo ídiche surgiu o grupo que atuava em português, e os dois passaram a conviver. Já Rubin Hochberg, que dirigia o grupo do Centro Cultura e Progresso desde os anos 1930, imigrou para Israel em 1949.

Além disso, na atmosfera cultural dos anos 1950, jovens grupos e artistas amadores e profissionais – com fronteiras que não eram claras entre o amadorismo e o profissionalismo – se entrecruzavam, incluindo os jovens que faziam teatro ídiche. Nos anos 1950, o diretor Jacob Kurlender, que dirigia o grupo do Centro Cultura e Progresso, deu uma palestra no Teatro de Arena. “Eu me lembro, como se fosse hoje, o pessoal do

teatro – Augusto Boal, Gianfrancesco Guarneri, Juca de Oliveira – ficou encantado com ele. Foram quatro horas incríveis”, conta José Serber, que acrescenta, sobre os anos 1950 e 1960: “As condições favoreciam essa ponte. Se nós fôssemos fechados num gueto, não poderia haver intercâmbio [entre o teatro ídiche e o brasileiro]”.³²

Em 1957, o Grupo Teatral do Icib ganhou, com a peça *Bolingbrook e Cia.*, de Martins Pena, dirigida por Francisco Giacchieri, o prêmio de melhor espetáculo do 2º Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo. Boris Cipkus ganhou o seu primeiro prêmio como ator. O Grupo Teatral do Icib realizou em 1954 oficinas com Ruggero Jacobbi (1920-1981), que fez parte da geração de encenadores italianos que passaram a trabalhar no Brasil nos anos 1950, influenciando os rumos da modernização teatral. Jacobbi trabalhou com companhias consagradas, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o Teatro Popular de Arte de Maria Della Costa e Sandro Polloni e a companhia de Procópio Ferreira. Deu aulas em diversas instituições importantes, entre elas a Escola de Artes Dramáticas (EAD). Jacobbi exerceu um papel formativo importante junto a artistas interessados em articular arte e política. Assim como os fundadores do TAIB, Jacobbi era um imigrante interessado tanto na luta pela justiça social como na valorização da cultura brasileira (e em trocas artísticas possíveis entre sua bagagem política e cultural e as particularidades nacionais).³³

As atividades culturais e teatrais ídiches do pós-guerra e dos anos 1950 e 1960 passaram a estar inseridas, nas principais capitais, no campo político judaico progressista. Com a fundação do Estado de Israel em 1948 e a ascensão da cultura e língua hebraicas, o ídiche começou a ser, cada vez mais, associado ao campo progressista e universalista. Em São Paulo, o centro da cultura ídiche foi a Casa do

[32] Berta Waldman, *op.cit.*, 2010, p. 56.

[33] Fernando Peixoto, “Ruggero Jacobbi, aqui, hoje”. *Vintém: ensaios para um teatro dialético*. n. 1, pp. 38-40, fev.-abr. 1998. As referências sobre Jacobbi foram cedidas por Nina Nussenzweig Hotimsky.

Povo (Icib), inaugurada em 1953 em memória dos judeus mortos no genocídio nazista, em honra à participação soviética vitoriosa e decisiva no enfrentamento da Alemanha nazista, mas igualmente tendo como objetivo manter viva a cultura judaica ídiche. A ideia de um “monumento vivo” à cultura ídiche permeou o projeto desde o princípio: a melhor forma de lembrar as vítimas do nazismo era a realização de atividades culturais e políticas que perpetuassem a cultura e a memória dos que os nazistas destruíram. A mesma instituição manteve, fundado em 1949, o Ginásio Israelita Brasileiro Scholem Aleichem³⁴, que também ensinava o ídiche enquanto, aos poucos, o próprio ensino da língua foi declinando nas outras escolas judaicas em geral, até praticamente deixar de ser ensinado entre os anos 1960 e 1970.

O segundo movimento importante do teatro ídiche no Brasil nos anos do pós-guerra foi o número de companhias e de artistas da Europa que excursionavam ao Brasil, onde havia plateias em muitas cidades. Esses grupos e artistas eram uma pequena fração de grupos e artistas sobreviventes do genocídio. Conforme relato do ator e diretor de teatro e de cinema Jonas Turkow, “de todos os meus 187 colegas atores que se encontravam no Gueto de Varsóvia, somente eu e minha esposa Diana Blumenfeld permanecemos vivos”.³⁵ Dos 3,3 milhões de judeus que viviam na Polônia, menos de 10% sobreviveram, e das cerca de 600 mil pessoas confinadas no Gueto de Varsóvia, sobreviveram apenas algumas poucas centenas de pessoas. Os cerca de 100 mil judeus que retornaram à Polônia em 1945 encontraram ruínas e, de novo, um antissemitismo endêmico, e em poucos meses deixaram aquele país. O centro do judaísmo, de sua cultura judaica e ídiche, na

Europa Oriental (com exceção da União Soviética, onde ocorreu outro processo), estava inteiramente destruído. Com isso, no pós-guerra, capitais como São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e cidades como Santos, Campinas, Passo Fundo e outras se tornaram destinos possíveis, com, ao mesmo tempo, um público desejoso de assistir teatro ídiche e locais possíveis de trabalho aos artistas sobreviventes, o que já não era possível na Polônia e na Europa Oriental após 1945, com raríssimas exceções de teatros estatais.

Em 1945, foram realizadas 12 peças ídiches e, em 1946, foram apresentadas 25 diferentes peças de teatro ídiche, a maioria no Teatro Municipal em São Paulo, inclusive a primeira passagem de Morris Schwartz pelo país, um dos grandes nomes do teatro ídiche mundial.³⁶ Na encenação de *Shulamis*, de Abraham Goldfaden, participaram a orquestra do Teatro Municipal, a Associação dos Israelitas Poloneses (Polisher Farband) e o coral Hazamir, do Círculo Israelita. Em 1946, foi formada em São Paulo a Associação dos Atores Judaicos. Em 1947, vieram as companhias teatrais de Max Perelman e Guita Galina e também a atriz Dina Halpern, que trabalhara com Turkow em Varsóvia nos anos 1930. Em 1948, veio o célebre ator Jacob Bem-Ami com o Teatro de Arte Soleil de Buenos Aires e a peça *Nasce uma bandeira*, sobre a fundação do Estado de Israel. Ainda em 1948, Buchalski organizou uma turnê pelo Nordeste, incluindo Bahia e Pernambuco, com teatro, concertos e cinema ídiches.³⁷

O período de ouro do teatro ídiche em São Paulo se deu entre 1950 e 1956, quando foram encenadas 174 peças, cerca de um terço das 549 peças ídiches encenadas na cidade de 1913 a 1970, conforme Esther Prizskulnik.³⁸ Na média, foram 29 peças diferentes por ano! Nos quatro anos seguintes, 1957 a

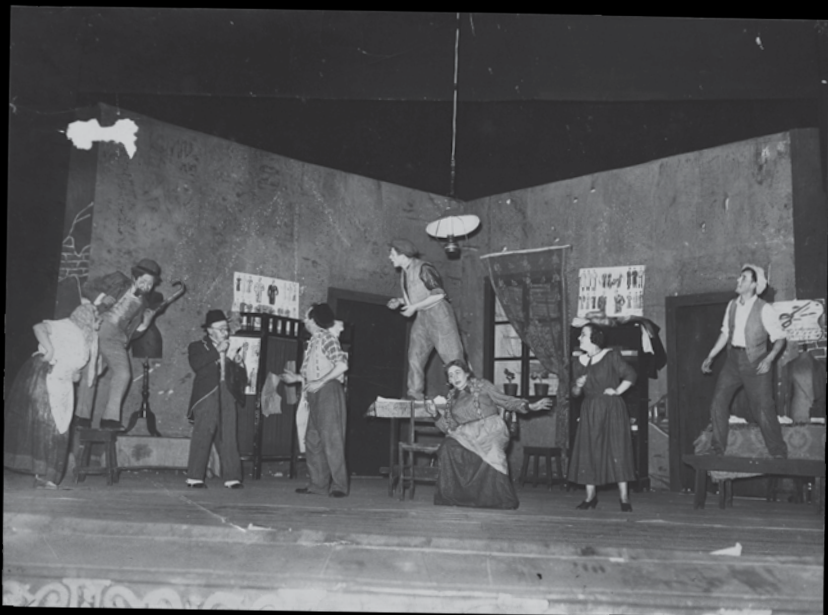
[34] Lilian Starobinas et al., *Vanguarda pedagógica: o legado do Ginásio Israelita Brasileiro Scholem Aleichem*. São Paulo: Lettera.doc, 2008, pp. 32-39.

[35] Nachman Falbel, *op.cit.*, 2013, p. 7.

[36] Esther Prizskulnik, *op.cit.*, 2013, pp. 106-107.

[37] Simão Buchalski, *op.cit.*, 1995, p. 83.

[38] Esther Prizskulnik, *op. cit.*, 2013, pp. 112 e 161.



Montagem da peça *A sorte grande*, de Scholem Aleichem, direção de Jacob Rotbaum, 1948. Acervo da Casa do Povo.



Jacob Rotbaum e mais dois atores. Acervo da Casa do Povo.



Diretores do Icib com Jacob Rotbaum. Acervo da Casa do Povo.



O sonho de Goláfrádn, direção de Jacob Rotbaum, 1948. Acervo da Casa do Povo.

Programa da peça *Madame Jaclin*, encenada pelo grupo teatral do Centro Cultura e Progresso, com Jacob Kurlender e Ester Perelman, 1949. Acervo da Casa do Povo.



Quantas surpresas! A indefinida aderência... a imponderável textura... o inebriante aroma... E não é tudo! Há algo mais no 'Pó-de-Arroz Tormento! Algo mais que a mulher não dispensa: a cor! Criado por peritos do colorido, por verdadeiros Mestres da Côr, o Pó-de-Arroz Tormento é apresentado nas tonalidades - branca - raquel - ocre - bois de rose - pêssego - e guarda para si: cutis mais frescor, mais viço, mais beleza.

O Pó-de-Arroz TORMENTO é oferecido em embalagem de maisia plástica, muito adequada para presentes - e em apresentação artisticamente arabescada.



PÓ DE ARROZ

Forma



BENTO LOEB
RUA QUINZE DE NOVEMBRO, 331

SAO PAULO, 18 DE SETEMBRO DE 1949 - ÀS 21 HORAS

ESTER PERELMAN e JACOB KURLENDER

apresentam

MADAME JACLIN

4 atos de JACOB KURLENDER

PERSON AGENS:

Luz Florio	JOSEF WAINSTEIN
Jaclin	ESTER PERELMAN
Raimond	JACOB KURLENDER
Ncel	MENDEL STAINHAUS
Dr. Schenel	ABRAN BLINGER
Rosa	GUINCHA KON
Elin	POLA RAJNSTEIN
Ptirisar	JACOB WELTMAN
Merwilo	BORIS CIPKUS
Wictor	BINEIN ORNSTEIN
Maria	KLARA KATAL
Jilz	LEIB ABBENBERG
Procurador	MOISHE AGATER
Sargento	PUCHINSKI

MESTRE DE PALCO: I. GALPERIN



Grupo de atrizes com Jacob Rotbaum no aeroporto de Congonhas. Acervo da Casa do Povo.

1951

TEATRO SANTANA

*** SEGUNDA-FEIRA, DIA 29 DE OUTUBRO DE 1951, ÀS 21 HORAS ***

1960, foram encenadas 56 peças. Isso se deve também à efervescência da cultura ídiche em Buenos Aires, na Argentina, que no pós-guerra havia se tornado um polo cultural judaico internacional. Em 1956, foi publicada no Brasil a primeira coletânea de escritores ídiche-brasileiros: *Undzer beitrog*, Nossa contribuição: Primeira coletânea ídiche do Brasil, redigida por um colégio, editada pelo Círculo de Escritores Ídiches, no Rio de Janeiro.

ROTBAUM, KURLENDER E TURKOW

Jacob Rotbaum (1901-1994), diretor da companhia Teatro Ídiche da Polônia, chegou a São Paulo em 1947 para dirigir o grupo teatral do Centro Cultura e Progresso. Além de encenar *A sorte grande*, montou, em 1948, *Um sonho de Goldfaden*, com a participação do Coro Hazamir, do Coro Scheiffer e da pianista Dora Althausen, no Teatro Municipal de São Paulo. A montagem, que teve R. Hochberg como assistente de direção, chegou a contar com 32 atores e atrizes em cena. Rotbaum era diretor e ator de teatro e de cinema, além de pintor, e tinha estudado nos anos 1920 com Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold e Solomon Michoels na União Soviética, depois tendo integrado a Vilne Trupe como diretor. Esteve no Brasil para uma excursão em 1938. Entre 1942 e 1948, dirigiu grupos e peças, além do Brasil, em Nova York, Canadá, Londres, Argentina, Paris e Israel. Voltou à Polônia em 1949 e se tornou diretor do Teatro Ídiche da Baixa Silésia, e depois do Teatro Polonês em Wroclaw (atual Breslávia), dois raros lugares de teatro judaico e ídiche no pós-guerra na Polônia.³⁹ Em 1968, diante de nova onda estatal de antissemitismo na Polônia, ele deixou o teatro e o país.⁴⁰

Também vieram ao Brasil, em 1948, o casal Jacob (Yacov, Yakob) Kurlender (1904-1985), que também integrou a Vilne Trupe, e a atriz e esposa Esther Perelman, que permaneceriam um período mais longo. Kurlender trabalharia com o Grupo Teatral do Centro Cultura e Progresso entre 1959 e 1960, e em diferentes períodos entre 1962 e 1966.

Kurlender e Perelman formaram uma companhia, que recebeu em 1948 Max Perelman e Gita Galina. Nascido em Varsóvia, Kurlender estudou teatro nos anos 1920 e integrou o Teatro Ídiche de Cracóvia. A partir de 1928, fez parte, por vários anos, da Vilne Trupe. Em 1935, em Paris, tornou-se um dos diretores artísticos do Parizer Yidisher Arbeter-Teater (PYAT). No ano seguinte, na Polônia, trabalhou com o Grupo 36 e integrou a companhia mantida por Ida Kaminska. Com a invasão nazista da Polônia, fugiu para a União Soviética e, até 1941, trabalhou (e criou) a Companhia Estatal de Teatro de Lviv (Lemberg). Em 1946, da mesma forma que Rotbaum, voltou à Polônia e ajudou a reerguer o Sindicato dos Atores Profissionais Ídiches, para apoiar os artistas sobreviventes e, de 1946 a 1948, trabalhou com teatro ídiche na Polônia. Em 1949, chegou ao Brasil, onde dirigiu, até 1954, o grupo do Centro Cultura e Progresso. Nesse ano, com Ester, foi trabalhar sob a direção de Morris Schwartz em uma turnê, mas depois retomou o trabalho na Casa do Povo (Icib), onde dirigiu, entre outras peças, *Teveye*, o leiteiro, de Scholem Aleichem. Em 1957, ele e Esther se uniram, em Buenos Aires, ao Teatro de Arte criado por Morris Schwartz.⁴¹

Zygmunt Turkow (1896-1970), diretor, ator de teatro e de cinema e dramaturgo, chegou ao Brasil durante a Segunda Guerra Mundial. Foi um dos mais aclamados profissionais

[39] “Rotbaum, Jakob”, *The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*. Disponível em: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Rotbaum_Jakub. Acesso em: 12 abr. 2023.

[40] “Lives in the Yiddish Theatre”, *The Museum of Family History: The Yiddish World*. Disponível em: www.museumoffamilyhistory.com/lyt-rotbaum-jakub-01.htm. Acesso em: 12 abr. 2023.

[41] “Yakov Kurlender”, *Lives in the Yiddish Theatre*. Disponível em: www.museumoffamilyhistory.com/yt/lex/K/kurlender-yakov.htm. Acesso em: 12 abr. 2023.

1951

TEATRO SANTANA

*** SEGUNDA-FEIRA, DIA 29 DE OUTUBRO DE 1951, ÀS 21 HORAS ***

PROGRAMA

A Sociedade Amigos do Teatro e Musica Israelita tem o grato prazer de apresentar o Grupo Teatral e a Secção Dramatica da Juventude do Centro Cultura e Progresso no grandioso espetáculo

O CANTOR DAS SUAS MAGUAS

(Der zinger fun zain troier)

peça em 3 atos com prólogo e epílogo, de Jacob Steremberg.
Arranjos musicais do folclore judaico e direção da orquestra pelo maestro Leon Gomberg.
Direção de Jacob Kurlender.

PERSONAGENS:

Mme. Lurie	Balbina Sigulem
Raisele { filhos de	Clara Kaftal
Simionczyk { Mme. Lurie	Boris Cipeus
Chaine - empregada	Pola Rainstein
Berl Wassertreigier	Leib Aizenberg
Ioszke - filho de Berl	Mendel Steinhaus
Hudfch - vendedora de galinhas	Gintche Kohn
Mendl Schatchn.	Moishe Agater
Schaike Koimenkerer	Binem Orenstein
Policia!	Majer Kohn
Mudo	

COMPONENTES DA CENA DE MASSA:

Moisés Gurfinkel - Luiz Schwartz - Jacob Kaufman - José Ziskind
Julio Paliansc - Sonia Greiss - Fortuna Lerner - Luzia Greiss

1960



O cantor e suas mágoas, teatro Santana, 1951. Acervo da Casa do Povo.

do teatro e do cinema ídiche e polonês nos anos do entreguerras. Foi o fundador do Teatro de Arte Ídiche de Varsóvia (Varschaver Ídicher Kunst-Teater), conhecido pela sigla em polonês VYKT, que dirigiu ao lado da diretora e atriz Ida Kaminska (sua primeira esposa). Criado em 1924, o VYKT era uma das duas principais companhias profissionais de teatro em ídiche da Europa, ao lado da Vilne Trupe, de Vilna, na Lituânia.⁴² Em 1925, Turkow trabalhou na Vilne Trupe, em Varsóvia, e depois com a companhia de Éster-Rokhl Kaminska, considerada a “mãe do teatro ídiche” e que mantinha uma companhia na Polônia. Este último grupo chegou a excursionar pela Europa. Turkow, que era de esquerda, estudou na Polônia e na União Soviética, onde estagiou no Goset e no Habima, o primeiro ídiche, o segundo hebraico.

Foi no final dos anos 1920 que Turkow excursionou pela América Central e do Sul, encenando peças em Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Recife. O período pós-Primeira Guerra até 1939 foi uma idade de ouro desse teatro, quando a Polônia era um dos principais centros demográficos e culturais do judaísmo. Ele conta que, nas turnês com Ida Kaminska, mesmo nos menores vilarejos, eram bem-vindos nos clubes locais. Mas a vida teatral ídiche estava longe de sustentar com estabilidade seus profissionais. Os grupos tinham que viajar permanentemente e havia períodos em que mal ganhavam para as necessidades básicas.

Vivendo em Buenos Aires, para onde fugiram em 1939 com o início da Segunda Guerra Mundial, Rosa e Zygmunt se encontraram em Recife em 1941, quando ficaram impedidos, diante da guerra, de voltar à Argentina.⁴³ Na capital pernambucana, trabalharam por três anos com o grupo de teatro ídiche do Círculo Cultural Israelita de Pernambuco e, em 1944, Zygmunt dirigiu o grupo do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), liderado por Waldemar de Oliveira.⁴⁴ Em 1944, foi convidado para trabalhar no grupo de teatro ídiche (Dram Kraiz) da Biblioteca Scholem Aleichem, no Rio de Janeiro, e dirigir a companhia Os Comediantes, com a atriz, diretora e esposa Rosa.⁴⁵

O grupo montou *Vestido de noiva*, em 1943, dirigido por Ziembinski, encenação considerada pela historiografia tradicional como marco da modernização da linguagem teatral no Brasil. Em novembro de 1945, no Rio de Janeiro, o grupo Bibsa, dirigido por Turkow, apresentou no Teatro Ginástico *Dos groisse guevins* (*A sorte grande*), de Scholem Aleichem, com cenários desenhados especialmente pelo artista plástico Lasar Segall, a convite do próprio Turkow. A apresentação era a principal comemoração dos trinta anos de fundação da Biblioteca, polo de atividades culturais judaicas.⁴⁶

Em São Paulo, em 1945, foram apresentadas dozes peças de teatro ídiche no Teatro Municipal, duas delas sob a direção de Turkow: *Rua Krochmalna*, escrita por ele mesmo, e *O martírio da fé*, de Scholem Asch, um dos

[42] “Turkow Family”, “Warsaw Yiddish Art Theater” e “Vilner Trupe”, *The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*. Disponíveis em: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Turkow_Family, https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Warsaw_Yiddish_Art_Theater, https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Vilner_Trupe. Acessos em: 12 abr. 2023; Mirosława M. Bulat, “‘Cosmopolitan’ or ‘Purely Jewish?’: Zygmunt Turkow and the Warsaw Yiddish Art Theater”, em Joel Berkowitz e Barbara Henry (orgs.), *Inventing the Modern Yiddish Stage: Essays in Drama, Performance, and Show Business*. Detroit: Wayne State University Press, 2012, pp. 116-135.

[43] “Turkow Family”, *The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*. Disponível em: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Turkow_Family. Acesso em: 12 abr. 2023; e “Zygmunt Turkow”, *O obscuro fichário dos artistas mundanos*. Disponível em: <http://obscurofichario.com.br/fichario/zygmunt-turkow>. Acesso em: 12 abr. 2023.

[44] Semira Adler Vainsencher, “Teatro de amadores de Pernambuco e Teatro Valdemar de Oliveira”. Pesquisa Escolar On-line, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar./index.php?option=com_content&view=article&id=182&Itemid=1. Acesso em: 12 abr. 2023.

[45] Abraham Josef Schneider, *Histórias da Bibsa: Crônicas de um judeu progressista*. Rio de Janeiro: [s.ed.], 2000, p. 28. Nachman Falbel, “Lasar Segall e Zygmunt Turkow: *Dos Groisse Gevins* (A sorte grande)”, *Cadernos De Língua e*

[46] *Literatura Hebraica*, n. 11, pp. 1-27, 2013.

autores clássicos do teatro ídiche. Além do grupo do Rio de Janeiro, o grupo teatral do Centro Cultura e Progresso também se apresentou no Teatro Municipal. No Rio de Janeiro, em 1946, foi encenada a peça *Varsóvia em chamas*, de autoria do próprio Turkow.

Os Comediantes tinham direção do diretor polonês Ziembinski, direção artística de Tomás Santa Rosa, e levaram aos palcos, em 1946, com direção de Turkow, uma montagem de *Mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues, com atores negros do Teatro Experimental do Negro, de Abdias do Nascimento. Depois, em 1947, Turkow dirigiu *Terras do sem fim*, de Jorge Amado, tendo Ziembinski, Cacilda Becker e Maria Della Costa como atores, João Ângelo Labanca como assistente de direção, e música criada por Dorival Caymmi. Turkow “nos deu a consciência do que, politicamente, o ator deve ser perante a sociedade: o ator é um político numa tribuna dando uma mensagem através de sua voz, seu corpo – e sua consciência. Sem isso, a representação é oca, vazia”, disse João Ângelo Labanca em depoimento.⁴⁷

Cerca de 2 mil pessoas foi o público presente em *Der Oitzer* (O tesouro), em 1951, celebrando 35 anos de atividade de Turkow no teatro ídiche, os últimos dos quais no Círculo Dramático da Biblioteca Scholem Aleichem no Rio de Janeiro.⁴⁸ No entanto, ao mesmo tempo em que o público ídiche acorria ao teatro, sem uma perspectiva profissional estável, em 1952 Zygmunt e Rosa emigraram para Israel, onde continuariam a trabalhar com teatro. Ele encenou uma peça brasileira, traduzida para o ídiche, *Essa noite choveu prata*, de Pedro Bloch, além de ter tentando montar *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues.

A efervescência do teatro ídiche no pós-guerra em capitais como Rio de Janeiro e São Paulo é bem retratada em um episódio contado pelo diretor, ator e empresário Simão Buchalski. Ele lembra que, nos anos 1950, em São Paulo, as peças eram apresentadas no teatro Odeon, com 3 mil lugares, que ficava lotado. No Rio de Janeiro, elas ocorriam no teatro Carlos Gomes, o principal da capital federal, com 2500 lugares, e os ingressos também se esgotavam. Em uma das peças, no Rio de Janeiro, em 1951, sob direção de Morris Schwartz, o teatro Carlos Gomes ficou pequeno para tanto público, que logo formou filas imensas para adquirir os ingressos. Como faltava manteiga na cidade naquele ano, as pessoas que passavam na rua achavam que a fila era para comprar manteiga. Assim, foi necessária a intervenção da polícia para explicar que a razão da fila e do tumulto era o teatro ídiche e não a oferta de manteiga!⁴⁹

A FUNDAÇÃO DO TAIB EM 1960: O TEATRO ÍDICHE INSPIRA OUTROS CAMINHOS

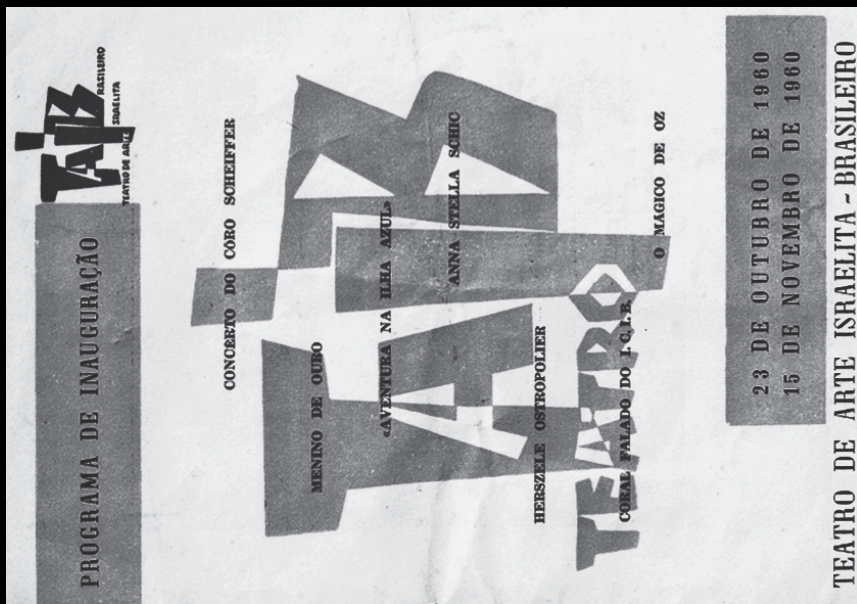
A inauguração pela Casa do Povo (Icib) do Teatro de Arte Israelita Brasileiro, o TAIB, em 1960 foi, assim, o coroamento de anos de notável atividade do teatro ídiche em São Paulo, no Rio de Janeiro e em outras capitais do país.⁵⁰ Fazer teatro, e teatro ídiche, era uma atividade tão entranhada no cotidiano das entidades da comunidade judaica em São Paulo, no Rio de Janeiro e em outras cidades que erguer um teatro do porte do

[47] Fausto Fuser, *A “turma” da Polônia na renovação teatral brasileira, ou Ziembinski: O criador da consciência teatral brasileira?* Tese (doutorado). São Paulo: ECA-USP, 1987, p. 423. Jacó Guinsburg e A. Sergio Silva, *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: Edusp/Com-Arte, 1992.

[48] Nachman Falbel, *op. cit.*, 2013, pp. 213-214.

[49] Simão Buchalski, *op. cit.*, 1995, p. 88.

[50] Sobre a inauguração do Taib, ver Lilian Starobinas, “O teatro ídiche em São Paulo: da itinerância ao Taib”, *Medium: Casa do Povo*, 2020. Disponível em: <https://casadopovo.medium.com/o-teatro-%C3%ADdiche-em-s%C3%A3o-paulo-da-itiner%C3%A2ncia-ao-taib-73a2d0cd95d9>. Acesso em: 13 abr. 2023.



Programa de inauguração do TAIB com a apresentação de diversos espetáculos em outubro e novembro de 1960. Acervo da Casa do Povo.

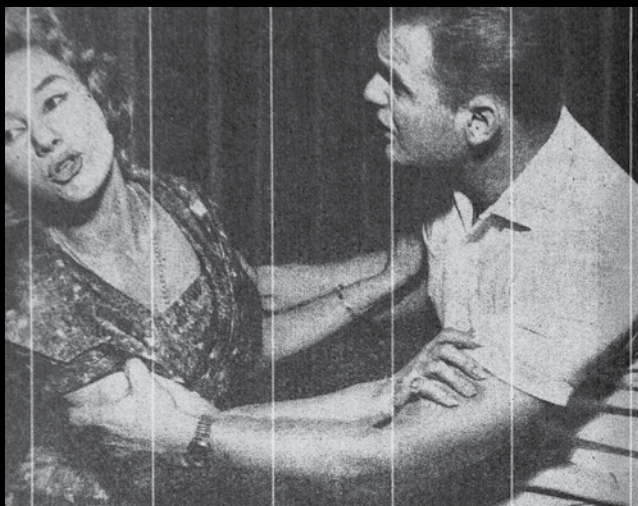


Inauguração do TAIB, 1960.
Acervo da Casa do Povo.



Inauguração do TAIB, 1960.
Acervo da Casa do Povo.

Programa de *Menino de Ouro*, com o grupo teatral da Casa do Povo (Icib), dirigida por Amir Haddad como parte dos eventos de inauguração do TAIB, 1960. Acervo da Casa do Povo.



Menino de Ouro

(GOLDEN BOY)

de Clifford Oddets

tradução de Elizabeth Kander

PERSONAGENS:

(por ordem de entrada)

TOM MOODY	José Szrber
LORNA MOON	Adélia Victória
JOE BONAPARTE	Waldemar Markiewicz
TOKIO	Ersth Netto
SR. CARP	Isaac M. Wasserman
SIGGIE	Marcos Gawendo
SR. BONAPARTE	Boris Cpkus
ANA	Amalia Zeitel
FRANK BONAPARTE	Carlos Bianco
ROXY GOTTLIEB	Norman Roitburd
EDDIE FUSELI	Júlio Lerner
PIMENTA BRANCA	Clovis Beznos
MICKEY	Henry Ejchel
MENSAGEIRO	Izidoro Brochsztain
SAM	Josef Berman
LEWIS	Henry Ejchel
DRAKE	Isaac M. Wasserman
DRISCOLL	Samuel Ejchel

Menino de Ouro

(GOLDEN BOY)



DIAS 28 — 29 — 30 DE OUTUBRO DE 1960
(SEXTA — SABADO — DOMINGO)

DIREÇÃO — Amir Haddad

COMERCI

Rua Florêncio

Montagem da peça idiche *Herzhele Ostropolier*, dirigida por Jacob Kurlender e regência musical do maestro Ernesto Henigsberg, 1960. Acervo da Casa do Povo.



TAIB não parecia um empreendimento fora do comum.

Na Casa do Povo, o teatro, a música, a leitura e manifestações da cultura ídiche já eram parte das atividades regulares. Quando da inauguração do TAIB, em 1960, além do Dram Kraiz, que encenava em ídiche peças da dramaturgia judaica e universal, havia o Grupo Teatral dos Jovens, que atuava em português, o Coro Scheiffer, o Coral Falado, um grupo de danças folclóricas e o Clube Infantojuvenil (Clubinho) I. L. Peretz. No programa de inauguração, estava registrado que o palco do TAIB “está à disposição não só dos grupos amadores do Icib, mas também dos grupos amadores de outras sociedades que dele quiserem dispor, bem como dos elementos profissionais idich e brasileiros”.⁵¹

Os eventos de inauguração do TAIB se deram em outubro e novembro de 1960. Em 27 de outubro, Amir Haddad dirigiu *O menino de ouro*, de Clifford Odets, com o Grupo Teatral do Icib. Em novembro, foi encenada a peça ídiche *Herschele Ostropolier*, de M. Gersenzon, com direção de Jacob Kurlender e regência musical do maestro Ernesto Henigsberg. Depois, o Clubinho I. L. Peretz apresentou *O Mágico de Oz*, adaptação de Tatiana Belinky, com direção de Felipe Wagner e cenários do artista plástico Gerschon Knispel. Em dezembro, grupos do TAIB excursionaram para Belo Horizonte e Santos.

Knispel teve participação importante ao pintar painéis que ficavam nas laterais do palco quando da sua abertura, entre eles *Homenagem a Scholem Aleichem* e *Mãe coragem*, em homenagem à peça de Bertold Brecht. Nascido em 1932, em Colônia, na Alemanha, sua família imigrou para a então Palestina com a ascensão do nazismo. Knispel se formou na Escola de Artes Bezalel, em 1954. Manteve ateliê em Haifa, e ensinava artes para crianças de famílias trabalhadoras e em um acampamento de imigrantes recém-chegados. Também

fez retratos de personagens árabes e expôs pela primeira vez em Tel Aviv em 1955. Em 1956, viajou para Berlim para encontrar Bertold Brecht e discutir ilustrações para uma edição de poemas. Brecht havia conhecido seu trabalho naquele mesmo ano, na Bienal dos Jovens Artistas em Berlim. Mas, quando Knispel chegou na Alemanha, Brecht havia acabado de falecer. Helene Weigel, atriz e esposa de Brecht, entregou-lhe um envelope que o próprio marido havia preparado para o artista plástico. Dentro havia a versão completa, em 45 estrofes, do poema *Kinderkreuzzug* (*Cruzada das crianças*). Logo depois, Knispel ganhou um concurso para fazer o mural da TV Tupi, em São Paulo, em 1958 e veio ao Brasil. Fez obras para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, para os centros populares de cultura organizados pela UNE e os murais do TAIB. Trabalhou com Gianfrancesco Guarnieri. Pela *Brasiliense*, publicou o poema de Brecht, que ganhou um prêmio de artes gráficas na Bienal Internacional de São Paulo. Em 1964, perseguido pela polícia, fugiu do país. Ao voltar a Israel, trabalhou com Niemeyer no projeto do *campus* da Universidade de Haifa. Voltou ao Brasil em 1995 e fez o mural do Teatro Anne Frank, no clube A Hebraica, em 1996-1997.⁵²

Em 1961, a programação do TAIB foi intensa, mesclando teatro ídiche, clássicos universais e outros gêneros. A montagem em português, em 1963, de *O Dibuk*, de Sch. An-Ski, reuniu o Grupo Teatral do Icib (agora também chamado de Grupo Teatro do TAIB) e o da Caixa Econômica Federal, com direção de Graça Mello. A peça foi encenada nos finais de semana ao longo de seis meses. O Grupo Teatral do Icib, que atuava em português, era formado, de forma mais estável, por Boris Cipis, José Serber, Rafael Golombek, Elias Gleiser, Berta Loran e Ana Mauri, entre outros. Aproximou-se do Teatro de Estudantes de Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, que

[51] *Programa de Inauguração do Taib*, Acervo Casa do Povo.

[52] Gerschon Knispel, *Retrospectiva 1950-2015*. São Paulo: Maayanot, 2015.

fundariam o Teatro de Arena. A montagem de *O Dibuk* ficou na memória da instituição como uma das mais celebradas montagens da dramaturgia judaica em português.

Montar *O Dibuk* se tornou um objetivo central para os grupos de teatro ídiche amadores e profissionais em todos os lugares. A história do *Dibuk* afirmava as raízes étnicas ou nacionais da cultura popular judaica ao lado de qualquer outra nação europeia, podendo se transformar em uma sofisticada encenação, acompanhada de coro e dança.

A montagem mais famosa da Vilne Trupe foi a adaptação de *O Dibuk* para o teatro, em 1920, que se tornou parâmetro para as demais montagens teatrais ídiches. A apresentação em Varsóvia foi um evento, e pouco depois a peça seria encenada pela companhia teatral estatal soviética ídiche Goset, fundada em 1918, que se tornou uma das mais respeitadas companhias teatrais da União Soviética, com a participação de Marc Chagall, entre outros artistas.⁵³

Escrita em 1914, a peça baseava-se em amplas pesquisas do autor pelo universo da cultura popular judaica no Império Russo, incluindo a Expedição Etnográfica Judaica de 1912 que ele organizou ao longo de três anos para pesquisar e formar um museu.⁵⁴ *O Dibuk* havia sido traduzido ao português por Jacó Guinsburg em 1952, para quem “é o epos magistral de um modo de ser do judeu como grupo histórico e de seu éthos em determinada fase” e, ainda, “o terrível ajuste de contas crítico e juízo final trágico com este universo do judaísmo tradicional e a sociedade que o acalentou”.⁵⁵ O programa da peça tem ainda um texto assinado por Celso Lafer.

Sylvio Band, um dos participantes dessa montagem e que representou o papel de Hanã, fazia teatro no Centro Popular de

Cultura (CPC) da UNE, participou do Grupo Teatral Politécnico (GTP) e de outros grupos na comunidade judaica, como os do movimento juvenil Dror e da Casa de Cultura de Israel. Formado em engenharia e na Escola de Arte Dramática (EAD-USP), ele contou em depoimento a Berta Waldman:

Em 1962 uniram-se os dois melhores grupos de teatro amador de São Paulo, o Grupo Teatral do Icib, com uma longa tradição de teatro ídiche, e o grupo de teatro da Caixa Econômica Federal (CEF), ambos com apoio financeiro. Moises Lerner, que era da Casa do Povo e da CEF, participava de ambos os grupos, que decidiram montar *O Dibuk* e contrataram um diretor de peso, Graça Mello, que tinha experiência de teatro amador. Qualquer judeu que faz teatro sonha encenar esta peça. É a grande montagem do teatro judaico, a melhor peça, a mais importante. Todos os grandes grupos montaram *O Dibuk*. Alguns grandes diretores brasileiros tentaram montar também, entre eles Rogerio Jaccobi, Adolfo Celi, além de Zygmunt Turkow no Rio. Os membros mais antigos da Casa do Povo desacreditaram do projeto, ainda mais em português, eles haviam visto grandes montagens, com Morris Schwartz, Bem-Ami. Graça Mello conhecia a peça, ele era cria do Ziembinski, era da vertente expressionista. Já estava escolhido o elenco principal com mais de cinquenta figurantes. Hanã seria, em princípio, um ator profissional, muito técnico. Eu assistia os ensaios, conhecia o Graça de festivais de teatro. Um dia, batendo papo, Graça pediu que eu lesse o papel do Hanã, que eu tinha pretensão de fazer, um asceta hassídico cabalístico. Lia

[53] “Chagall, Marc”, *The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*. Disponível em: www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Chagall_Marc. Acesso em: 13 abr. 2023.

[54] David G. Roskies (ed.) *S. Ansky. The Dibbuk and Other Writings*. Nova York: Schocken Books, 1992.

[55] Depois teve edições pela Brasiliense em 1965 e Perspectiva em 1988. A citação é da edição de 1988, p. 27.

[56] Transcrito e editado do depoimento em áudio a Berta Waldman, *O teatro ídiche em São Paulo: Memória*. São Paulo: Annablume/Casa Guilherme de Almeida, 2010.

Apresentação da peça ídiche *A Família Blank*, dirigida por Jacob Rotbaum, em homenagem ao 50º aniversário da morte de Scholem Aleichem, 1962. Acervo da Casa do Povo.

INSTITUTO CULTURAL ISRAELITA BRASILEIRA

apresenta

PELA SEÇÃO DRAMÁTICA DO I. C. I. B.

“FAMÍLIA BLANK”

Comédia em 4 atos de SCHOLEM ALEICHEM

Dramatização e direção de JACOB ROTBAUM

Personagens

SENDER BLANK	Mendel Stejnhaus
MIRIAM — 2.a esposa de Sender Blank	Geny Khon
REVECA — filha de Sender Blank	Clara Kaftal
CHAIM — filho de Sender Blank	Moisés Agater
MARCOS — filho da 2.a esposa de Sender Blank	Victor Goldberg
OSSIP ZEMEL — esposo de Reveca	José Serber
SONIA — esposa de Chaim	Pola Reinstein
DOBRYSZ — irmã de Sender Blank	Balbina Sigulem
FROIKE — mordomo	Binem Orenstein
ZELDA — empregada	Ana Golombek
ZIAMKE GINGOLD	Jacob Schik
LISA — filha de Ziamke	Genny Serber
RAB KALMEN	Mayer Khon
RAB MAYER	Leib Aizenberg
RAB ZALMEN	Moisés Leiner
DR. KLUGER	Jacob Schik
BASHE	Amelia Kaplanski
RAFAEL	Jacob Klein
CLARA — uma costureira	Branca Orenstein
MOTEL SNAIDER	Henrique Flicher

Direção Geral de JACOB ROTBAUM

Cenários — Corinto Giacchieri

Diretor de Cena: Maquilagem:

Jaime Galperin Barry

JACOB ROTBAUM

Na feliz encenação e nos traços marcantes que o grande teatro de JACOB ROTBAUM deu à peça de SCHOLEM ALEICHEM, sente-se desde o primeiro ato, a força dos personagens. O poderoso Sender Blank, ofende e humilha o empobrecido Rab Zjamke Gingold, negando-lhe um empréstimo e o consentimento para a realização do casamento de seus filhos. Sender Blank, o ex-padeiro e atual diretor de um grande banco, vinga-se desta forma e demonstra, que ele é o novo senhor a quem deve ser tributado todo o respeito de seus semelhantes, inclusive dos "scheine idn". Sender Blank não aceita o diagnóstico de seu médico, predizendo sua morte. Um Sender Blank não

abandona a vida e sua fortuna, por causa de "uns pedaços de peixe".

A sua doença sublinha, como dissemos acima, a degeneração da família burguesa. Todos seus filhos, genro e nora, parentes, ga-boim', não se preocupam com sua vida ou saúde, mas sim com a feitura do testamento, ou melhor, com a partilha egoística da herança.

Esperamos que a magnífica interpretação que os artistas do Conjunto Teatral do Instituto Cultural Israelita Brasileiro, sob a direção do insigne regisseur JACOB ROTBAUM, dão aos personagens de SCHOLEM ALEICHEM, transmita ao prezado público, o sentido desta grande obra.

“FAMÍLIA BLANK”

A "Família Blank" é uma das primeiras criações do grande humorista judeu, Scholem Aleichem. Nesta obra dá-nos ele, através de uma forma satírico-humorística, um quadro real da vida judaica no fim do século passado, após o aparecimento da nova classe social, a burguesia, que veio ocupar o lugar dos "Scheine Idn" e se sobrepôs, por sua erudição, aos "Idiches", descendentes de famílias tradicionais.

Começam a perder terreno os "Rab Zjamke's", que durante muito tempo eram os senhores nas

comunidades judaicas do oriente europeu. O poder e a influência passam para os "Sender Blank's", os novos ricos, que independente de seu passado e descendência galgaram altas posições graças a seu enriquecimento.

No tratamento satírico-humorístico que o autor dá às personagens da "Família Blank" e na própria ambientação, sentimos o desprezo e a ironia com que encara esse sistema de injustiça, de ganância, de vaidade e de degeneração pessoal.



Apresentação da peça ídiche *A Família Blank*, dirigida por Jacob Rotbaum, em homenagem ao 50º aniversário da morte de Scholem Aleichem, 1962. Acervo da Casa do Povo.

a cena em que ele explicava a diferença entre Talmud e Cabala e foi assim o grupo me escolheu para ser o Hanã.⁵⁶

Os atores Berta Loran, Riva Nimitz, José Serber e Elias Gleiser, que faziam teatro no TAIB, iriam trabalhar na televisão. Rafael Golombek, ao terminar *O Dibuk*, se juntou ao Teatro de Arena.

Ana Mauri integrou também o elenco do Arena. Segundo Golombek, em seu início, o TAIB era uma sucursal do Teatro Escola São Paulo (Tesp), dirigido por Júlio Gouveia e Tatiana Belinky. Segundo depoimento de José Serber também a Berta Waldman,

Numa certa altura quase o Teatro de Arena se juntou ao TAIB. Eles se animaram porque viram como, por volta de 1953-54, nós próprios tirávamos o entulho, as tábuas e montamos um palco, e os espectadores sentavam em cadeiras comuns, a partir daí empreendemos uma campanha muito grande, e foi então construída uma das melhores salas de teatro de São Paulo. O povo do Teatro de Arena vibrou com essa história que acontecia na zona norte de São Paulo [...] Como o Teatro de Arena sempre lutava contra dificuldades, porque era muito pequeno [...] a opção de trabalhar no TAIB, em uma casa maior, com maior conforto, era uma tentação.⁵⁷

O teatro ídiche no Brasil viveria em 1965, em São Paulo e no Rio de Janeiro, um ponto alto com a vinda da atriz Ida Kaminska, do Teatro Estatal Judaico de Varsóvia E. R. Kaminska. Foram apresentadas as peças *Mírele Efros*, de Jacobo Gordin, e *Lachn iz gezunt* (Rir é salutar), humor, poesia e canto, com direção de Karol Latowicz. Parte do elenco se apresentaria ainda no Teatro Municipal de São Paulo. Era uma turnê pela

América do Sul. Nascida em Odessa, Ida, fundou com Zygmunt Turkow em 1922 o *Varshever Yidisher Kunst-teater* (VYKT, Teatro de Arte Ídiche de Varsóvia).⁵⁸ Depois, Ida organizou outros grupos, enquanto também dirigia, atuava e traduzia. Após fugir da Polônia em 1939, com a invasão nazista, dirigiu na União Soviética um grupo teatral ídiche. Em 1946, voltou para a Polônia e trabalhou em Lodz e Cracóvia, criando uma companhia estatal de teatro com nome. Uma de suas montagens mais aclamadas foi *Mãe coragem*, de Brecht. Sua companhia viajou para a Europa Ocidental, Israel, Austrália, Argentina e Brasil.

Com o filme tcheco *Obchod na Korze* (A pequena loja da rua Principal), de 1965, que ganhou o Oscar, no qual interpretava Rozalia Lautmannová, papel que lhe rendeu uma indicação para o Oscar de melhor atriz, Ida se tornou uma celebridade. Foi exatamente neste ano que ela se apresentou no TAIB. Em 1968, com a campanha antisemita do governo na Polônia, Ida imigraria para os Estados Unidos.

Em 1966, Joseph Bulow, integrante da Vilner Trupe e que esteve no elenco da lendária apresentação de *O Dibuk* nos anos 1920, veio a São Paulo e se apresentou no Teatro Municipal com a peça *Os irmãos Ashkenazi*, de I. J. Singer, e peças de Tchéchov. 1966 é a última data com registro de apresentações de peças em português do Grupo Teatral do Icib. No mesmo ano, foi publicada em português a primeira coletânea de contos de Scholem Aleichem, o grande escritor e dramaturgo ídiche, *A paz seja convosco*, traduzida e organizada por Jacó Guinsburg, pela editora Perspectiva, no cinquentenário da morte do escritor. Foi um dos primeiros lançamentos da Coleção Judaica da Perspectiva, dirigida por Guinsburg, que se tornaria o principal tradutor do ídiche e organizaria o volume *O conto ídiche*, com introdução do escritor Meir Kucinski.⁵⁹

[57] *Idem*, p. 57.

[58] Ida Kaminska, *A Tale of Two Museums: Ester Rachel Kaminska Theater Museum Collection*. Disponível em: <https://ruthrubin.yivo.org/items/show/2110>. Acesso em: 13 abr. 2023.

[59] *O Conto Ídiche*, organizado por J. Guinsburg, 1966. Em 1996 foi publicado o livro *As aventuras de uma língua errante*, de J. Guinsburg, com um capítulo sobre literatura ídiche no Brasil.

Em 1967, foram apresentadas apenas três peças judaicas no TAIB, incluindo apresentações do grupo da Congregação Israelita Paulista, dirigido por Fredi Kleemann. Em 1968, Szymunt Turkow esteve no teatro do clube A Hebraica e contracenou com Rosa Turkow e Jacob Kurlender, apresentando a peça em ídiche *Volte para casa, meu filho*. A apresentação de Turkow em A Hebraica não fora casual. Em 1968, o clube criou a Universidade Popular em Língua Ídiche (Folks Universitet), conhecida a partir de 1975 como Universidade Popular de Cultura Judaica, e que chegou a ter quinhentos frequentadores ativos, aos domingos, para assistir a palestras sobre cultura ídiche e judaica em geral.⁶⁰ Mas, mais relevante do ponto de vista teatral, a nova sede social do clube A Hebraica, em 1963, incluía um teatro (e cinema) com quinhentos lugares, e o clube planejava ter uma escola de teatro e arte dramática, de ballet, de iniciação musical, além de coro orfeônico. O clube mantinha uma agenda cultural e fundou um grupo teatral dirigido por Emanuel Corinaldi. Depois, organizou o Teatro Amador da Mocidade Israelita (Tami). No ano de 1964, A Hebraica cedeu seu teatro para auxiliar o Oficina, destruído pelo fogo, e organizou um show de arrecadação de recursos com Ary Toledo, Renato Corte Real e Jô Soares.

Em 1969, nenhuma peça ídiche foi encenada em São Paulo. Em 1970, foram seis peças, que praticamente encerraram as atividades teatrais ídiches na cidade. A festiva inauguração do TAIB foi, portanto, o coroamento de uma notável efervescência do teatro ídiche. Mas, ao mesmo tempo, ele sofria o começo de um processo de declínio local e mundial, sobrevivendo apenas mais uma década no Brasil. Diversos fatores levaram ao lento enfraquecimento da cultura ídiche nos anos 1950 em diante: a destruição do judaísmo europeu-oriental, base da cultura e

de seus falantes; a fundação do Estado de Israel e a ascensão da cultura e língua hebraicas; a repressão oficial soviética a partir dos anos 1940 das culturas de minorias, inclusive a ídiche, e o antissemitismo institucionalizado naquele país. Além disso, os filhos de imigrantes, nascidos no Brasil, em geral não se identificavam com a língua e a cultura dos pais e avós. A Casa do Povo (Icib) se tornou, diante da ditadura civil-militar implantada no Brasil em 1964 e a repressão aos movimentos de esquerda, um espaço de resistência de esquerda e ídiche, no sentido de preservar a memória da cultura e das lutas políticas e sociais em torno do ídiche e dos ideais secularistas judaicos.


O declínio das atividades teatrais ídiches coincide no tempo com um período em que o TAIB, como teatro, ocupou um lugar central para grupos e artistas, experimentações, nos anos 1960 e 1970, também em resistência à ditadura civil-militar. Não há qualquer relação causal entre o declínio de um teatro e a ascensão do outro. O que se pode dizer é que o lugar importante como um dos palcos centrais do teatro em São Paulo está diretamente relacionado a uma cultura teatral existente na Casa do Povo (Icib), na sua direção e entre os seus sócios, na cultura institucional, entre os grupos culturais que a frequentavam, que faziam da instituição uma casa acolhedora do teatro, onde o fazer e assistir teatro, seja qual for o teatro, é compreendido como parte integrante do cotidiano das pessoas, crianças, jovens, adultos, idosos, mulheres e homens. Essa compreensão era tão profunda e entranhada, desde a Europa Oriental, que pareceu praticamente natural que diferentes teatros se sucedessem ali e, quando o teatro ídiche se apagou, outros grupos de teatro já estavam ali presentes.

"O coração do mundo, anseia deseja e suspira, sedento de água cristalina. Mas, não pode aproximar-se, sequer um passo, em direção da fonte. Pois, assim que se move do lugar, perde de vista o cume da montanha e a límpida nascente."

Os Rabís anseiam, desejam aproximar-se de Deus, mas devem guardar distancia, pois se dão um passo apenas, perdem o objetivo, deixam de enxergar a fonte (no sentido figurativo só se enxerga o cume de uma montanha encontrando-se à distancia, aproximando-se perde-se de vista o cume).

Para o autor do Dibuk e para o peccador passageiro, isso é uma água cristalina. Mas, curou-se a água cristalina da fonte de água cristalina, perde então de vista a fonte cristalina. Quando o peccador se aproxima da fonte cristalina, perde a visão da fonte cristalina. Quando o peccador se aproxima da fonte cristalina, perde a visão da fonte cristalina.

Quando o peccador se aproxima da fonte cristalina, perde a visão da fonte cristalina. Quando o peccador se aproxima da fonte cristalina, perde a visão da fonte cristalina. Quando o peccador se aproxima da fonte cristalina, perde a visão da fonte cristalina.

Le Rideau  Cortinas Ltda. Preço 3.600
 Artigo N.º _____ Metragem _____
 Artigo _____
 Largura 1.32 Cor 0067
 Cr\$ 5.500

CARTAS NAIVAS

De **22 a 25** Abril
 AS 21 HORAS

Teatro TAIB

R. TRES RIOS 246 BOM RETIRO Tel. 227-9700

Metro - Est. Tiradentes

Metro - Est. Tiradentes

O TESOURO DA NAU CATARINETA

MUSICAL INFANTO - JUVENIL

SABADO 15.30 HS

DOMINGO 10.30 e 15.30 HS

TEATRO TAIB

R. TRES RIOS 252 TEL 227-9700

BOM RETIRO EST TIRADENTES METRO



[183-191] TAIB, A Stage for the City

TAIB, UM PALCO PARA A CIDADE

Maria Livia Nobre Goes e
Nina Nussenzweig Hotimsky

A Casa do Povo é um espaço não comercial,
construído por uma cultura.

As paredes aqui têm um peso - a diretriz
do teatro já estava apontada.

Luís Alberto de Abreu,
em entrevista para este livro.

No evento de inauguração do Teatro de Arte Israelita Brasileiro, o TAIB, Francisco Abramovich, então secretário-geral da Casa do Povo (Icib), proferiu um discurso em defesa de um teatro de excelência, “objetivando a divulgação da melhor dramaturgia universal, desde os clássicos até os modernos”, progressista, “que denuncie o problema das minorias e dos preconceitos raciais”, para “manter vivo o fogo sagrado da milenar cultura judaica” e paralelamente apresentar a “realidade brasileira”. Acrescentou, por fim, que o objetivo primordial do TAIB seria se tornar um “legítimo teatro popular, abrindo perspectivas para um novo público”.¹

Na pesquisa que orientou a redação destes capítulos sobre as relações entre o TAIB e o teatro paulistano, percebemos essas linhas de força na trajetória dos seus mais de 40 anos de atividades até o fechamento que o levou à ruína atual. Encontramos uma artista que, quando criança, só pôde frequentar um teatro por conta das ações de popularização de quando o TAIB era administrado pelo Serviço Social da Indústria (Sesi); um conhecido dramaturgo que estreou ali sua primeira peça de grande projeção; e artistas que encenaram e espectadores que assistiram a peças de contestação já sem espaço em outros palcos da capital. Nos deparamos com uma riqueza de memórias e, por vezes, alguma escassez de documentação, apesar das pesquisas no acervo da Casa do Povo, em demais acervos públicos e privados e nos jornais do período.² Do conjunto, surge um universo complexo, com muitos temas a serem

explorados além dos abordados aqui, e lacunas ainda sem respostas, por exemplo, o modo e os responsáveis pela gestão e pela curadoria do teatro em alguns momentos.³

Dedicamos especial atenção ao período que vai da inauguração, em 1960, até a década de 1980, quando se concentra a maior efervescência do TAIB na cena cultural paulistana. A preocupação com a ideia de um teatro popular, aberto a um novo público, parece ter orientado as primeiras parcerias estabelecidas entre o TAIB e agentes do teatro paulistano, das quais nos ocupamos neste capítulo.

AMADORISMO: ESPAÇO DE CRIAÇÃO LIVRE

O programa de inauguração do TAIB enumera os grupos artísticos que, naquele momento, exerciam suas atividades dentro da Casa do Povo (Icib): o Círculo Dramático, o Grupo Teatral dos Jovens, o Coro Scheiffer, o Coral Falado e o grupo de teatro do Clube Infantojuvenil (ou Clubinho) I. L. Peretz. Esse conjunto de coletivos amadores provavelmente foi um grande mobilizador para a construção do teatro. Antes mesmo da inauguração da sala de espetáculos, o Grupo Teatral do Icib participou do Festival de Teatro Amador de 1957 (recebendo uma menção honrosa pela montagem de *Histórias para serem contadas*, do dramaturgo argentino Osvaldo Dragún) e realizou, em 1958, uma formação com Alberto D’Aversa, diretor teatral e professor da Escola

[1] Francisco Abramovich, “Com sincera emoção e júbilo, inauguramos o TAIB”. *Nossa Voz*, São Paulo, 27 out. 1960, p. 9.

[2] Agradecemos ao trabalho minucioso no mapeamento das referências ao TAIB em todo o acervo do jornal *O Estado de S. Paulo*, realizado pelo pesquisador Francisco Musatti Braga.

[3] Na reta final da elaboração deste livro, tivemos notícias de que a administração do TAIB, entre 1976 e 1981, contou com a participação de Doris Mara Cukierkorn Braga. Primeiro, em parceria com Hélio Goldsztejn, que também seria ligado à gestão da Casa do Povo (Icib) no período, e, depois, como principal responsável pelo teatro, em um trabalho remunerado que envolvia a gestão de funcionários (de bilheteria, limpeza, iluminação) e negociação com os produtores dos espetáculos. Seu irmão, Marcos David Cukierkorn, que nos concedeu entrevista, também assumiu temporariamente a administração do TAIB no final de 1980. Tal gestão compreendeu um período de significativa atividade do teatro, com a estreia de espetáculos de grande repercussão como *Ponto de partida* (1976), *Murro em ponta de faca* (1978), *Jesus homem* (1980) e uma série de *shows* do MPB4. Essa descoberta tardia só reforça o interesse em maiores pesquisas sobre a gestão do TAIB em seus diferentes momentos.

de Arte Dramática (EAD).⁴ A escola estabeleceu uma parceria com o TAIB em seus primeiros anos de atividades.

No evento de inauguração do TAIB, o Grupo Teatral do Icib apresentou *Menino de ouro*, de Clifford Odets, com direção de Amir Haddad, que na época estava deixando o Teatro Oficina. Na mesma ocasião, o Círculo Dramático apresentou a peça em ídiche *Herszele Ostropolier*, de M. Gerszenon, e o grupo de teatro do Clube Infantojuvenil I. L. Peretz estreou *O mágico de Oz*, escrito e adaptado por Tatiana Belinky e Georges Ohnet e com direção de Felipe Wagner. Em uma reinauguração do TAIB por ocasião de uma reforma que deixou o edifício três meses fechado, em 1961, voltaram à cena o grupo de teatro do Clubinho I. L. Peretz, com *O mágico de Oz* e uma nova montagem, *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado, também dirigida por Felipe Wagner, e o Grupo Teatral do Icib, com *Histórias para serem contadas*.

No intuito de se manter em atividade, o Grupo Teatral do Icib estabeleceu uma parceria com o Teatro Amador da Caixa Econômica (Tace), com o qual coproduziu uma montagem de *O Dibuk* em 1963, da qual participou também o Coro Scheiffer. A fusão pretendia alcançar o apoio da Comissão Estadual de Teatro, com a indicação de um diretor profissional para o grupo, e tinha um objetivo: estabelecer no teatro um elenco fixo que garantisse seu funcionamento profissional, projeto de longo prazo que não chegou a se consolidar. A montagem foi dirigida por Graça Mello, ator e produtor que se profissionalizou no grupo Os Comediantes, no Rio de Janeiro, sob direção de Zbigniew Ziembinski.

Em 1965, a Casa do Povo (Icib) realizou um ciclo de leituras dramáticas de jovens dramaturgos brasileiros intitulado *Os novos*, cujo

objetivo era reagrupar os antigos componentes do grupo de teatro e atrair novos interessados. O gesto, mais uma vez no âmbito do teatro amador, tinha como marca o interesse em uma dramaturgia nacional e autoral, que reapareceu na experiência do Teatro Amador de Base (Taba), outro grupo ligado à instituição, criado em 1977. Os eventos de *Os novos* contaram com a colaboração de intelectuais e professores ligados à EAD, alguns já próximos da Casa do Povo (Icib), como Anatol Rosenfeld e Alberto D'Aversa. Eles apresentavam um texto, que, em seguida, era lido por um grupo de atores candidatos a formar o novo grupo do TAIB, com a direção do próprio dramaturgo ou de algum jovem diretor. Parece que a formação do grupo teatral não prosperou, mas participaram da jornada intelectuais importantes, como Renata Pallottini, Décio de Almeida Prado e Sábado Magaldi; os artistas do Teatro Experimental do Negro, que leram uma peça em processo de um jovem estudante da EAD; Jacques Lagoa, do Arena; e Osmar Rodrigues Cruz, que voltou ao TAIB no ano seguinte, com o Teatro Popular do Sesi. Na década de 1970, além do Taba, houve um outro grupo amador da Casa do Povo (Icib), criado em 1972.⁵

A estrutura produtiva do teatro amador significa, em geral, um modo coletivizado de criação, em que há rotatividade de funções, em que as pessoas colaboram de modo alternado e com maior ou menor engajamento nas diversas atividades: produção dos espetáculos, montagem e desmontagem do cenário, confecção dos figurinos, atuação, pesquisa, sonoplastia, gestão do espaço, tradução de textos etc. Além disso, não estar submetido à lógica da empresa teatral – que lida, para além da qualidade artística, com a viabilidade comercial

[4] Muito antes disso, o teatro amador ídiche ligado à comunidade que construiu a Casa do Povo (Icib) era atuante. Ver a respeito o capítulo “Uma comunidade de imigrantes que nasceu fazendo teatro ídiche (1910-1960)”.

[5] O grupo de 1972 surgiu a partir de um curso ministrado por Myrian Muniz e Sylvio Zilber, que resultou em uma montagem de *O interrogatório*, de Peter Weiss. Ver, a respeito, o texto de Peter Pál Pelbart publicado deste livro. Sobre o Teatro Amador de Base, ver o capítulo “Novas formas de politização”.



Crianças e adultos em cena no espetáculo *O mágico de Oz*, do Clubinho I. L. Peretz (apresentado em 1960 e 1961). Eles interpretam Dorothy, o Mágico, o Leão, o Espantalho e o Homem de lata. O painel de cenário, ao fundo, é de Gershon Kniespel, o mesmo artista responsável pelos painéis da sala de espetáculos do TAIB. Acervo da Casa do Povo

Programa de *Histórias para serem contadas*, IV Festival Paulista de Teatro Amador, 1967. Acervo da Casa do Povo.



Cena de *Histórias para serem contadas*, IV Festival Paulista de Teatro Amador, 1967. Acervo da Casa do Povo.



São Paulo, 22 de setembro de 1957 — às 21 horas

IV FESTIVAL PAULISTA DE TEATRO AMADOR
GRUPO TEATRAL DO INSTITUTO CULTURAL
ISRAELITA BRASILEIRO

APRESENTA

"HISTÓRIAS PARA SEREM CONTADAS"

Oz da Mares 10
2 atos de Osvaldo Dragun

ATRIZES Amalia Zeitel
Ana Mauri
Clara Goldstein

ATORES Boris Cipkus
Ernesto Zeitel
Isaac M. Wasserman
Henrique Rosenhek
José Serber
Rafael Colombeck

DIREÇÃO Equipe





Leitura dramática realizada no
TAIB, 1965. Acervo da Casa do Povo.



dos espetáculos, mantidos, na época, pelos ganhos de bilheteria – possibilita tanto acolher pessoas que não podem se dedicar prioritariamente à criação artística quanto uma maior liberdade de experimentação.

Talvez por isso boa parte dos grandes artistas dos anos 1960 tenham se formado no amadorismo na década anterior. Em São Paulo, Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha), Gianfrancesco Guarnieri e Vera Gertel vieram do Teatro Paulista do Estudante (TPE), que fundiu-se ao Teatro de Arena de Augusto Boal e conferiu ao grupo o caráter que o tornou central para a trajetória do teatro politizado brasileiro; Amir Haddad e José Celso Martinez Corrêa começaram o Oficina como grupo da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco em 1958, ao qual se juntou Renato Borghi ainda no amadorismo, vindo a se profissionalizar somente em 1961; e César Vieira fundou o Teatro Popular União e Olho Vivo (Tuov) depois de sua experiência no Teatro do Onze, da mesma Faculdade de Direito, em 1966.

No programa de inauguração do TAIB, afirmava-se que, uma vez pronto, o teatro estaria à disposição “não só dos grupos amadores do Icib, mas também dos grupos amadores de outras sociedades que dele quiserem dispor”.⁶ Logo após a inauguração, em 1960 e 1961, o teatro abrigou a terceira e a quarta edições do Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo, um importante espaço de troca entre as produções amadoras (do qual o próprio Grupo Teatral do Icib já havia participado) e, muitas vezes, porta de entrada para trabalhos profissionais. Naqueles anos, as atrizes e os atores premiados no festival recebiam bolsas de estudo na Escola de Arte Dramática, principal polo de formação de atores da cidade, que era então uma escola privada.

Além dos festivais de teatro amador na década de 1960, há registros de parcerias do TAIB com organizações de teatro amador em

diferentes momentos da sua história, como o Tace, em 1963, e a Confederação Nacional de Teatro Amador (Confenata), em um novo momento de fortalecimento das instituições de teatro amador, no início da década de 1980. A ocupação da Confenata no TAIB pretendia fomentar um núcleo de teatro amador. No período, eles também realizaram o Festival Nacional de Teatro da Confenata (1982) e cederam o teatro de forma gratuita para a realização de espetáculos que, de outro modo, seriam inviáveis, mesmo que depois tenham se consolidado como grandes sucessos, como foi o caso de *Bella Ciao*, em 1982.⁷ Tais parcerias exemplificam, de um lado, a efervescência criativa do teatro amador e, de outro, sua proximidade com o universo profissional, que não deixava de ser um horizonte em vista, tanto para muitos artistas do teatro, como para a viabilidade comercial dos espaços teatrais.

ARTISTAS EM FORMAÇÃO NO PALCO DO TAIB

Logo após sua inauguração, entre 1960 e 1962, o TAIB abrigou os exames públicos da Escola de Arte Dramática, espetáculos nos quais os alunos assumiam a posição de atores e eram dirigidos por seus professores. Além do propósito pedagógico, algumas montagens podiam despertar especial interesse do público, fosse pelos textos encenados, fosse pela qualidade dos artistas e por certo espaço que se permitiu à experimentação formal. No início da década de 1960, a EAD não possuía um edifício teatral próprio e procurava teatros para abrigar tais espetáculos, que eram apresentados em apenas uma ou duas sessões. Nesse contexto, surgiu a parceria com o TAIB.

Voltada à formação técnica de atores, a EAD foi fundada por Alfredo Mesquita, em

[6] Programa de Inauguração do TAIB. Acervo da Casa do Povo.

[7] Para mais informações a respeito, ver o capítulo “Novas formas de politização”.

1948, não por acaso no mesmo ano em que se criava, também em São Paulo, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). As duas iniciativas de caráter privado participavam de um movimento de modernização do teatro brasileiro que se inspirou na ideia de encenação a partir de grandes dramaturgias, já corrente nos teatros europeus, em oposição à predominância, no Brasil, de companhias de grandes atores, como Procópio Ferreira e Dulcina de Moraes, e do teatro de revista.⁸ Nesse sentido, o projeto da EAD também se aproximava da ideia cultivada pela Casa do Povo (Icib) de apresentar um repertório de excelência do teatro mundial. A escola encenou no palco do TAIB clássicos da dramaturgia ocidental como *Ésquilo*, *Shakespeare*, *Tchékhov*, *García Lorca*, *Ionesco*, *Eugene O'Neill* e grandes autores brasileiros, como *Martins Pena* e *Guimarães Rosa*.

A ideia de renovação que pretende importar um modelo de modernização, inclusive por meio de artistas trazidos da Europa, como o caso dos diretores *Alberto D'Aversa*, *Ruggero Jacobbi* e do cenógrafo, figurinista e encenador *Gianni Ratto*, que dirigiram espetáculos no TBC e foram professores na EAD, tem elementos contraditórios e elitizantes no apagamento de uma cultura popular e na manutenção de uma estrutura de circulação das obras teatrais que não era acessível a parte significativa da população. A recente historiografia do teatro procura antes os pontos de contato de uma tradição popular (como o teatro de revista) e a modernização do teatro brasileiro do que uma ideia de sua superação. Por sua vez, muitos desses artistas se integraram à produção nacional de forma inventiva, como foi o caso de *Gianni Ratto*, responsável pela cenografia de *Ponto*

de partida e *Murro em ponta de faca*, que estão entre as obras brasileiras mais radicais encenadas no TAIB na década de 1970. As trocas entre tais encenadores estrangeiros e os artistas brasileiros promoveram aprendizagens que, ao longo dos anos, foram mobilizadas para a criação de um moderno teatro brasileiro interessado em debater a realidade nacional.

No que se refere à EAD, desde sua fundação, havia uma preocupação de que a escola congregasse um amálgama de classes sociais. O curso era realizado à noite para que, se necessário, os estudantes pudessem conciliar a formação e o trabalho. Além disso, *Alfredo Mesquita* oferecia uma sopa no início do turno, uma vez que muitos não tinham tempo ou dinheiro para se alimentar antes das aulas. A mais significativa política de acesso da EAD era o oferecimento de bolsas para as atrizes e os atores premiados no Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo, uma oportunidade para artistas de diferentes extrações sociais, com destaques àqueles vindos dos grupos amadores do ABC Paulista, muitos deles operários ou filhos de operários.⁹

Esse amálgama social e a autonomia concedida aos professores são os fatores internos que podem explicar o fato de a escola, que começou para formar mão de obra qualificada para o TBC, ter cada vez mais se aberto para a experimentação, valendo-se da liberdade do contexto educacional, que não tem o compromisso de respeitar padrões estéticos estabelecidos – posto que não tem relação direta com a expectativa profissional de garantir o sustento da equipe. Além disso, ela também foi de certo modo permeada pelas influências de uma cena em crescente politização no final dos anos 1950 e início dos 1960.

[8] Gênero teatral muito popular no Brasil entre o fim do século XIX e meados da década de 1960, marcado pela presença da música, comentários sobre a realidade imediata, comicidade e estrutura episódica.

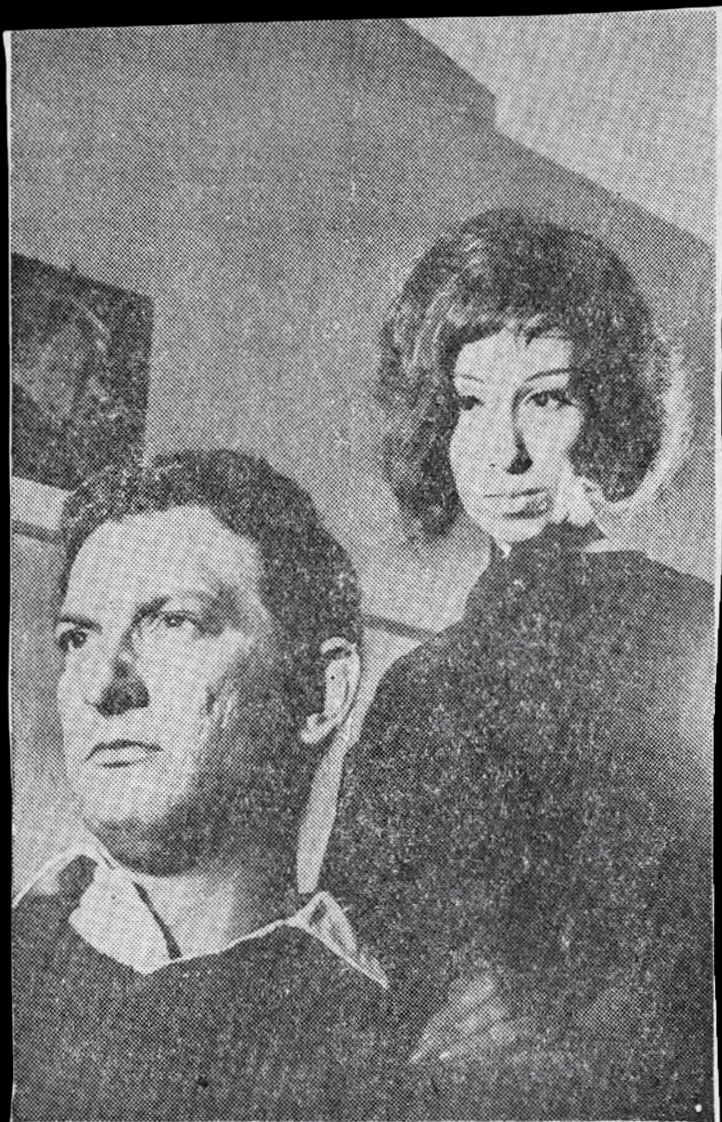
[9] A EAD só se tornou pública e gratuita quando foi incorporada à Universidade de São Paulo, no final da década de 1960. Antes disso, a escola funcionou em diferentes espaços: primeiro, dentro do próprio TBC; em seguida; em uma casa na rua Maranhão, em Higienópolis – tradicional bairro da elite no centro expandido paulistano –, que acolheu a EAD partir de 1952; na década de 1960, a sede foi transferida para o Liceu de Artes e Ofícios (atual Pinacoteca do Estado de São Paulo), em localidade próxima ao TAIB.

Alfredo Mesquita (abaixado, de paletó) com o elenco de *A tempestade*, exame público apresentado no TAIB em 1960. Ao fundo, Myriam Muniz, Lysia Araújo, Yvonne Vieira, Ilka Zanotto, Jane Hagenberg. No meio, Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Ruy Nogueira, Luiz Nagib Amary, Sérgio Mamberti, Sylvio Zilber, Milton Baccarelli e Pedro Vicentini. À frente, Solano Ribeiro, Alfredo e Marlene de Almeida. Extraída do livro *Alfredo Mesquita: um grã-fino na contramão*, de Marta Góes. São Paulo: Terceiro Nome; Loqüi; Albatroz, 2007, p. 218.



Aracy Balabanian, então aluna da EAD, em cena de *Os persas* em exame público apresentado no TAIB, 1961. Extraída da publicação *Escola de Arte Dramática EAD/ECA/USP*, São Paulo, ECA/USP, set. 1994.

Ruth Escobar e Felipe Wagner, atores de *Antígone-América*, em matéria no jornal *O Estado de São Paulo*, 1962. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.



A propósito da peça "Antígone-América", de Carlos Henrique Escobar, que o Novo Teatro apresentará a partir do dia 2 de abril no TAIB, informa o seu encenador, Antonio Abujamra, que se trata de um texto político de caráter épico que pede uma direção cuja beleza e luminosidade correspondam às obras derivadas da tragédia grega. O elenco, encabeçado por Ruth Escobar e Felipe Wagner (foto), conta ainda com Benjamin Cattán e outros atores, além de mais trinta figurantes. A cenografia estará a cargo de Darcy Penteado.



teatro popular
o milagre de anos
original de

Em 1959, por exemplo, Augusto Boal, diretor paulistano que se consagrou pelos seus experimentos de teatro político, foi convidado a dar aulas de dramaturgia na escola. Depois dele, incorporaram-se ao quadro de professores outros artistas ligados à esquerda, como Flávio Império, Roberto Freire e Heleny Guariba.

As primeiras parcerias do TAIB com o teatro paulistano já acompanhavam seus movimentos de vanguarda, tanto no espaço institucional, com a EAD, quanto no amador, e indicavam os pontos de relação entre esses dois núcleos criativos. Apesar de não ser possível estabelecer uma relação causal direta, diversos atores que participaram dos festivais amadores ou que integraram a EAD naquele início voltaram ao TAIB nos anos seguintes com espetáculos profissionais. Também desse modo mais difuso o TAIB entrava na rota dos artistas paulistanos.

Em 1962, o teatro recebeu alguns jovens artistas que se consagraram nos anos seguintes. Entre eles, Antônio Abujamra dirigiu *Antígone América*, dramaturgia do estreante Carlos Henrique Escobar, contando com a grande produtora e atriz Ruth Escobar (então casada com Carlos Henrique). O espetáculo foi a estreia profissional de Sérgio Mamberti, que sempre relatou com emoção o início de sua carreira nos palcos do TAIB, e Dina Sfat, convidada para o espetáculo por Mamberti e pela primeira vez assinando seu nome artístico.¹⁰ Plínio Marcos dirigiu na mesma época *O fim da humanidade*, de Gláucio de Salle. Plínio voltaria aos palcos do TAIB com encenações de seus próprios textos no início da década de 1980.

No ano seguinte, 1963, foi a vez do Teatro de Arena, que realizou uma apresentação de *O melhor juiz, o rei*, de Lope de Vega, em adaptação de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Paulo José. A sessão no TAIB, realizada como pré-estreia da temporada na sede do Arena, foi oferecida à Casa do Povo (Icib) em comemoração ao 10º aniversário da entidade. Naqueles anos havia uma prática de “oferecer” apresentações, o que significava que parte ou o total da renda de tal apresentação seria concedida ao grupo para o qual ela era oferecida. Por vezes, a venda de parte ou da totalidade dos lugares ficava a cargo do próprio grupo beneficiário, que podia ainda optar por vendê-los a um preço acima do praticado para ajudar a angariar fundos.¹¹

OS SINCEROS: O GOLPE DE 1964 E A CENSURA NO TAIB

Considerando que desde sua fundação o TAIB tinha a pretensão de ser um teatro progressista, que surgiu em um instituto cultural do campo da esquerda – inclusive com parte de seus integrantes ligados ao Partido Comunista Brasileiro –, não é de se surpreender que uma das primeiras peças a serem censuradas pelo Regime Militar no Brasil tivesse estreia prevista para o teatro. Em 1965, *Os sinceros*, com texto assinado por “Id. Almeida”, que seria montado pelo Grupo Evolução de Teatro em uma produção da Sociedade Brasileira de Comédia, então gestora do TAIB (naquele momento, nomeado como apenas Teatro de Arte), não chegou a estrear.¹²

[10] Nas peças amadoras que havia realizado até então, Dina assinava Dina Kutner, seu sobrenome de nascimento, que ainda aparece nas críticas de jornal de *Antígone América*. Sfat (Safed ou Tzfat) é uma cidade importante na Cabala, mística judaica, e também o local de origem da família materna de Dina, o que teria motivado a escolha pelo nome artístico, apesar de a mãe ser justamente a maior opositora a sua carreira de atriz. Mesmo lidando com a resistência da família à sua opção profissional, Dina escolheu um sobrenome artístico ligado a suas raízes judaicas e estreou nos palcos de uma instituição israelita.

[11] “O melhor juiz, o rei” pelo Arena no TAIB”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 set. 1963, p. 12.

[12] Para este livro, foi consultada uma versão do texto datilografada e doada por César Vieira ao Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo (CCSP) e as informações reunidas pelo Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart) a respeito da peça (disponíveis também no Arquivo Multimeios do CCSP). As citações a seguir são da dramaturgia.

“Id. Almeida” é Idibal Almeida Pivetta (ou César Vieira, pseudônimo com o qual ganhou projeção no meio teatral). Ele, que iniciou sua carreira no amadorismo com o Grupo do Onze da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, seguiu toda a vida um teatro amador no Teatro Popular União e Olho Vivo, que assumiu este nome em 1972. O Tuov é um dos grupos teatrais mais longevos do Brasil, ao lado do Oficina, e atua ainda hoje pelas vias do teatro amador, popular e politizado. Além da carreira teatral, Idibal Pivetta atuou como advogado de presos políticos durante a ditadura, o que o levou a adotar o pseudônimo César Vieira. Seu nome de nascimento fazia com que os censores, de saída, suspeitassem do conteúdo das peças.

Os *sinceros* se passa em 1963 em uma ilha fictícia, Patágolia, que tem toda a semelhança com o Brasil pré-golpe de 1964. O local tem um governo de “tendências nacionalistas, eivado de alguns bons propósitos”, que “inicia a realização de projetos de grande envergadura visando modificar a economia arcaica do país”. No momento em que se passa a ação, “inicia-se na ilha um movimento militar visando depor o governo”. As personagens centrais representam as principais tendências do campo progressista no período: jovens militantes de uma organização esquerdista que reúne estudantes e operários, a “Union Obrera-Estudientil de Patágolia”; um teórico esquerdista mais velho bem acomodado em um cargo do governo; e jovens liberais. A ação se inicia na sede da entidade estudantil-operária, cujo escudo traz um livro e um martelo sobrepostos.

No início da década de 1960, no Brasil, havia um forte movimento de integração do teatro com movimentos sociais, com destaque para os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCS-UNE), que congregaram em um ambiente criativo estudantes, artistas e trabalhadores do campo e das cidades por todo o país. Nesses projetos,

a orientação que prevalecia era a da educação popular, e o teatro fazia parte de um complexo de atividades que incluíam cinema, música, literatura, artes visuais e alfabetização.

Com relação ao teatro, tratava-se de um movimento em busca de públicos populares diferente do realizado, por exemplo, pelo Teatro Popular do Sesi, que ocupou o TAIB anos mais tarde. Nos CPCs, os estudantes-artistas iam ao encontro do público e a produção pretendia se construir em uma relação viva de troca. Após a ruptura que o golpe significou, setores da esquerda realizaram duras autocríticas. Passaram a enxergar como populismo as iniciativas de popularização empreendidas no campo político e cultural antes de 1964, e acusar os CPCs de promover um rebaixamento estético. A curta duração e as diferentes formas que assumiram essas iniciativas dificulta a compreensão de seus resultados. Em 1º de abril de 1964, dia seguinte ao golpe, o teatro do CPC na sede da UNE no Rio de Janeiro foi incendiado. Na noite anterior, um grupo ensaiava *Os Azeredo mais os Benevides*, peça de Vianinha que estrearia no mês seguinte. Como as notícias que chegavam eram contraditórias, parte do grupo optou por permanecer em vigília no teatro e precisou fugir pelos fundos no momento do ataque.¹³

No primeiro ato de *Os sinceros*, César Vieira parece remontar a esta noite. Os jovens da Union Obrera-Estudientil acompanham os primeiros momentos do golpe pelo rádio. Domina entre os estudantes de esquerda da peça o argumento de que a sublevação não irá prevalecer e a solução mais prudente seria aguardar em recolhimento o desenrolar da ação. É a chegada de um operário com a notícia de mortes, prisões e feridos entre os trabalhadores da Central Operária que faz Ruben, o líder estudantil da Union, decidir permanecer mobilizado ao invés de desmontar a sede.

[13] A repressão aos CPCs foi significativamente mais expressiva do que a dirigida ao movimento estudantil ou às produções culturais em geral nos primeiros anos da ditadura. Isso sugere que as relações estabelecidas entre artistas, estudantes e trabalhadores nesses espaços produziam efeitos que inquietavam os golpistas.

No primeiro quadro do segundo ato, consuma-se a invasão da entidade estudantil pelos militares golpistas. Eles chegam acompanhados dos jovens liberais Vasconcelos e Aduino, que insistem na possibilidade de negociar a rendição dos colegas. Sem uma rápida resposta dos amotinados e com muita impaciência dos soldados, a porta da entidade é posta abaixo. Estouram tiros, dá-se uma quebradeira e, quando os jovens operários e estudantes fogem pela porta dos fundos, perseguidos pelos soldados, ficam no chão os corpos de Ruben e Vasconcelos.

Nesse momento, há uma forte ruptura do curso dramático da ação. À morte dos jovens se sobrepõe uma série de referências a políticos desde o espectro liberal americano, como Abraham Lincoln, até o revolucionário Mao Tsé-Tung, passando por Karl Marx. Eles surgem em imagens projetadas, combinadas a discursos ou citações. A ação dramática é retomada com os comentários de Irma, a única mulher da peça, companheira de Ruben, e de Aduino, amigo de Vasconcelos, sobre suas perdas. O que parecia uma crítica ácida e precoce à posição da sociedade civil supostamente liberal que apoiou o golpe se converte, então, em um lamento compartilhado pelo horizonte perdido. Juntos, eles apelam por uma “revolução pacífica da esperança e da certeza, de igual oportunidades, no concerto de todos os homens livres... num mundo só”.

No quadro seguinte, o tempo salta cinco meses; o Regime Militar está estabelecido. Duas cerimônias paralelas homenageiam simultaneamente Ruben e Vasconcelos. O foco de luz faz a transição entre as cenas e percebemos que, em cada uma delas, um “ministro” conduz o mesmo discurso de união e superação dos primeiros dias atribulados do governo. No momento da inauguração do retrato dos homenageados, a cena é uma só, com os dois focos acesos. São chamados à tribuna, de um lado, Irma, e, de outro, Aduino. Eles puxam o pano com raiva. Irma cospe no quadro e Aduino irrompe em uma

gargalhada histérica. Chicão, outro companheiro de Ruben, atravessa a sala, arranca o quadro do amigo da parede, quebra-o violentamente e, para encerrar a peça, diz: “Vão todos à puta que o pariu”. A risada brutal de Aduino vai sumindo no apagar das luzes.

Em meio a uma profusão de índices que podem confundir os caminhos da peça, César Vieira parece apontar no texto os principais debates que ocupariam o campo progressista e, por consequência, a produção artística politizada nos anos seguintes. É forte o comentário à autocritica da esquerda. No final surgem, de um lado, a radicalização indicada pelo gesto de Chicão, que no limite pode ser identificada às ações armadas com as quais parte da esquerda se envolveu a partir de 1968; e, de outro, a risada brutal de Aduino, que indica uma postura de contestação comportamental que ganhou espaço com a contracultura.

A encenação tinha estreia prevista para 8 de outubro de 1965, no TAIB, mas foi proibida pela Divisão de Diversões Públicas de São Paulo. Iniciou-se então um périplo para a liberação da peça. Os censores teriam prometido liberá-la desde que fossem cortadas as palavras “greve”, “igualdade”, “socialismo” e “Hiroshima”. Depois que o autor as substituiu, contudo, recebeu a comunicação de que não era mesmo possível encenar a peça devido ao “conteúdo subversivo”. O grupo judicializou a questão e os atores chegaram a escrever uma carta ao presidente Castelo Branco pedindo sua interferência para que fosse permitida a encenação de *Os sinceros*, sob a justificativa de que a censura os deixaria sem emprego e com um prejuízo calculado em 1,5 milhão de cruzeiros. Não tiveram sucesso. Ao que tudo indica, o texto permanece inédito.

Nos primeiros anos da ditadura civil-militar, o episódio de *Os sinceros* colocou o TAIB em contato direto com a censura e a repressão. É de se imaginar que a batalha pela viabilidade do espetáculo tenha também recaído sobre o teatro e a parceria com a Sociedade Brasileira

de Comédia. A SBC tinha um projeto de “transformar a casa de espetáculos da rua Três Rios, 252, em um Teatro de Arte” e “realizar uma campanha publicitária para popularizar o teatro”,¹⁴ mas não se tem mais notícias sobre sua gestão do TAIB após a tentativa de montagem. Provavelmente, a parceria que o TAIB veio a estabelecer com o Sesi no ano seguinte, 1966, além de transformar e expandir o público do teatro, garantiu certa tranquilidade ao TAIB e o afastou da rota da repressão naqueles anos.

TEATRO POPULAR DO SESI: OS OPERÁRIOS NA PLATEIA DO TAIB

A mais duradoura e significativa iniciativa de conquista de público e popularização do teatro ligada ao TAIB foi a parceria estabelecida com o Teatro Popular do Sesi a partir de 1966. Anos antes, o Teatro Experimental do Sesi já tinha estado no TAIB no III Festival de Teatro Amador, em 1960. Apresentaram *A pequena província*, de Clifford Odets, com direção de Osmar Rodrigues Cruz. A parceria com o TAIB significou o momento de profissionalização e amadurecimento do perfil do coletivo, que passou a adotar o nome de Teatro Popular do Sesi. Sua permanência no TAIB durou até 1972, pouco antes da inauguração de sua sede na avenida Paulista, no prédio da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp), em 1975. O grupo permaneceu em atividade até a aposentadoria de Osmar Rodrigues Cruz, no início da década de 1990, quando o nome Teatro Popular do Sesi passou para a sala que ocupavam. Atualmente, o local funciona como sala de espetáculos. Mas a história de Osmar Rodrigues Cruz com o teatro do Sesi é ainda mais antiga, e acompanhá-la ajuda a entender a transformação que se operou naqueles anos em que o grupo esteve no TAIB.

O diretor foi originalmente contratado na década de 1950 para um projeto da entidade patronal que patrocinava montagens amadoras de grupos de operários apresentadas para seus pares. Com uma trajetória prévia no teatro amador e com montagens simples mas eficazes, ele rapidamente despertou interesse do público. Entretanto, tal iniciativa sofria das dificuldades comuns aos grupos amadores: os atores não se dedicavam prioritariamente àquela função. No caso, precisavam conciliá-la com um trabalho extenuante, o cumprimento de horas extras e uma rotina de modo geral incompatível com a de uma companhia estável.

Por essa época, Osmar Rodrigues Cruz teve contato com a proposta do Théâtre National Populaire (TNP), dirigido por Jean Villar na França. A partir da ideia de teatro como serviço público, Villar defendia um teatro útil, rigoroso, acessível ao grande público e subentendia seu subsídio estatal. O diretor brasileiro se empenhou em traduzir os termos do TNP francês para a possibilidade de o Sesi subsidiar uma companhia estável composta de artistas voltada a montar espetáculos para atender aos gostos e às necessidades do operariado paulista. O empreendimento começou com o Teatro Experimental do Sesi, em uma estrutura entre o amadorismo e uma semiprofissionalização.

Desde o início, suas premissas eram o ingresso gratuito e o elevado teor artístico nas realizações. O sucesso de público alcançado possibilitou que o diretor negociasse a profissionalização do grupo em termos de uma garantia de estabilidade para o elenco e para o projeto, o que ele foi capaz de manter por cerca de trinta anos. A parceria com o TAIB surgiu neste momento e significou também a segurança de um local fixo, diferente da transitoriedade de locações para espetáculos específicos. No acordo, o Sesi pagava um aluguel, era responsável pelas obras

[14] “SBC muda TAIB em novo Teatro de Arte”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jul. 1965, p. 9.

Cartaz do espetáculo *O milagre de Annie Sullivan* do Teatro Popular do Sesi, 1967.
Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRM/MinC.



Bertha Zemel e Reny de Oliveira em cena do espetáculo *O milagre de Annie Sullivan*, 1967. Quando a peça foi encenada pelo Teatro Popular do Sesi, o texto já havia sido adaptado para o cinema, com grande sucesso também nas telas. Extraída do livro *Foto em cena*, de Fredi Kleemann. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; CCSP; Divisão de Pesquisas, 1991, p. 88.



Capa do programa de *Manhãs de Sol*, espetáculo que inaugura a parceria entre o Teatro Popular do Sesi e o TAIB, 1966. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.



Cena de Manhãs de Sol, do Teatro Popular do Sesi, 1966. O modelo de cenário e figurino indicam uma encenação mais conservadora. Extraída do catálogo *Teatro Popular do Sesi: 15 anos*. São Paulo: Sesi, 1978, p. 11. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.

de manutenção do teatro e a realização de eventos pela Casa do Povo (ICIB) dependia da sua cessão.

Na década de 1960, quando o teatro era um dos principais entretenimentos, mas o preço do ingresso selecionava o público, a premissa do ingresso gratuito, viável para um grupo profissional apenas na condição de subsídio em que o Teatro Popular do Sesi se encontrava, certamente foi fundamental para a popularidade dos espetáculos realizados. Também foram fatores decisivos o fato de o público preferencial ser o operariado, que estava socialmente apartado dos principais teatros, mas teve algum contato com iniciativas amadoras, como as que o próprio Osmar Rodrigues Cruz conduziu; e a criação de uma rede de divulgação e de distribuição de ingressos nos locais de trabalho. Por exemplo, no segundo ano em cartaz de *Manhãs de sol*, a primeira peça do Sesi realizada no TAIB, que estreou em 1966 com texto de Oduvaldo Vianna (pai de Vianinha), “dos espectadores diários, 105 [mais de um quinto dos lugares do teatro] são industriários que receberam convites nas próprias fábricas em que trabalham, duplicando esse número nos fins de semana”.¹⁵

Além disso, o Teatro Popular do Sesi, quando estava sediado no TAIB, foi a oportunidade para jovens periféricos, como a hoje atriz e diretora musical Iraci Tomiatto (do grupo Engenho Teatral) – frequentarem um espetáculo teatral pela primeira vez. Em entrevista para este livro, Iraci contou que sua família não trabalhava na indústria, mas a divulgação do espetáculo chegou até seu bairro, na Zona Norte de São Paulo. Ela recorda que ainda era criança quando assistiu a *Manhãs de sol*. Ficou tão maravilhada com o teatro que a cada semana convenia um familiar diferente a levá-la para poder assistir novamente. Com os ingressos gratuitos, isso se tornou possível para uma menina que, em outras circunstâncias, dificilmente iria ao

teatro uma vez sequer. Com olhar retrospectivo, ela observa que o público do Sesi diferia do público de outros espetáculos, o que coincide com os depoimentos de todos os entrevistados para este livro: aquele era um público realmente popular. Em uma pesquisa realizada durante a temporada de *O milagre de Annie Sullivan* (de William Gibson), o segundo espetáculo que o Sesi estreou no TAIB e seu maior sucesso de público, 86% dos frequentadores afirmaram que não tinham o hábito de ir ao teatro e 62% estavam indo pela primeira vez naquela ocasião.¹⁶

Além da gratuidade, o plano de divulgação era ostensivo, com grandes chamadas no jornal e eventuais premiações para os espectadores. Em *O milagre de Annie Sullivan*, foi realizado um concurso cultural que premiou, com 3 mil cruzeiros novos, três obras de arte inspiradas no espetáculo: uma música, uma pintura e um texto ensaístico, desde que realizadas por associados do Sesi. A montagem chegou a mais de 300 mil espectadores em 750 apresentações, todas no TAIB, em uma temporada prorrogada por dois anos devido ao seu sucesso.¹⁷ Havia um objetivo programático de atingir um número significativo de espectadores de diversas origens sociais, mas talvez os números fossem importantes também para assegurar a manutenção do grupo frente a seus mantenedores. Uma ambiguidade difícil de ser superada pelo Teatro Popular do Sesi.

Tratou-se de uma iniciativa eficaz em termos de alcançar novos e grandes públicos com um repertório de excelência reconhecida e qualidade técnica. Parte dos jovens atores do grupo, inclusive, se formaram na EAD nos mesmos anos em que os exames da escola se realizavam no TAIB. O grupo foi, ainda, dentro dos meios artísticos, uma das raras oportunidades de empregabilidade estável com um bom salário. Seu idealizador era um homem progressista, interessado em reproduzir, em

[15] “80 mil pessoas”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 mar. 1967, p. 8.

[16] “200 mil pessoas”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1º nov. 1968, p. 9.

[17] “O Milagre: dois anos em cartaz”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 jul. 1969, p. 7.

uma realidade marcada por profunda injustiça social, os valores sociais-democratas de um grande teatro como o TNP francês. Ele foi capaz de realizar essa façanha em plena ditadura, sob o patrocínio de uma das entidades patronais mais alinhadas com a defesa do golpe de 1964, a manutenção da ditadura civil-militar e as práticas mais violentas que ele adotou, inclusive dentro das fábricas. Nesse cenário, é difícil de acreditar que o Sesi enquanto instituição tivesse interesse no teatro muito além da sua projeção como uma força culturalista apaziguadora e talvez neutralizadora da força sindical. Nesse sentido, um grupo profissionalizado poderia estar mais de acordo com a linha de seu mantenedor do que grupos amadores de operários-artistas.

Ainda assim, é importante não recair em uma oposição simplista. A existência do Teatro Popular do Sesi nos palcos do TAIB viabilizou, para um número muito grande de espectadores, assistir a um espetáculo bem feito, com grandes artistas e em um espaço teatral de qualidade, e foi uma importante alternativa de emprego no meio artístico, em especial a partir da década de 1970, quando a ascensão da indústria cultural começou a esvaziar o teatro de sua viabilidade empresarial. Tudo isso dependeu muito da militância pessoal de Osmar Rodrigues Cruz. Não faltam exemplos de iniciativas contraditórias para assegurar a viabilidade de produções artísticas durante a ditadura, com diversas figuras progressistas inseridas até mesmo em órgãos dos governos estaduais, como a Comissão Estadual do Teatro (CET), e federais, como o Serviço Nacional do Teatro (SNT), assegurando subsídios públicos e mediando liberações da censura.

Por sua vez, o desaparecimento das organizações culturais nas fábricas, o repertório mais tradicional, a encenação sem espaço para experimentações e a pouca disposição para voos imaginários mais livres indicam os limites dessa iniciativa. O comentário de

um dos principais críticos da época, Décio de Almeida Prado, sobre a montagem de *Manhãs de sol* parece sintetizar a trajetória artística do Teatro Popular do Sesi e a direção de Osmar Rodrigues Cruz: “sem pretender inovar, sem buscar a originalidade, mas com a segurança de quem conhece o terreno em que está pisando”.¹⁸

Depois dos sucessos *Manhãs de sol* e *O milagre de Annie Sullivan*, a montagem seguinte do Sesi no TAIB foi um texto de Friedrich Schiller, *Intriga e amor*, que estreou em 1969, seguindo o projeto do TNP francês de popularização dos clássicos; no entanto, a montagem teve menor repercussão. As escolhas dramáticas seguintes foram menos promissoras. Em um momento de efervescente dramaturgia paulistana, com a recente estreia dos autores do Arena, como Guarnieri e Vianinha, responsáveis por uma significativa transformação do lugar do povo na cena teatral brasileira, o Sesi valorizava autores nacionais, mas parecia preferir a segurança da distância histórica de um século. Primeiro encenaram *Memórias de um sargento de Milícias*, adaptação do livro de Manuel Antônio de Almeida por Francisco Pereira da Silva, em 1970, e, em seguida, *Senhora*, adaptação de José de Alencar por Sérgio Viotti, em 1971, ambas no TAIB. Mesmo em espetáculos de menor projeção como *Senhora*, o Sesi teve espaço garantido em grandes colunas no jornal, seu público ultrapassou os 100 mil espectadores e a temporada rendeu mais de duzentas sessões. Uma pequena crítica publicada na revista *Veja*, contudo, questionava:

Com suas invejáveis verbas, [o Sesi] poderia, na pior das hipóteses, escolher pelo menos espetáculos comerciais sem mofo e poeira de séculos. No caso dessa centenária *Senhora*, o pecado mais grave é o de dar às plateias o que elas abandonaram ao desligar a televisão para ir ao teatro. [...] No mesmo horário, a Globo apresenta

[18] Décio de Almeida Prado, “Manhãs de Sol”, em *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 140.

O *cafona*, uma novela bem melhor, mesmo sem cores.¹⁹

Para além da acidez do crítico, é difícil imaginar que algum outro espetáculo encenado em São Paulo no mesmo período tivesse mais trabalhadores na plateia.

A encenação de um autor brasileiro contemporâneo aconteceu no último espetáculo montado pelo grupo do Sesi no TAIB. A dramaturgia foi *Um grito de liberdade*, escrita por Sérgio Viotti, que já tinha sido responsável pela adaptação de *Senhora*. A peça, encomendada por ocasião do sesquicentenário da Independência, em 1972, pretendia tratar das “contradições íntimas”, da “vida emocional” de d. Pedro I, definido no programa do espetáculo como “um homem acima de tudo, que amava o povo de sua terra adotiva, que lutava na rua de uma nação que não era sua, mas que ele incorporava na sua existência”.²⁰ No programa, também se ressalta a importância da data, o que justificaria a contratação especial de atores de maior projeção para se juntar ao elenco tradicional do Sesi. Entre eles, estavam Antônio Fagundes e Tony Ramos. Confirmando sua vocação, o espetáculo realizou uma espécie de pré-estreia com a apresentação de algumas cenas na sede do Curso de Preparação para Oficiais da Reserva (CPOR) do Exército, quatro dias antes da estreia oficial no TAIB.²¹

TEATRO PARA A INFÂNCIA: FORMANDO PÚBLICO DESDE CEDO

Em paralelo, também era sediado no TAIB o Teatro Infantil do Sesi, dirigido por Eduardo Curado. O grupo encenou *Gil Vicente e sua época* (1967), uma seleção de trechos do dramaturgo português Gil Vicente com foco na sua divulgação nas escolas; *Aprendiz de*

feiticeiro (1969), que inaugurou uma série de textos de Maria Clara Machado, como *Maria Minhoca* (1970); *O patinho preto* (1971), de Walter Quaglia, e, por fim, *A menina e o vento* (1972), também de Maria Clara Machado.

Apesar de realizar bem menos apresentações, atingir um público menor e não ter a fama consagrada do Teatro Popular do Sesi, as produções para crianças parecem ter alcançado uma maior radicalidade em seus debates, pelo menos no que se refere à obra de Maria Clara Machado e aos temas que ela aborda. *Maria Minhoca*, por exemplo, é a protagonista de uma história na qual seu pai dominador quer casá-la com um homem forte, capitão do Exército, contra sua vontade. Maria prefere um rapaz não tão forte, não tão poderoso, mas de quem gosta. Em uma crítica, por ocasião da primeira encenação da peça, em 1968, no Rio de Janeiro, com o grupo O Tablado, dirigido pela própria Maria Clara Machado, Fausto Wolff afirma: “Sem fazer comícios, em *Maria Minhoca*, Maria Clara ridiculariza o poder, a força, os preconceitos, a pretensão, a mentira e, o que é maravilhoso, as crianças compreendem”.²²

Peças de teatro para crianças são uma constante em toda a história do TAIB, antes e depois da parceria com o Teatro Popular do Sesi. Na Casa do Povo (Icib) estava instalado também o Ginásio Israelita Brasileiro Scholem Aleichem, que ficou conhecido como um laboratório avançado de práticas pedagógicas. Os grupos estudantis por algumas vezes tiveram acesso aos palcos do teatro, mas sobretudo houve uma série de espetáculos profissionais voltados para esse público. Na inauguração do TAIB, em 1960, a escola patrocinou a montagem *Aventura na ilha azul*, escrito e dirigido por Ricardo Gouveia.

No mesmo evento, o grupo teatral do Clube Infantil I. L. Peretz apresentou *O mágico de Oz*, escrito e adaptado por Tatiana Belinky e

[19] “Senhora bobagem”. *Veja*, São Paulo, 18 ago. 1971, p. 74.

[20] *Um grito de liberdade*, programa do espetáculo, São Paulo, 1972. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.

[21] “Em cena, o grito de d. Pedro I”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 ago. 1972, p. 8.

[22] Fausto Wolff, “Uma peça que as crianças também compreendem”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1968.

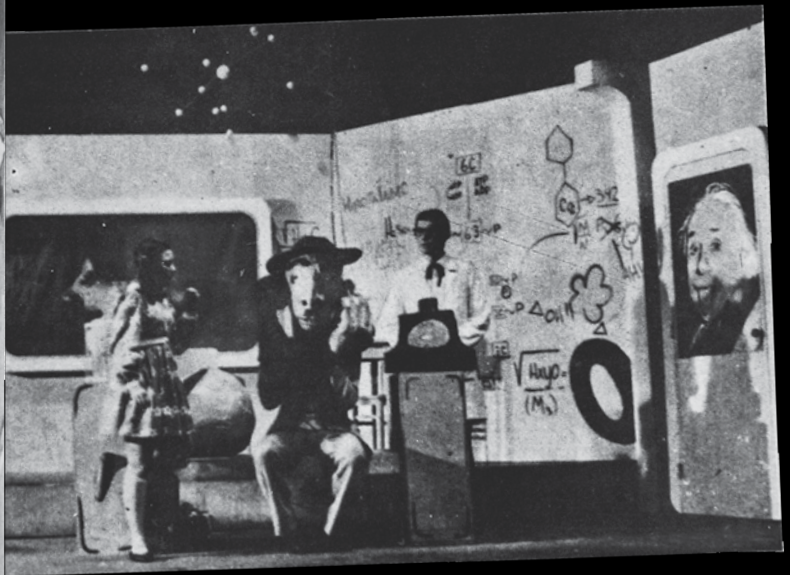
A imaginação faz o show



Atores, fingindo de espectadores. E vice-versa.

Crítica de Clóvis Garcia no *Jornal da Tarde*, 18 jul. 1986, p. 12A. Na foto de Edward Costa, os atores de *Bandinha da imaginação* em meio às caixas de papelão coloridas do cenário com as quais eles constroem as cenas propostas pelo público, 1986. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.

Crianças em cena na montagem de *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado, pelo Clubinho I. L. Peretz, 1961. Acervo da Casa do Povo.



Cena de *Aprendiz de feiticeiro*, de Maria Clara Machado, pelo Teatro Infantil do Sesi no TAIB, 1969. Extraída do programa de *Intriga e amor* pelo Teatro Popular do Sesi, São Paulo, 1969, p. 19. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.

Georges Ohnet. O grupo não só realizava teatro para crianças como era composto de crianças. No ano seguinte, encenaram *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado. Felipe Wagner foi o diretor dos dois espetáculos.

Nos anos seguintes, para o público infantil, foram encenadas no TAIB as obras levadas pelo Teatro Infantil do Sesi e clássicos como *Branca de Neve e os sete anões* (1965 e 1985), *A cigarra e a formiga*, (1967), *Pinocchio* (1981), *Os saltimbancos* (1993), e *Tistu, o menino do dedo verde*, campeã em número de montagens: em 1989, 1992, 1994, 1999 e 2003.

Em 1986, chamam a atenção dois espetáculos da Companhia de Teatro Arco-Íris, de Valinhos, cidade do interior de São Paulo. Eles apresentaram *Verde que te quero ver*, de Paulinho Tapajós e Edmundo Souto, e *Bandinha da imaginação*, de Alfredo Ribeiro e Mário Farci, ambos com direção de Alfredo Ribeiro. O grupo, que até hoje está em atividade, já possuía uma trajetória de mais de dez anos no teatro para crianças, e as montagens têm em comum a presença da música e a temática da preservação ambiental.

Mas o que chamou especial atenção dos críticos na transição entre os espetáculos é que ela foi determinada pela demanda de uma melhor acomodação de um espetáculo para público adulto que entraria em cartaz no TAIB na mesma época. Em plena e bem-sucedida temporada de *Verde que te quero ver*, o grupo perdeu o acesso ao palco, e restou aos artistas do Arco-Íris apenas o proscênio,²³ limitado por uma rotunda preta. A *Bandinha da imaginação*, que era mais adaptável em termos de espaço cênico, foi a solução encaminhada. O crítico teatral Clóvis Garcia acusou a situação marginal do teatro infantil. Tatiana Belinky, crítica, grande escritora de obras para a infância e juventude, que acompanhou de perto a construção do TAIB e fez parte da tentativa de restabelecimento de seu grupo teatral em 1965, fez coro.

O curioso é que a precariedade é estruturante de *Bandinha da imaginação*, que começa com as personagens de um faxineiro e dois espectadores que resolvem “fazer um espetáculo circense com a ajuda do público presente, ‘porque o espetáculo programado foi suspenso sem aviso’ e o público não pode ser frustrado”. Os três palhaços em cena criam diversas situações propostas pelo público a partir de um conjunto de caixas de papelão coloridas disponíveis no cenário e, para finalizar, formam uma banda imaginária que “toca” músicas gravadas. Belinky comenta que “no final o ‘maestro’ sai regendo a bandinha e as crianças o seguem até a saída da sala, ‘tocando’ instrumentos imaginários, em fila buliçosa, lembrando a história do *Flautista de Hamelin*”.²⁴

Embora não tenha sido possível localizar algum documento que indique uma orientação programática do TAIB além do discurso inaugural já mencionado, é provável que houvesse, dentro ou próximo à gestão do teatro na Casa do Povo (Icib), gente qualificada com interesse especial no público infantil, como Tatiana Belinky, e que o teatro para as crianças fizesse parte da proposta mais ampla de formação de público. Na parceria com a Sociedade Brasileira de Comédia, em 1965, por exemplo, estava previsto o funcionamento de um Teatro Infantil, sob a direção da atriz Ivonete Vieira, assim como na parceria com o Sesi.

Nos anos derradeiros de funcionamento do TAIB, entre o início da década de 1990 e os anos 2000, quando a tentativa de garantir a viabilidade econômica do espaço parece se sobrepor a qualquer espécie de programa artístico organizado, há ainda a iniciativa de uma cooperativa de teatro voltado ao público infantojuvenil. A Cooperativa de Teatro Oscar Felipe, sediada no TAIB, realizou espetáculos de teatro educativo. Foram responsáveis por pelo menos três das montagens de

[23] Prolongamento do palco em direção à plateia. O proscênio é a parte do tablado localizada mais próxima aos espectadores, geralmente em frente à linha da cortina; trata-se de uma área pequena em relação à área total do palco.

[24] “Muito com pouco”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 jul. 1986, Caderno 2, p. 64.

Tistu. Eram mais de vinte atores, que ainda buscavam se viabilizar pela divisão de bilheteria, realizando espetáculos no próprio TAIB e em escolas, adotando um repertório que envolvia adaptações de livros paradigmáticos e de eventos da história do Brasil.

MALDITOS: CINE VILLAGE, O PALCO MUSICAL E A MILITÂNCIA POLÍTICA NO TAIB

Recuando alguns anos no tempo, mas ainda no tema da viabilidade econômica do teatro, antes da parceria com o Sesi, o TAIB havia cogitado se transformar em cinema. Em um ofício dirigido à Comissão Estadual do Teatro no início da década de 1960, argumentava-se que: “para evitar que o TAIB se transforme em cinema, por não conseguir interessar um elenco profissional na sua utilização e o seu elenco não ter condições para explorá-lo normalmente”, os grupos do TAIB e do Tace pretendiam uma fusão com suporte daquela comissão. Independentemente de, naquele início dos anos 1960, a transformação do TAIB em cinema ser uma possibilidade real ou apenas uma tendência de muitos teatros, que surge como argumento para o pedido subsídio, uma década depois, tal previsão se estabeleceu a partir de um contrato do TAIB com a Empresa Cinematográfica Haway, que, na época, era uma das principais exibidoras na cidade. Entre suas salas, estava o cinema Marachá, no Baixa Augusta, região boêmia próxima ao centro histórico de São Paulo, cuja experiência pretendia inspirar o novo Cine Village, que ocupou o TAIB por pouco mais de dois anos, entre setembro de 1973 e fevereiro de 1976.

No Marachá, a administração de Álvaro Moya, a partir de 1971, conseguiu o feito de transformar o que era um cinema decadente do circuito comercial em um cinema de arte economicamente viável. O sucesso teria despertado interesses mercadológicos,

incitando a abertura de novas salas alternativas, contexto em que pode ser situada a iniciativa do Cine Village no espaço do TAIB. Em uma matéria que menciona sua inauguração, é anunciada uma série de novas salas no mesmo período. O nome do Village seria uma homenagem ao bairro de boêmios e artistas em Nova York, Greenwich Village, o que reforçava o perfil da sala.

A inauguração do cinema, em 21 de julho de 1973, foi com a exibição de *O assassinato de Trotsky*, com direção de Joseph Losey. Já estava prevista na programação a realização de uma “sessão maldita” às quartas-feiras às dez da noite, nos moldes do Marachá, que congregou um público fiel interessado em filmes de terror cult exibidos e em uma atmosfera de submundo contracultural que ali se desenvolvia. No ano seguinte à inauguração, o Village participou também das comemorações do 31º Aniversário do Levante do Gueto de Varsóvia com a exibição de *O fascismo sem máscara*, de Mikhail Romm, mas o empreendimento não alcançou o objetivo pretendido e, em 1976, o TAIB reabriu enquanto teatro com a encenação de *A teoria na prática é outra*, texto de Ana Diosdado com direção de Antônio Pedro. Uma curiosidade: depois da experiência do cinema, a Casa do Povo (Icib) organizou um cineclube com o nome Vladmir Herzog, em homenagem ao jornalista assassinado pela ditadura em 1975, e, na indicação de localização, inseriu nos cartazes a informação “ao lado do TAIB”. Apesar de passar por uma possível decadência econômica, o TAIB continuava presente no imaginário paulistano como uma referência.

Ainda em meados da década de 1970, o TAIB passou a abrigar *shows* com frequência. Tem destaque, entre abril e maio de 1976, um ciclo que envolveu a Banda de Pífanos de Caruaru e o grupo Tarancón, que cantava músicas folclóricas sul-americanas, e um espetáculo do grupo Coisas Nossas denominado Noel, só Noel. Em julho do mesmo ano, o conjunto MPB4 apresentou seu espetáculo *No safári*. O grupo, que voltou ao TAIB em 1979 com a estreia de *Bons tempos, hein?*, escrito

Cartaz de divulgação
do Cine-clubê Vladimir
Herzog do Icib. À dir.,
abaixo do endereço, lê-
se "ao lado do TAIB".
Acervo da Casa do Povo.

INSTITUTO CULTURAL ISRAELITA BRASILEIRO

DEPARTAMENTO DE CINEMA

CINE-CLUBE "VLADIMIR HERZOG"

APRESENTA

1.ª MOSTRA INAUGURAL

15 de Agosto O CASO DOS IRMÃOS NAVES (Brasil-1967)

Direção: Luis Sergio Person

Com: Sérgio Hingst - Anselmo Duarte - Raul Cortez - Juca de
Oliveira - Lélla Abramo - Cailda Lanuza

22 de Agosto DOCUMENTÁRIO: FASCISMO SEM MASCARA (URSS-1965)

Direção: Mikhail Romm

Música: Aleksander Karamanov

29 de Agosto E O QUINTO CAVALEIRO E O MEDO (Tcheco-1964)

Direção: Zbyneck Brynych

Com: Mireslav Macharek

5 de Setembro TRANSPORTE PARA O PARAISO (Tcheco-1967)

Direção: Zbyneck Brynych

Com: Zdenek Stepanek

Todas às 4.ªs Feiras
Às 21 horas

Ingresso
Cr\$ 10,00

Rua Três Rios n.º 252
ao lado do TAIB

ESTAÇÃO METRO - TIRADENTES

Cartaz de impressão
tipográfica do show *El
cantar tiene sentido* do
grupo Tarancón, 1976.
Acervo da Casa do Povo.

Cartaz de impressão
tipográfica da temporada
que reuniu artistas
independentes no TAIB,
1980. Acervo da Casa
do Povo.

Inst. Cultural Israelita Brasileiro apresenta

TARANCON

EM

EL CANTAR TIENE SENTIDO

**29 Abril a 2 Maio
às 21 Horas**

teatro TAIB

R. TRES RIOS 246 TEL. 227.9719 BOM RETIRO

Metro - Est. Tiradentes

FARRAPOS PROD. APRESENTA

TEMPORADA ESPECIAL

DE

INDEPENDENTES

BARCA DO SOL

JAIME E NAIR

ALINE

ALCIDES NEVES

LUIS DUARTE

DE **11 A 15** JUNHO
21 hs.

TEATRO TAIB

Rua Três Rios, 252 - BOM RETIRO - Fone: 227-9719

por Millôr Fernandes, mesclava músicas a textos falados em suas apresentações. Sobre o expediente, uma crítica a *No safári* afirma: “o MPB4 atesta mais uma vez que o texto é indispensável a um espetáculo, pois o público exige mais que cantar”.²⁵ Em 1977, Sylvio Zilber, que dirigiu o grupo amador do TAIB em 1972, assumiu a direção de outro espetáculo musical semelhante, que mesclava canções e textos falados, unindo os grupos Tarancón e Alicerces. Ainda em 1977, outro diretor teatral, Fernando Peixoto, dirigiu *Fafá de Belém* em seu *Tamba-Tajá*.

Em 1980, a música povoou o palco do TAIB, com destaque para os espetáculos situados entre a apresentação musical e a encenação, mesclando canções, textos declamados e alguma interpretação, como foi o caso de *Aquí No Hay Olvido*, nova parceria do Tarancón, dessa vez com o Duo Canapan, e *Cenas*, com o Grupo Ensaio, que era uma colagem de textos de Maiakovski, Neruda, Antonio Callado, Vinicius de Moraes, Thiago de Mello e Manuel Bandeira com composições do cantor Roberto Riberti. No mesmo ano, uma temporada reuniu artistas independentes para apresentarem suas canções no palco do TAIB. Eram eles: A Barca do Sol, Jaime e Nair, Luiz Duarte, Aline e Alcides Neves. Em 1988, um *show* que marcou os espectadores do TAIB foi o de Angela Ro Ro. Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, relatou em entrevista para este livro como o clima àquela altura decadente do teatro se mesclava com a atmosfera *underground* que a artista criava.

O TAIB ainda foi palco de diversas reuniões e ações políticas, em especial nas

décadas de 1970 e 1980. Algumas tinham relação com os espetáculos apresentados, como os eventos pela anistia, em 1979, que dialogavam com *Murro em ponta de faca*, dramaturgia escrita por Boal no exílio sobre a experiência de fuga do país; outras, com a comunidade judaica, como a tradicional comemoração do Levante do Gueto de Varsóvia organizada pela Casa do Povo (Icib) desde sua fundação e sediada no TAIB nos anos em que o teatro esteve em atividade; ou a reunião política de manifestação organizada pelo movimento Paz Agora contra o massacre no Líbano, em 1982, ocasião em que dois carros foram incendiados por pessoas contrárias ao ato – o que mostra profundas e doloridas cisões em torno das questões do Oriente Médio na própria comunidade judaica. Outras ações, ainda, eram fruto da solidariedade da Casa do Povo (Icib) com diversos grupos sociais e do posicionamento da instituição na cena política, como os debates sobre partidos políticos e eleições, realizados no ano de 1982. Durante a ditadura, essas ações colocaram o TAIB na mira dos órgãos repressivos, que realizaram relatórios sobre alguns dos eventos realizados.²⁶

Desde a sua inauguração, o TAIB se abriu para movimentos artísticos e políticos de seu tempo. Tornou-se um espaço importante para os artistas teatrais paulistanos, da formação até a viabilidade profissional, e uma ágora aberta aos cidadãos. Nos próximos capítulos, veremos como as transformações da vida social brasileira durante a ditadura e no processo de redemocratização se expressaram em espetáculos teatrais marcantes nos palcos do TAIB.

[25] *Música*, n. 3, ago. 1976.

[26] Hoje, esses documentos do Departamento de Ordem Política e Social (Dops) estão disponíveis para consulta no Arquivo Público do Estado de São Paulo.

que, por sua vez, trouxe ao público o espetáculo de ETTY FRASER, BORGHI e THERESA AMADEU, com o espetáculo "OS PEQUENOS BURGUESES" de Máximo Gorki.

O TAIB EM CINCO ATOS

TEATRO



Etty Fraser, Borghi e Theresa Amadeu

Sempre em luta

OS PEQUENOS BURGUESES. de Máximo Gorki; com Abraão Farc. Etty Fraser, Borghi e Theresa Amadeu. Ter Góes, Sérgio Roberto Rinaldi, Borghi; TÁBUA BRASILEIRA

A velhice invade o rosto dos atores. Paulo, o rosto abarbatado, quer dizer, quem conseguiu ser diretor de um teatro movido, o que não soas quem não tem a mesma paixão que a gela. Mas os dois "Os Pequenos Burgueses" Justificam a luta após a primeira, pelo grupo, a mãe do movimento, a revolução especial, a reação dos feitos, os figurantes, a reação que os res. Mas, Brasil. Mas, depois de ter a África e a América.

VEJA, 2

RESERVADO NR 157 143
 Santos, 27 de Maio de 1.969
 Ontem, por volta das 21,00 horas, no Cinema Lyceu, nesta cidade, houve a encenação da peça "DOIS PERDIDOS NUMA SUJA" de autoria de PLINIO MARCOS DE BARROS. Segundo o relato do reservado anterior (RR nº 157) parte da renda da referida peça iria para a INFORM N.º 201-0/77
 Foram notados prestigiando o espetáculo e venderam ingressos na Faculdade os estudantes JOAO JOSÉ SADI, HUGO LUIZ DE MOURA LEAL, JOAO RUSSO, FLORISVALDO CAJÊ, SONIA MARIA ROCHA CORREA, MAURICE LEGARDE (presidente do Clube do Cinema), bem como outros elementos não identificados.
 No final do espetáculo, o ator e autor PLINIO MARCOS DE BARROS foi até o palco e disse que queria agradecer as auto-



Relatório Barão

**SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA SEGURANÇA PÚBLICA
 POLÍCIA CIVIL DE SÃO PAULO
 DIVISÃO DE INFORMAÇÕES - DOB**

No dia 28 de maio de 1969, realizou-se a Rua Três Rios, nº 282, o debate intitulado "O debate clássico", com o propósito de esclarecimento do processo, envolvendo os autores, entre os quais se encontram alguns pessoais: deputado CARLOS CANDIDATO MARIO COVARAS, QUARAZZI

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
 ESTADUAL DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL
 DIVISÃO DE INFORMAÇÕES

São Paulo, 27 de maio de 1969

X	Emissão	Documento Apresentado	Tipo		Assinatura	Rubrica	Data
			Original	Fotocópia			
Nome do Autor: PLINIO MARCOS DE BARROS Título: Trabalho apresentado em sala de aula na Faculdade de Ciências da Universidade de São Paulo Assunto: OS PEQUENOS BURGUESES			<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>			

[191-196] The End of a Historical Cycle

FIM DE UM CICLO HISTÓRICO

Maria Livia Nobre Goes e
Nina Nussenzweig Hotimsky

PASTOR: A população muda contempla o morto. [...] Aplausos, senhores, e depois podem ir para seus campos e oficinas em nome do bem-estar. No domingo, haverá aguardente, jogos e medalhas para o campeão, e à noite, junto ao fogo, a partida de dominó. Atenção! Que levantem as mãos os que passam fome! - Ninguém passa! - Que levantem os braços os infelizes! - Completa felicidade! - Quem chora à noite de aflição? - Todos dormem como justos! - Que façam coro comigo os amantes de injustiçados; os pais de corrompidos; as mulheres de assassinados; os parentes de explorados! Eia, é claro, existimos no melhor dos mundos! - Que fiquem parados e quietos os desesperados!

Gianfrancesco Guarnieri, *Ponto de partida*.

O início da década de 1970 foi duro para o teatro paulistano. Após a decretação do Ato Institucional n. 5 (AI-5), em dezembro de 1968, a violência da ditadura civil-militar cresceu de forma exponencial e atingiu grandes artistas. Dois dos principais grupos em atuação na cidade tiveram seus diretores presos, torturados e expulsos do país. Augusto Boal, que encabeçava o Teatro de Arena, foi exilado em 1971 e Zé Celso Martinez Corrêa, diretor do Oficina, partiu em 1974. As artes cênicas entravam em um período de tateamento e indecisão.¹ As produções eram visadas pela censura, e a crise financeira se abatia sobre as casas de espetáculo. A própria sede do Teatro de Arena, por exemplo, teve de fechar as portas em 1972.² Ao mesmo tempo, a indústria cultural se estabelecia naqueles anos (apelidados por defensores do regime de “milagre econômico”) e oferecia um caminho de estabilidade financeira em espaços como a televisão e a indústria fonográfica para os artistas que não caíram nas redes da repressão. Os desafios eram diversos. O que dizer de tempos tão massacrantes? Qual linguagem adotar? Como se viabilizar materialmente e onde se apresentar?

O palco do TAIB também diminuiu o ritmo no período. Após a despedida do Teatro Popular do Sesi, em 1972, houve a tentativa de transformar o espaço em cinema. A experiência durou cerca de dois anos, mas não alcançou o resultado esperado. Em 1976, o TAIB reabriu como um espaço voltado aos espetáculos de artes cênicas e música. Já naquele ano, abrigou *Ponto de partida*, que se fazia tristemente urgente.

O espetáculo recolocou o TAIB no centro da vida teatral paulistana. Mais do que

nunca, aquele palco se tornava um espaço de resistência, acolhendo diversas montagens de artistas que haviam integrado as fervilhantes companhias Arena e Oficina. Esses protagonistas de um rico momento interrompido, investigadores de uma linguagem teatral ligada aos problemas do povo brasileiro, encontraram no TAIB um abrigo para seguir criando.

De um lado, os espetáculos retomavam formas de criar investigadas desde antes do golpe: a busca por uma atuação e musicalidade brasileiras, o diálogo com o teatro épico de Bertolt Brecht,³ a valorização da dramaturgia nacional e a nacionalização de clássicos (trabalho com dramaturgias internacionalmente consagradas sob o ponto de vista dos processos sociais do Brasil). Por outro lado, tematicamente, as peças lidavam com as dificuldades de seu presente imediato. Discutiam a necessidade de redemocratização, a anistia aos perseguidos políticos e a retomada de um horizonte de transformação social tolhido pela instauração da ditadura civil-militar.

PONTO DE PARTIDA: O LUTO POR HERZOG EM CENA

A dramaturgia de *Ponto de partida* gira em torno de um debate público: a morte do poeta Bardo, cujo corpo amanheceu pendurado em uma árvore, teria sido causada por um suicídio ou por um assassinato? Era nítido que o que se denunciava era o assassinato de Vladimir Herzog. O jornalista de origem judaica, também conhecido como Vlado,

[1] Décio de Almeida Prado, *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

[2] Já a sede do Teatro Oficina foi fechada no momento do exílio de Zé Celso (1974), e reaberta apenas em 1979.

[3] Bertolt Brecht (1898-1956) foi um importante dramaturgo, encenador e teórico teatral alemão. Construiu uma crítica ao drama, forma teatral então hegemônica, que trata majoritariamente de temas da vida privada, afirmando os valores burgueses. Como alternativa, formula seu teatro épico em uma relação direta com o materialismo dialético. As propostas de Brecht alimentaram a possibilidade de um teatro ligado aos debates políticos de seu tempo. No Brasil, o Arena e o Oficina foram grupos que se aprofundaram nos estudos brechtianos, buscando trazer na prática suas ideias para a realidade nacional.

ocupava um cargo de destaque na TV Cultura quando foi preso e morto pelos militares, após se apresentar voluntariamente para depor no Doi-Codi (Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna), em outubro de 1975. As autoridades publicaram uma fotografia de Herzog pendurado e alegaram que se tratava de um suicídio. A imagem, em que o morto se apresenta de joelhos dobrados, visivelmente não enforcado, se tornou um símbolo da violência da ditadura civil-militar. Seis dias depois, em 31 de outubro, um ato ecumênico foi realizado na catedral da Sé com a participação de dom Paulo Evaristo Arns, dos rabinos Henry Sobel e Marcelo Rittner e do reverendo presbiteriano Jaime Wright. O evento reuniu mais de 8 mil pessoas, que expressaram sua revolta com o ocorrido e solidariedade aos familiares e amigos do jornalista. A manifestação pacífica é tida como o primeiro ato público de grandes proporções que questionou o regime após a decretação do AI-5, e a memória de Vlado se manteve presente na luta pela democracia.

O luto pela perda de Herzog também foi elaborado em cena. O dramaturgo João Ribeiro Chaves, cunhado de Vlado, escreveu uma peça sobre seu assassinato intitulada *Patética*, que foi vetada pela ditadura civil-militar em 1976 e liberada apenas em 1979. Gianfrancesco Guarnieri, para lidar com o problema da censura, escreveu *Ponto de partida* como uma parábola. Essa estratégia permitiu que a obra estreasse em setembro de 1976, realizada pela Othon Bastos Produções Artísticas e contando com o próprio Guarnieri no elenco.

No programa do espetáculo, o encenador Fernando Peixoto se referia ao uso da parábola por Bertolt Brecht em seu teatro épico:

[Brecht] colocou em discussão alguns dos mais complexos problemas de seu tempo fazendo com que ação e personagens

fossem deliberadamente situados em tempos e terras distantes. Nunca para escamotear o confronto imediato e direto com a realidade cotidiana. Mas justamente como processo consciente para transformar esta reflexão numa análise mais extensa e aprofundada. E também, é evidente, como instrumento para, em tempos difíceis, dizer a verdade.⁴

Guarnieri já tinha experiência em dizer a verdade e debater a vida social brasileira em sua dramaturgia. Em 1958, escreveu a peça *Eles não usam black-tie*, que foi encenada pelo Arena e se tornou um marco na história do teatro brasileiro. A peça se passa no morro e coloca o problema da greve operária em cena. Mas *Ponto de partida*, em tempos mais difíceis, teve a ação deslocada para uma distante vila medieval.

A linguagem é elevada e os figurinos de Gianni Ratto reforçam que tudo se passa em um tempo antigo. A direção musical de Sérgio Ricardo contou com a participação do grupo vocal e instrumental Maria Déia, cujas vozes em coro reforçam o ambiente trágico – a dor é de toda a cidade. O corpo de um poeta pende em praça pública, presença dolorosa, impossível de ser ignorada. É instaurado um tribunal, recurso muito presente no teatro épico brechtiano, que coloca em cena diretamente o problema da justiça – e de sua manipulação pelos poderosos. Aos poucos se revela a motivação da morte: Maíra, filha de dom Felix (que governa a cidade), era apaixonada por Birdo e estava grávida dele. Sua mãe, Aida, tratou de eliminá-lo. Quando a verdade é revelada, dom Felix proclama que Birdo se matou:

D. FELIX: E aqui severamente determino que do caso não se faça mais comentário. Que se apague o morto da memória e que conte com minha fúria quem desobedecer a ordem!⁵

[4] *Ponto de partida*, programa do espetáculo, São Paulo, 1976. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.

[5] Gianfrancesco Guarnieri, "Ponto de partida", em *Gianfrancesco Guarnieri: o melhor teatro*. São Paulo: Global, 2001, p. 277.

OTHON BASTOS PRODUÇÕES DE DOCUMENTA PRODUÇÕES APRESENTAM

PONTO DE PARTIDA

DE GIANFRANCESCO GUARNIERI
MÚSICA DE SÉRGIO RICARDO
ENCENAÇÃO DE FERNANDO PEIXOTO
CENÁRIO GIANNI RATTO
TEATRO TAIBR, 3 RIOS, 252

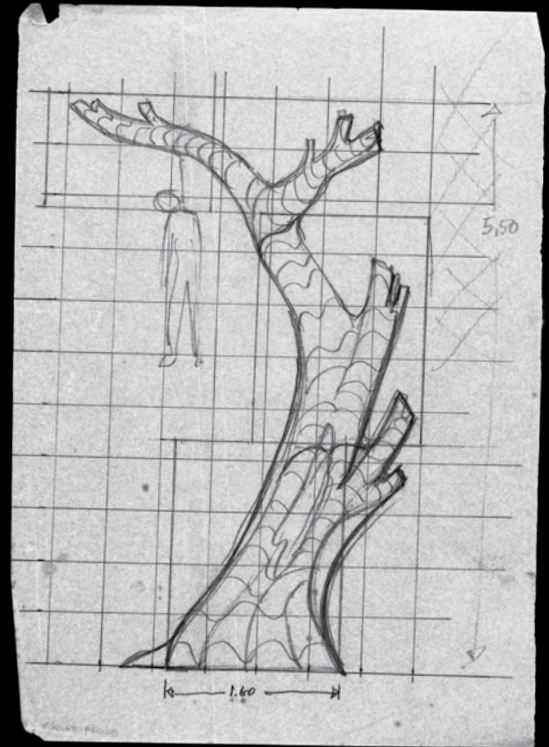


DOPLER Pain

Publicidade

Cartaz de *Ponto de partida* a partir do desenho de Elifas Andreato. Em primeiro plano, o sofrimento de Maira, agarrada às pernas que pendem com uma corda ao fundo, indicando o suposto enforcamento de Birdo. Ao fundo, D. Felix, pai de Maira e governante autoritário da cidade, representado como uma espécie de palhaço macabro, parece de certo modo pendurado em Birdo. 1976. Acervo Gianni Ratto.

Desenho de Gianni Ratto, provavelmente produzido no processo criativo do cenário de *Ponto de partida*. Vemos a imagem marcante de um homem pendurado na árvore, 1976. Acervo Gianni Ratto.



Além de sentenciar um falso suicídio e exigir o esquecimento público de Birdo, o governante e sua esposa realizam um aborto forçado em Maíra, eliminando também o filho do poeta, que estava a caminho. Mas *Ponto de partida* realiza na realidade o contrário do que ordena a personagem de dom Felix na ficção: mantém viva a memória de Herzog. A intervenção da peça na São Paulo de 1976 se aproxima da promessa de Maíra, na última cena da peça:

MAÍRA: Mas eu ficarei, meu amado, no centro desta praça, até que estes tempos se acabem e os homens se reencontrem no que conservarem de humano. Eu e meu sangue, a minha fé, e minha coragem, e minha certeza, e minha dor que é só o que há de irreversível!⁶

O espetáculo era um ato de coragem, tanto dos artistas que o realizavam quanto dos espectadores que lotavam a plateia. Em entrevista para este livro, o professor e crítico teatral Alexandre Mate relatou que, ao descer na estação Tiradentes de metrô a caminho do TAIB, recebeu um panfleto com a ameaça de uma bomba no teatro. Estava acompanhado pela amiga e teórica de teatro Iná Camargo Costa, e ambos decidiram enfrentar o medo. A crítica teatral Mariângela Alves de Lima, também em entrevista para este livro, relatou a chegada de cartas com ameaças semelhantes na redação do jornal *O Estado de S. Paulo*. Para ambos, era significativo que o TAIB acolhesse a realização de espetáculo tão visado. Herzog era judeu, e seu assassinato mobilizou significativamente a comunidade judaica crítica ao Regime Militar.

Outro espectador de *Ponto de partida*, o diretor teatral e dramaturgo Luís Carlos

Moreira contou, em entrevista para este livro, lembrar-se vivamente de uma cena em que Guarnieri, sentado na beira do palco, falava diretamente à plateia. Na gravação em áudio realizada pelo Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart), há um momento de aplauso em cena aberta, que provavelmente coincide com o rememorado por Moreira.⁷ Nesse ponto da dramaturgia, a personagem de Guarnieri, Dôdo, o pastor que se diz louco mas é profundamente lúcido, rompe a fronteira entre palco e plateia e se dirige aos espectadores. Inicialmente trata-os como habitantes da aldeia ficcional, a “população muda”, mas aos poucos o teor da fala se desloca para o Brasil de 1976:

PASTOR: A população muda contempla o morto. [...] Aplausos, senhores, e depois podem ir para seus campos e oficinas em nome do bem-estar. No domingo, haverá aguardente, jogos e medalhas para o campeão, e à noite, junto ao fogo, a partida de dominó. Atenção! Que levantem as mãos os que passam fome! – Ninguém passa! – Que levantem os braços os infelizes! – Completa felicidade! – Quem chora à noite de aflição? – Todos dormem como justos! – Que façam coro comigo os amantes de injustiçados; os pais de corrompidos; as mulheres de assassinados; os parentes de explorados! Eia, é claro, existimos no melhor dos mundos! – Que fiquem parados e quietos os desesperados! – Ah, assim vai melhor! Adeus, meus semelhantes!⁸

Dôdo ao mesmo tempo afirma a suposta ordem instaurada e expõe por meio da ironia a desordem real que é calada pelos poderosos. Fica subentendida a necessidade de se

[6] Gianfrancesco Guarnieri, *op. cit.*, 2001, p. 279.

[7] A gravação encontra-se disponível no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo (FTR 131-133).

[8] Gianfrancesco Guarnieri, *op. cit.*, 2001, p. 271.

formar esse coro de afetados pela violência da ditadura. A palavra “coro”, desde o teatro da Grécia Antiga, indica um grupo de atores que representa um coletivo de cidadãos. Na cena, fortemente aplaudida, o coro imaginado une palco e plateia em uma mesma indignação. O TAIB torna-se lugar de encontro dos aflitos, dos enlutados e daqueles que percebiam a necessidade de romper o silêncio e a paralisia.

UMA RETOMADA: OFICINA E ARENA DEPOIS DO GOLPE

Pequenos burgueses, dramaturgia escrita por Máximo Gorki em 1902, retrata uma família de comerciantes marcada por conflitos de gerações – o conservadorismo do pai, as dúvidas dos filhos e o esforço de gerar espaços de contestação em um ambiente estagnado. Em meio a tantos personagens negativos, a esperança é representada por Nils, operário que vislumbra a revolução que nos anos seguintes se tornaria realidade na Rússia. O texto foi encenado no Teatro Oficina em 1963, quando o coletivo se empenhava em um ciclo russo-soviético. Àquela altura, o grupo montou também outras dramaturgias russas (*Quatro num quarto*, *Os inimigos*); e passou por um processo de politização, já que o estudo dos textos exigia uma compreensão sobre o contexto histórico que levou à Revolução Russa. Além disso, os artistas experimentaram intensamente o método de trabalho de Konstantin Stanislavski, com a orientação do ator russo Eugênio Kusnet.

Catorze anos depois, parte significativa do elenco original se reuniu para uma nova montagem de *Pequenos Burgueses*, que estreou no TAIB. Entre eles, Ety Fraser, Abrahão Farc, Raul Cortez, Esther Goés e Renato Borghi, sendo que os dois últimos também assinaram

a direção).⁹ Mas os artistas insistiam que não era apenas a saudade que os movia. O texto de Borghi no programa explicava:

O vento forte de 1977 começou a soprar! Tudo aquilo que, nessa obra de Gorki, foi captado por nós, ainda muito jovens, no início dos anos 60, através de intuições, estudo, sensibilidade e informações, HOJE É PURA VIVÊNCIA. 1968 e 1970 foram anos decisivos, houve quem desistisse, quem procurasse novas formas de luta, desviando-se para um isolamento não compactuante, quem duvidasse e se reformulasse e quem mudasse de lado assumindo os valores dessa classe que pretende ser a Dominante. Ficaram mortos, aleijados e suicidados pelo caminho. E agora, começam a renascer os descobridores dessa responsabilidade maravilhosa de mudar o mundo, porque, como diz Gorki, “não há nada nesse mundo que não possa ser mudado”.¹⁰

A avaliação sobre os tempos duros atravessados depois do golpe de 1964 não impedia algum ímpeto de transformação. A escolha por um texto russo de 1902 fortalecia esse olhar – quinze anos após o cenário descrito por Gorki, houve uma revolução. A peça captava a história em movimento. Talvez por isso, em entrevistas de 1977, Borghi reforçava que era possível discutir o Brasil a partir de boas dramaturgias estrangeiras – procedimento muito adotado pelo Oficina durante toda a sua existência.

Mais uma vez, os figurinos eram de Gianni Ratto, que ajudava a compor a complexidade das personagens em cena. Em seus estudos, ele analisou figuras como Polia (“filha de criação – mas com atribuições nitidamente definidas como empregada”) e Helena (“gosta de sentir o prazer do toque dos tecidos. Às

[9] Em 1990 houve ainda uma nova encenação de *Pequenos burgueses*, que reuniu parte dos artistas envolvidos nas montagens de 1963 e/ou 1977, como Renato Borghi, Ety Fraser, Chico Martins, Miriam Mehler e Célia Helena.

[10] *Pequenos burgueses*, programa do espetáculo, São Paulo, 1977. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.



Cena de *Ponto de partida*, 1976. Gianfrancesco Guarnieri, que além de autor da peça interpretava a personagem Dodô, o Pastor, confronta a plateia em cena. Atrás dele, Sônia Loureiro, que interpretava Maira. Fotografia de Hélio Campos Mello extraída de "A morte na praça", crítica de Jairo Arco e Flexa para a *Veja*, n. 422, São Paulo, 6 out. 1976, p.124. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.



Desenhos de Gianni Ratto para os figurinos de *Pequenos burgueses*, 1977. Polia tem cores mais sóbrias e Helena, cores quentes, com um marcante casaco vermelho sobre um vestido bordado. Acervo Gianni Ratto.

vezes um tecido RUDE pode ter mais encanto. Ela não é excêntrica. Inventava as roupas a partir de sua sexualidade. Salmão, vermelho, o linho grosso”).¹¹ Os desenhos nasciam dessa investigação, que considerava o lugar social das personagens e também sua subjetividade. Para Gianni, o espetáculo era sobre um duelo do velho e o novo, o moribundo e o recém-nascido, o passado e o futuro.¹²

Apesar de manter o olhar erguido para novos tempos – quem sabe, a redemocratização pela qual tanto se lutava –, havia uma melancolia de fundo nessa remontagem. Nas palavras da crítica Ilka Maria Zanotto, a nova encenação mantinha a emoção e a verdade presentes nas figuras de Gorki, mas adicionava à composição das personagens certa “ironia brechtiana”.¹³ Talvez ela não pudesse ser evitada na contraposição do momento das duas montagens. Por um lado, em 1977 já se conheciam descaminhos tomados pela União Soviética, especialmente durante a vigência do stalinismo, o que fazia os espectadores sorrirem “melancolicamente ante a auréola de heroísmo que envolve Nils, o operário construtor do cada vez mais futuro paraíso socialista”.¹⁴ Por outro lado, era impossível não pensar que um golpe civil-militar dividia 1963 e 1977. A primeira montagem de *Pequenos burgueses* foi realizada durante um governo progressista, quando se imaginava uma transformação social vindoura. Ela ainda estava em cartaz no momento do golpe, e Borghi, Fernando Peixoto e Zé Celso precisaram fugir da cidade – foram avisados de uma ameaça de prisão porque a peça terminava com a *Internacional comunista*. Tempos depois, foi possível colocar a peça de volta em cartaz, mas substituindo a canção final pela *Marselhesa*. A música destoava, e os espectadores compreendiam que os artistas estavam cumprindo ordens.

Desde o golpe, a liberdade de criação nunca mais foi a mesma, e a esquerda passou por um processo de severa autocrítica. Ao mesmo tempo, os “mortos, aleijados e suicidados” (como Herzog) jaziam historicamente muito perto. Em crítica à montagem de 1977, no TAIB, nomeada “Tempo morto”, Carlos Godoy descreve o ótimo trabalho da peça em retratar personagens estagnadas, elogia a cenografia escura e pesada de Gianni Ratto (capaz de sugerir a atmosfera sufocante) e conclui: “falar de mudança num tempo de espera não é somente alentador mas necessário”.¹⁵

Mais uma questão delicada: falar de mudança com quem? A crítica Ilka Maria Zanotto afirma que a montagem de 1977 culminava com “os aplausos de uma plateia certamente não proletária dirigidos ao enterro da própria classe social”.¹⁶ Renato Borghi, em entrevista para este livro, comentou que os artistas estavam “grilados” com certa classe média que apoiou o golpe, e que justamente essas “madames” iam assistir ao espetáculo. O questionamento sobre o público dos espetáculos teatrais já acompanhava a melhor produção da época há algum tempo. No Oficina, a radicalização do ataque ao público pequeno-burguês no final dos anos 1960 (que não deixava de ser uma espécie de autocrítica sobre os meios culturalizados) chegou a pretender uma certa violência para *épater la bourgeoisie* (chocar a burguesia). É no processo de disputa por essa linha mais agressiva que o grupo sofre grandes rupturas, inclusive com o afastamento de Borghi e Fraser, mas o tema os acompanha de certo modo. No programa de *Pequenos burgueses*, em 1977, um trecho da dramaturgia de Gorki em letras garrafais provocava os espectadores a respeito da condição

[11] Anotações de Gianni Ratto para a peça *Pequenos burgueses* (1977). Disponível no Acervo Gianni Ratto.

[12] *Idem, ibidem*.

[13] Ilka Maria Zanotto, “Versão desconcertante do drama de Gorki”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 ago. 1977, p. 26.

[14] *Idem, ibidem*.

[15] Carlos Ernesto de Godoy, “Tempo morto”, *Visão*, 5 set. 1977.

[16] Ilka Maria Zanotto, *op. cit.*, p. 26.

Páginas do interior do programa de *Pequenos burgueses*. Numa página, um trecho da dramaturgia provoca o espectador sobre sua condição. Na outra, uma publicidade realizada pela atriz Etty Fraser ironiza a própria produção, 1977. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.



Você também me agrada, porque você é inteligente dentro de medidas, bom dentro de medidas, mau dentro de medidas, estúpido dentro de medidas, honesto e canalha dentro de medidas, covarde e corajoso...
Você é um pequeno burguês exemplar.



Desenho de Gianni Ratto para o cenário de *Pequenos burgueses*, 1977. O fundo da cena era feito com juta. Ao final da peça, uma iluminação vermelha que vazava pelas fissuras do tecido indicava aquele mundo em chamas. Acervo Gianni Ratto.

pequeno burguesa. Também as publicidades presentes no programa reforçavam o tom de ironia, inclusive a respeito do meio de viabilização financeira do espetáculo.¹⁷

Por sua vez, é provável que os artistas envolvidos adorariam dialogar com parcelas mais amplas da população. O que havia na década de 1970 era uma ausência de políticas públicas para romper esse isolamento. Pelo contrário, além de institucionalizar a censura, a ditadura civil-militar perseguiu as iniciativas de encontro entre artistas, intelectuais e o povo. No início da década de 1960, experiências como as dos Centros Populares de Cultura buscavam a criação de obras ligadas à realidade social dos trabalhadores brasileiros, em contato direto com eles. Uma das suas principais preocupações era que o teatro não fosse um privilégio e que as peças dialogassem diretamente com as necessidades e com as lutas da parcela mais ampla da população. Como vimos, esses ensaios de um teatro popular e pertinente foram interrompidos ato contínuo ao golpe. Cada vez mais, o teatro ficou fadado a conversar apenas com certa classe média intelectualizada, capaz de acessar os espaços culturais. O palco do TAIB abrigou tentativas de romper essa dinâmica, como o Teatro Popular do Sesi (embora em perfil diferente dos CPCs), mas até hoje em São Paulo esse é um problema com o qual lidam os artistas de teatro. Borghi, ao ser perguntado sobre o que sonharia para um TAIB reformado, respondeu: “Um teatro popular. Está fazendo falta um teatro popular!”.

Em reportagem que anunciava a estreia da peça no TAIB, Borghi defendia que era preciso reviver “não a época de ouro do Oficina e Arena, mas o debate, através da arte, dos problemas atuais”.¹⁸ As peças tratadas neste capítulo lidam justamente com

as delicadezas dessa afirmação. Não era possível voltar no tempo, retomar os trabalhos como estavam no pré-1964 ou mesmo antes do AI-5. A violência da repressão que atingiu as duas companhias ainda reverberava. Ao mesmo tempo, parte dos artistas responsáveis por aquele momento de fertilidade seguiam criando em debate com a realidade social. Para isso, carregavam na bagagem as experiências do Arena e do Oficina, não mais na sede desses grupos, mas no palco do TAIB, que cumpria, assim, um papel histórico importantíssimo para o teatro paulistano.

Em 1960, o Teatro Oficina e o Arena co-produziram o espetáculo *Fogo frio*, dirigido por Augusto Boal. O texto foi escrito pelo então iniciante Benedito Ruy Barbosa e discutido coletivamente no Seminário de Dramaturgia organizado pelo Arena. Os encontros promovidos pelo Seminário marcaram o moderno teatro paulistano entre o final da década de 1950 e início de 1960. Geraram trocas artísticas entre dramaturgos e incentivaram o nascimento de obras teatrais debruçadas sobre a realidade nacional. Ruy Barbosa ganhou o prêmio revelação do ano e animou-se a escrever uma continuação a respeito da questão agrária brasileira. Nessa nova peça, retratavam-se grileiros interditando o direito de posseiros trabalharem na terra. *Fogo na terra* foi escrita em 1963, mas só veio a estrear em 1985, no palco do TAIB.

O autor explica os mais de vinte anos de intervalo entre a escrita e a estreia em texto no programa da montagem: “quando achei que a peça estava pronta e me dispus a submetê-la à apreciação dos meus amigos do Arena, aconteceu a coisa. Cheguei no Arena, com a peça debaixo do braço e o coração disparado no peito, e cadê os amigos? A ‘Redentora’ estava caçando os artistas”.¹⁹ Assim

[17] Era comum que os programas de peças trouxessem anúncios, que serviam para viabilizar a sua própria impressão e para garantir apoios diversos para os espetáculos. Era o caso, por exemplo, de anúncios de lojas de chapéu, sapatos ou tecido que cediam material ou aplicavam descontos para os figurinos.

[18] “Ilustrada”, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 13 jul. 1977.

[19] “Redentora” era a maneira pela qual alguns defensores do golpe o apelidaram. Ruy Barbosa utiliza o termo ironicamente. *Fogo na Terra*, programa do espetáculo, São Paulo, 1985. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.

como a reforma agrária (que era pauta do movimento social em 1963) foi arquivada com o golpe, também essa dramaturgia foi engavetada. Nas palavras do dramaturgo, “a realidade andou proibida”.²⁰ Ruy Barbosa fez parte de um grupo numeroso de artistas das artes cênicas que, para sobreviver em um momento de cerceamento da produção teatral, migraram para o trabalho na televisão.

O tema da luta pela terra voltou a estampar os jornais durante a redemocratização, e Ruy Barbosa, em parceria com a produtora (e esposa) Marilene Barbosa, decidiram produzir o espetáculo *Fogo na terra*. Avaliaram que o texto seguia atual, já que, infelizmente, o problema agrário brasileiro não havia sido resolvido. Assim como a montagem de *Pequenos burgueses* recuperava em 1977 o trabalho do Oficina realizado no pré-golpe, *Fogo na terra* retomava uma parceria entre Oficina e Arena cuja continuação foi impossibilitada pela instauração da ditadura civil-militar. Isso justifica esse pequeno salto cronológico neste capítulo. A encenação, assinada por Mário Masetti, estreou no TAIB em agosto de 1985 e ficou em cartaz até o final daquele ano. Também ela marca uma espécie de finalização de ciclo, em que o que fora reprimido voltava para a cena.

É como se, para recuperar um lugar do teatro que fora abafado, fosse necessário retomar também certos espaços, inclusive o TAIB. A produtora Marilene Barbosa descreveu: “onde achar espaço para isso, com a carência de teatros nessa cidade maluca? E então surgiu o TAIB como uma opção, a derradeira, mas necessitava de uma reforma para poder abrigar o público que pudesse se interessar pelo espetáculo. Aí juntamos um sonho [o de realizar a encenação] a outro – o de reformar o teatro”.²¹ Foi assim que Marilene e Ruy Barbosa arrendaram e reformaram o teatro, colocando-o de volta à atividade a tempo de comemorar seus 25 anos de existência.

O diretor Mário Masetti observou, em texto no programa, que o mundo rural ficou muito tempo sem ser transposto para o teatro (talvez pela interdição à luta pela terra ao longo da ditadura civil-militar). Parte do desafio da encenação era encontrar uma maneira de retratar esse universo. Um dos recursos formais para isso foi a música: o espetáculo era um musical brasileiro, e Osvaldo Sperandio mesclou sua formação urbana a um estudo da música regional: “Inventei, sou sincero, mas fi-lo com carinho e apreço imensos por esses homens, essa música e, enfim, por todas as músicas destes nossos imensos brasis”.²² Também a criação da dança, orientada por Sylvia Bittencourt, partiu de experimentos com a catira, as quadrilhas e as danças da colheita, sem deixar de assumir a urbanidade do coletivo de criação. Enquanto dançavam, os atores levantavam a cal da reforma do teatro; e investigavam poeticamente uma dança de quem levanta a terra com os pés descalços.

O objetivo não era romantizar a vida no campo, e sim explicitar suas lutas. Internamente à obra, isso se expressava provavelmente por meio da personagem Espantalho (representado por Gésio Amadeu), que dava voz à consciência das demais figuras e comentava a ação. Extrapolando a ficção, o programa da peça trazia uma nota da Campanha Nacional pela Reforma Agrária: “Fogo na terra retrata uma realidade brasileira contra a qual estamos lutando. ESTA LUTA TAMBÉM É SUA!”. Em novembro de 1985, o espetáculo foi assistido pelo ministro da Reforma Agrária Nelson Ribeiro, por líderes camponeses e trabalhadores rurais. Após o espetáculo foi feito um debate público. Trata-se de mais um exemplo da aliança entre expressão artística e reflexão política coletiva tomando o palco do TAIB.

A respeito da ponte entre os trabalhadores que conviviam naquele espaço, vale

[20] “Um novo TAIB encena a peça *Fogo na Terra*”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 ago. 1985, p. 15.

[21] *Fogo na Terra*, programa do espetáculo, São Paulo, 1985. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.

[22] *Idem, ibidem*.



Os trabalhadores rurais formam um coro em cena do musical *Fogo na terra*. À frente, sentada, a personagem Espantalho, que expressa a consciência de todos os demais, 1985. Extraída do programa do espetáculo. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.



“Fogo na Terra” retrata uma realidade brasileira contra a qual estamos lutando. ESTA LUTA TAMBÉM É SUA!



Federação dos Trabalhadores na Agricultura do Estado de São Paulo - FETAESP
Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura - CONTAG
Associação Brasileira de Reforma Agrária - ABRA

Página do programa de *Fogo na terra* que traz o elenco da peça junto ao chamado da Campanha Nacional da Reforma Agrária, 1985. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.

Nome -
Pai - OBI/
Mãe - 34/
Naturalidade
Rio
Sexo - 60
Masc
Rosto
Ov
Novo
- INEP 1987
Endereço
Documentos Apresentados:
Residência
Trabalho
PASS
Cálculo
Ass

CÓPIA PARA A DIV

Interior do programa de Murro em ponta de faca que traz o elenco apresentado em fichas que seguem o modelo do Dops, 1978. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
DELESTRA DOPS-SÃO PAULO

Nome - 11/50 **Renato de Castro Borghi** Nº do Passaporte - 02/08 **2.100.639**

Pa - 06/33 - (2) **Adriano Borghi**

Mês - 34/06 - (2) **Maria de Castro Borghi**

Naturalidade - 06/78 - (2) **Rio de Janeiro** País do Nascimento **Brasil**

Sexo - 60 **Masculino** Estado Civil - 01 **Solteiro** Nacionalidade - 51/53 **Brasileiro** Data do Nascimento - 54/59 **30.03.1937**

Rosto **Oval** Cor dos Olhos **Castanhos** Profissão - 02/03 **Ator** CIC **297.071.708/59**

Novo Renovação Cor dos cabelos **Castanhos** Sinais Particulares **nenhum**

Visão de Seta Apêndice

Residência **Rua Bartira, nº 485 - aptº 32**

Trabalho **Rua Três Rios, nº 252 - Teatro Taib.**

PASSAPORTE REQUERIDO EM _____

Passaporte Emitido em _____ 05/70

Assinatura do Requerente _____

Delegado de Polícia _____

Recebi o Passaporte aqui referido em _____

Assinatura do Requerente _____

COPIA PARA A DIVISÃO DE POLÍCIA MARÍTIMA, AÉREA E DE FRONTEIRAS

com Betty Caruso, Francisco Miliani, Martha Overbeck, Othon Bastos, Renato Borghi, Thalia Perez, espaço cênico: Gianni Ratto
música: Chico Buarque de Hollanda
direção: Paulo José

MURRO EM PONTA DE FACA

de Augusto Boal

Teatro TAIB Rua Três Rios, 256

17-03-71

Teatro de Augusto Boal

1969, André de Sá

Capa do programa de Murro em ponta de faca, 1978. O dramaturgo Augusto Boal aparece retratado como em uma fotografia policial, com a data de sua prisão e o rosto coberto por uma impressão digital. Em seu entorno, há carimbos de imigração. O carimbo "exilado" aparece sob uma mancha de sangue. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.

citar o agradecimento de Ruy Barbosa publicado no programa do espetáculo:

Uma palavra final, também, aos trabalhadores anônimos, pedreiros, encanadores, eletricitas, pintores, e a toda essa gente que reformou o teatro, ouvindo músicas, vendo danças no palco e que, parecendo entrar no ritmo delas, conseguiu nos devolver o TAIB novo, a tempo da nossa estreia. Benditos sejam! Essa é a grande catira – a do trabalho, a do amor, a da esperança.²³

Foram muitos os que trabalharam, ao longo de décadas, para que o TAIB se mantivesse como lugar de arte e encontro.

MURRO EM PONTA DE FACA: PELA ANISTIA AMPLA E IRRESTRITA AOS PRESOS E PERSEGUIDOS POLÍTICOS

A peça *Murro em ponta de faca* foi escrita por Augusto Boal, diretor do Arena perseguido pela ditadura civil-militar. Ela tematiza a experiência do exílio, e estreou no TAIB em 1978, enquanto o seu autor ainda vivia em Portugal (Boal só voltou a viver no Brasil em meados da década de 1980). A capa do programa, assinada por Elifas Andreato, explicitava o fator autobiográfico presente na peça. Na ilustração, vemos Boal preso, a data da prisão no peito, uma impressão digital no rosto e diversos carimbos de passaporte. Entre eles, um carimbo em que se lê “exilado” e outro manchado de sangue.

O ambiente repressivo era expresso até mesmo na apresentação do elenco no programa. Atores e atrizes da peça apareciam em fichas do Dops. Junto a outros dados pessoais,

incluía-se o endereço residencial de cada um e também o endereço de trabalho: “Rua Três Rios, n. 252 – Teatro TAIB”. O gesto era irônico, mas também realista, haja visto a perseguição aos setores mais progressistas da produção artística, que chegou a alcançar o próprio espetáculo, “fichado” pelo Dops por ocasião de uma apresentação no Teatro Municipal, em 1979.²⁴ O programa indicava a coragem de todos os envolvidos na montagem, tanto os atores e as atrizes, como o próprio teatro que os abrigava.

A dramaturgia acompanha a trajetória de três casais exilados que se deslocam entre diferentes países. Começam se refugiando no Chile, mas acontece um golpe de Estado. Em seguida vão para a Argentina, onde encontram liberdade, mas não dinheiro. Quando o clima político se tensiona também ali, partem para a França. A distância de casa, a barreira de uma língua menos familiar, o cansaço devido a uma convivência forçada e o medo de voltar ao Brasil tornam a peça cada vez mais dura. Na gravação realizada pelo Idart, são ouvidas no início diversas risadas ecoando pela plateia do TAIB.²⁵ As personagens possuem manias risíveis, traços de personalidade reconhecíveis pelo espectador, que acha graça na previsibilidade das figuras enclausuradas: Margarida reclama de tudo e flerta com todos; Doutor está sempre analisando (equivocadamente) as “correlações de força”. Essas duas personagens eram representadas, respectivamente, por Martha Overbeck e Francisco Milani.

Aos poucos, e conforme a fuga se torna rotina, a comicidade dá espaço para momentos de solidária emoção. A personagem Maria (interpretada por Thaia Perez) sente na pele as dores da repressão e o assassinato de um amigo. Seu companheiro, Paulo (Renato Borghi), busca a consolar e a chamar para

[23] *Fogo na terra*, programa do espetáculo, São Paulo, 1985. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.

[24] Dossiê disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo (50Z130 2261).

[25] A gravação encontra-se disponível no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo (FTR 122-123).

a vida. Mas o ambiente mortuário se impõe cada vez mais:

MARIA: Fico pensando em pedaço de gente morta, fico pensando em gente morta, gente que eu conheci viva. Morta. Quando você me agarra e me faz um carinho... em vez de eu sentir o carinho... em vez de eu gozar a tua mão... eu fico olhando a tua mão... e vejo que você ainda tem mão... você ainda tem as duas mãos... ainda... ainda tem...

PAULO (mostrando): Eu tenho as duas mãos. E estou vivo...

MARIA: E tem gente que teve as duas mãos cortadas... gente por aí... sem mãos... Como é que eu posso te explicar? As tuas mãos estão aqui, as tuas mãos me fazem carinho, as tuas mãos existem... mas eu não consigo sentir as tuas mãos... porque fico pensando nas mãos que eu conheci, fico lembrando mãos podres, cheias de vermes, mãos que me fizeram carinho, mãos como as tuas mãos, mãos vivas, mãos mortas, mãos que me deram prazer, que me fizeram gozar... mãos cortadas... É como se de repente, para mim, ninguém mais tivesse mãos. Todas as mãos cortadas!²⁶

Nessa mesma cena, Maria conta que está grávida, mas só consegue pensar na morte – se refere ao bebê como um defuntinho. Mais adiante, a personagem comete suicídio: toma remédios enquanto fala ao telefone com Paulo. Uma rubrica indica que os dois estão perto, mas sem se tocar. Assim como em *Ponto de partida*, a peça *Murro em ponta de faca* concretiza a desesperança na imagem de um bebê que não chega a nascer. Mas, se na primeira peça a personagem Maíra se coloca no centro

da praça, lembrando à cidade a injustiça que foi cometida, na segunda peça, Maria tira a própria vida. O presente e o futuro estariam interditados, impossíveis.

Apesar de perder sua companheira, e se despedir dos dois casais de amigos – que quem sabe encontrará por aí em algum país –, Paulo segue na luta e no exílio. Não aceita remar a favor da corrente, prefere “dar murro em ponta de faca”. E o espetáculo termina com Paulo se encontrando com outros exilados, novos companheiros de viagem. No entanto, essas personagens se parecem com aquelas que a peça retratou desde o início, e são representadas pelos mesmos atores. A sensação é de uma obra circular: o exílio é essa constante repetição, a continuidade de uma situação de perseguição política. Esse “enredo redondo” foi sintetizado na música tema de *Murro em ponta de faca*, feita pelo compositor Chico Buarque, que também vivenciara a experiência do exílio. A letra diz:

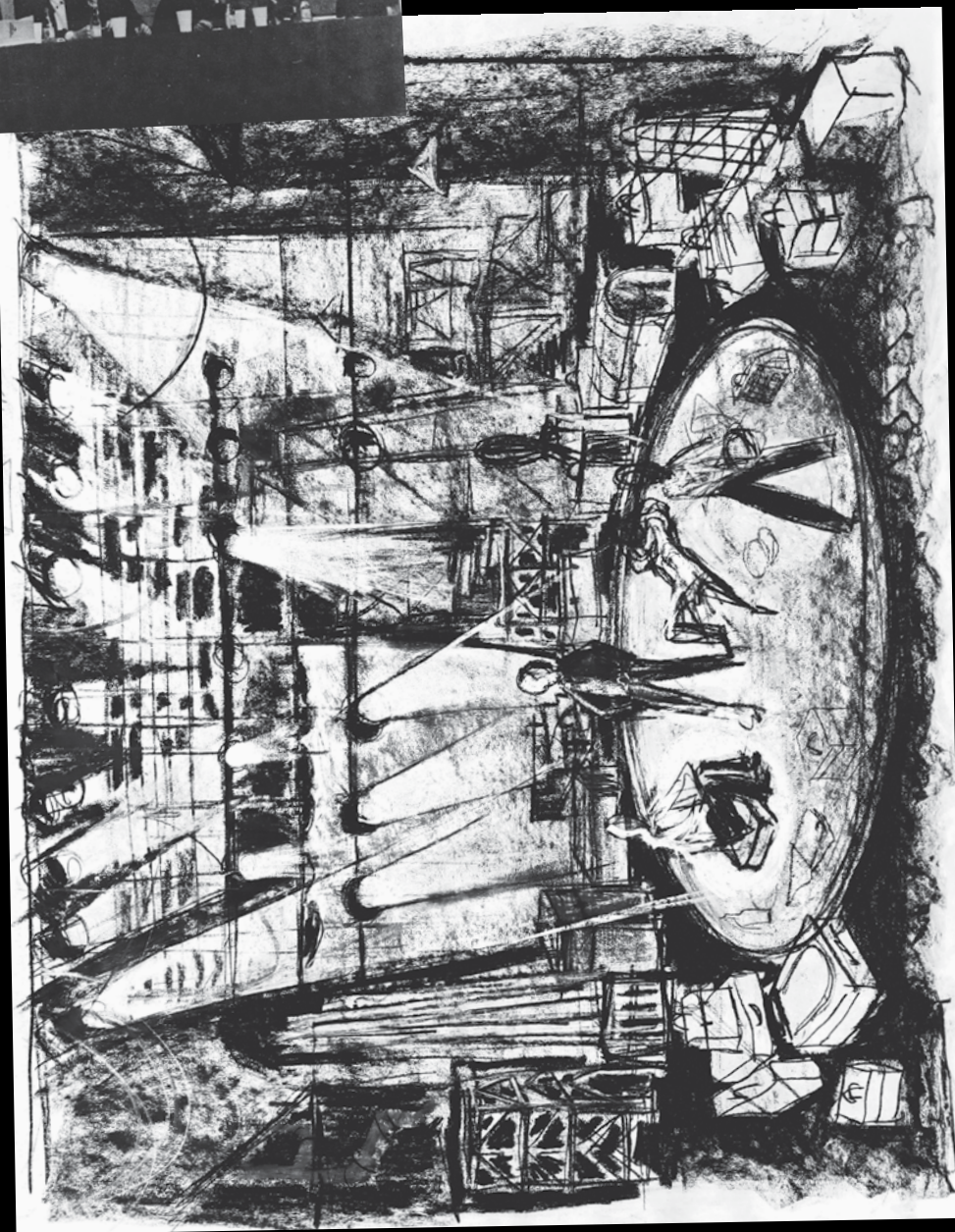
Eu até que não gostava
De sair da minha casa
Mas quando eu menos esperava
Parece que criei asa
Errando de porto em porto
Sou ave de migração,
Mala de mão, peso morto,
Ou quilombola ou balão.
Não sei se sou inimigo,
Ou do inimigo me escondo,
Não sei se fujo ou persigo
Por esse enredo, enredo
Em redondo.²⁷

O estado de constante peregrinação se expressava em cena pela presença ostensiva de malas. Elas viravam cama, mesas, cadeiras.

[26] Augusto Boal, *Murro em ponta de faca*. São Paulo: Hucitec, 1978, p. 75.

[27] Renato Borghi, em entrevista para este livro, recordou ter sido ele a pedir para Chico Buarque compor uma canção para sua personagem (um músico no exílio). A presente versão da letra nos foi cantada por ele na entrevista, e é um pouco diferente da que consta na versão publicada da dramaturgia *Murro em ponta de faca*, mas coincide com o áudio gravado pelo Idart por ocasião da apresentação do espetáculo no TAIB. Foi reproduzida também na biografia: Élcio Nogueira Seixas, *Borghi em revista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. Coleção Aplauso.

Desenho de Gianni Ratto para o cenário de *Murro em ponta de faca*, 1978. O centro do palco está quase vazio. Ao redor, uma profusão de malhas e caixotes que servem para construir os diferentes espaços da peça e indicam a transitoriedade da situação dos exilados. A iluminação contribui para delimitar os ambientes. Acervo Gianni Ratto.



Fotografia de Augusto Boal no Comitê pela Anistia no Brasil em Lisboa, Portugal, reproduzida no programa de *Murro em ponta de faca*, 1978. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.

EU QUERO CANTAR IÓIKU

Tempos atrás, o meu caro amigo Chico Buarque me mandou uma carta-cantada, carta chamada “Meu Caro Amigo”. Chico dizia que as coisas por aí andavam pretas.

E eu fiquei muito contente ouvindo a voz do meu amigo, e muito triste ouvindo as notícias que me dava.

E continuei viajando, esperando que o carnaval chegasse. Tardava.

Tempos depois, o Fernando Peixoto me pediu que escrevesse uma peça:

“Conta as tuas andanças!” E eu queria contar mesmo. Não só as minhas, nem principalmente as minhas, mas as andanças de muita gente muito maravilhosa (cada qual no seu feitio) que eu andei encontrando e desencontrando, em tantos aeroportos, estações, gares, no sol ou na neve, correndo ou coçando o saco.

Sentei, chorei um bocadinho — ninguém é de ferro! e fui juntando lembranças. E raiva também, podem crer, boa raiva de bom tamanho.

Até que um dia — lindo dia! — a Martha Overbeck me telefonou lá para Portugal dando a boa notícia: o pessoal tinha gostado e os ensaios iam começar. Ia começar a arrumação e desarrumação de malas em cima do palco, as mesmas malas que eu e tantos mais continuamos arrumando e desarrumando por aqui a fora. Isso que vocês estarão vendo, meus caros amigos, é a vida que nós estamos vivendo. É bom teatro mas não é teatro: é verdade, líquida e certa!

Depois parti para as minhas “one-man-demonstrações” sobre o teatro do oprimido. Para Roma, Perugia, Pistóia, Ancona, Sant’Arcangelo di Romagna . . .

Até que cheguei e Helsinki. Perto do círculo polar — eu, um carioca da Penha Circular, eu Rio 400! Eu, perto da Lapônia! Logo eu!!!

Lá me ensinaram que os Lapões são poucos e vivem separados por enormes distâncias, imensos quilômetros, compridos e quadrados, brancos quilômetros em todas as direções. E como são poucos, e como estão tão longe, os Lapões inventaram uma língua cantada que se chama IÓIKU.

Cantaram para eu ouvir. É linda! Mal comparando, é uma espécie de “Abôio Tirolês”. . . Dá pra entender?! Um Lapão canta no vale e outro Lapão responde na montanha, bem do alto.

IÓIKU — assim se chama a língua-canto. Cantaram pra eu ouvir, e eu ouvi e gostei e quis aprender. Quis muito aprender a falar-cantar IÓIKU. Porque eu estou muito distante de tantas pessoas a quem eu quero tanto bem, distante tantos quilômetros, distante tanto mar, e eu precisava cantar-gritar na língua canto IÓIKU, porque eu queria dizer ao Paulo José, à Martha, ao Othon, ao Renato, ao Milani, a Bethy, a Thaia, ao Chico, ao Gianni, a Sônia, ao Hélio, ao Elifas, ao Wagner, a Regina, a todos eles eu queria dizer em IÓIKU, queria cantar em IÓIKU, queria gritar muito obrigado por me terem trazido de volta à minha terra neste *Murro em Ponta de Faca* que é meu, que é nosso, que sou eu, que somos tantos.

Eu continuo longe, tão longe, mas agora estou mais perto. Graças a vocês!

Na língua-canto IÓIKU, “muito obrigado” quer dizer “muito obrigado”.

Estou agora procurando no dicionário IÓIKU o que quer dizer “até breve”.

Talvez “até breve” queira dizer “até breve”.

Talvez as coisas já não estejam tão pretas.

A vida das personagens era fazer e desfazer malas, e contavam com pouco mais do que isso para se aninhar em qualquer lugar. O cenógrafo Gianni Ratto assinou a organização do espaço cênico, determinante para afirmar a todo o tempo o tema do exílio aos olhos dos espectadores. Não havia conversa, namoro ou violão que retirasse as malas do centro do palco.

Apesar de toda a dor retratada na peça – dor do exílio e dor de um país –, o espetáculo no TAIB era também um gesto de encontro e resistência. O próprio Boal escreveu sobre essa alegria no programa do espetáculo. Celebrou o encontro com a música de Chico Buarque, a provocação de Fernando Peixoto para que ele escrevesse a dramaturgia, a direção de Paulo José, a arte de cada um dos atores e atrizes. Vislumbrou na montagem a chance de quem estava longe se fazer próximo e dizer: até breve.

A esperança de que o “até breve” dos exilados se concretizasse ligava a peça a uma vasta luta. O movimento pela anistia ampla, geral e irrestrita dos perseguidos políticos se organizava no Brasil e no exterior. O próprio Boal, quando estava em Portugal, tomou parte em um comitê pela anistia no Brasil. O ator Renato Borghi relatou em entrevista a emoção de ter na plateia de *Murro em ponta de faca* sua amiga Dulce Maia, produtora cultural e guerrilheira. Dulce foi a primeira mulher a ser presa e torturada pela ditadura e também

a primeira exilada a retornar após a promulgação da Lei da Anistia, em agosto de 1979.

A gradativa volta dos exilados era motivo de celebração e integrava as ações da sociedade civil organizada em prol da redemocratização. Em 31 de agosto de 1979, a Casa do Povo (Icib) abrigou um evento do Comitê de Recepção de Miguel Arraes, governador de Pernambuco preso e exilado após o golpe. Na ocasião, foram lançados dois livros: *Tempo de Arraes*, de Antonio Callado, e *Órfãos do talvez*, de Alencar Furtado. O evento foi vigiado pelo Dops. Embora estivesse em processo uma lenta e gradual abertura política, eventos democráticos como esse ainda eram assunto de polícia.

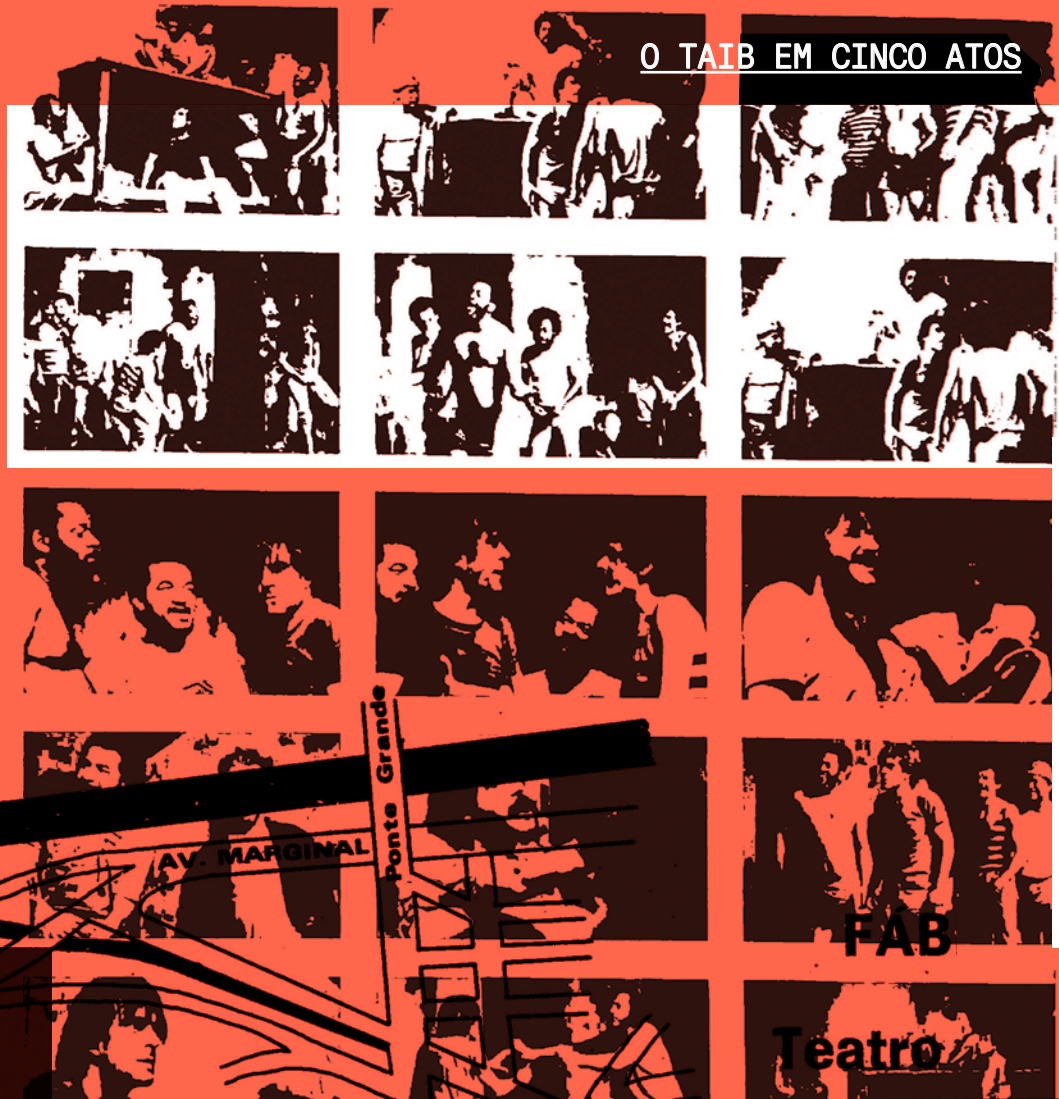
Os tempos não mudam de uma vez. A superação da ditadura estava em processo; movimentos sociais voltavam a conquistar alguma voz. Também os artistas teatrais paulistanos lidavam com lentas transformações. A censura aos poucos tornava-se menos rígida – embora seus mecanismos tenham sido revogados apenas com a Constituinte de 1988. Obras engavetadas por ocasião do golpe começavam a vir a público, como foi o caso de *Fogo na terra* ou *Moço em estado de sítio*, escrita por Oduvaldo Vianna Filho em 1965, que estreou em São Paulo somente em agosto de 1982, no TAIB. Antigos artistas redescobriam a liberdade de debater a realidade. Novas gerações de trabalhadores do teatro entravam em cena com fôlego.

Referências documentais e entrevistas

Para essa pesquisa foram entrevistados Alexandre Mate, Antônio Araújo, Eneida Soller, Heitor Goldflus, Iraci Tomiatto, Luís Alberto de Abreu, Luiz Carlos Moreira, Marcos David Cukierkorn, Mariângela Alves de Lima, Marília de Castro, Martha Kiss Perrone, Ofabi Cipis, Otávio Donasci, Renato Borghi e Sylvio Zilber. Foram consultados os acervos da Biblioteca Jenny Klabin Segall, do Museu Lasar Segall; do Arquivo Mult mídeos do Centro Cultural São Paulo – que guarda o material do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart); da Biblioteca da ECA/USP; do Arquivo Público do Estado de São Paulo; do Instituto Augusto Boal; da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e os acervos privados de Gianni Ratto e de Otávio Donasci.

Agradecemos ao trabalho minucioso no mapeamento das referências ao TAIB em todo o acervo do jornal *O Estado de S. Paulo*, realizado pelo pesquisador Francisco Musatti Braga.

lambroni que
apel título
Macedo e Salomé Parisio
arta as 21 horas Sábado as 20 e 22
Cenaara: 18 anos



O TAIB EM CINCO ATOS

AV. MARGINAL

Ponte Grande

FAB

Teatro

Teatro Taib
Rua Três Rios, 252

RUA TRES RIOS

R. José Paulino

R. Prates



NOVAS FORMAS DE POLITIZAÇÃO

Maria Livia Nobre Goes e
Nina Nussenzweig Hotimsky

GIOVANNI: Naquele tempo mulher nunca levantava a voz!

MARIA: O senhor é que sempre fala que se falar baixo não resolve, tem que gritar.

Luís Alberto de Abreu, *Bella Ciao*.

No final da década de 1970 e início dos anos 1980, diversas lutas se colocaram com novo fôlego. O ciclo que ficou conhecido como “greves do ABC”, pela forte mobilização nas cidades paulistas de São Bernardo, Santo André, São Caetano e Diadema, entre 1978 e 1980, colocou a luta dos trabalhadores por direitos no centro da vida pública. O sindicato voltava a ser um lugar de resistência, e a luta por democracia se fortalecia – enfrentando as ações violentas das forças repressivas.

Em 1978, foi fundado o Movimento Negro Unificado (MNU) em São Paulo. O grupo organizou um ato público contra o racismo que reuniu cerca de 2 mil pessoas no Teatro Municipal. Elas protestaram contra o assassinato de Robson Silveira da Luz, jovem negro morador da Zona Leste de São Paulo, que foi torturado no 44º Distrito de Guaianases. A violência policial e outros casos de discriminação eram denunciados. O movimento negro, desmantelado no período mais duro da ditadura, se reorganizava.

Ainda em 1978, o Movimento contra o Custo de Vida (ou Movimento contra a Carestia) reuniu mais de 20 mil mulheres da periferia de São Paulo na praça da Sé. Elas exigiam o congelamento dos preços dos alimentos e o aumento dos salários, pois sentiam na pele os impactos de uma política econômica que aumentava as desigualdades. Esse movimento foi construído desde 1972, nos Clubes de Mães das Comunidades Eclesiais de Base da Igreja Católica, e pouco a pouco ganhou espaço na vida da cidade.

Esse é um dos exemplos de como as mulheres se faziam ouvir publicamente. A década de 1970 também marcou outras expressões do feminismo no país. Em 1975, no Rio de Janeiro, foi fundado o Centro da Mulher Brasileira (CMB-RJ), primeiro grupo que se identificava como feminista. As mulheres queriam estudar, trabalhar e ser respeitadas

como iguais. Lutavam por saúde, educação, trabalho e pela redemocratização.

Também a heteronormatividade era publicamente questionada. Em 1978, no Rio de Janeiro foi fundado o jornal homossexual *O Lampião da esquina*. Sua proposta era dizer não ao gueto e sair dele: à época, “gueto” era uma forma de chamar os bares em que os homossexuais podiam se encontrar.¹ *O Lampião* gritava contra a marginalização, denunciava violências impostas contra pessoas LGBTQIAPN+ e se opunha à ditadura. Nesse mesmo sentido, foi criado em São Paulo o *Chanacomchana* (1981), publicação independente de coletivos lésbicos.

Nenhuma dessas pautas nasceu em 1970. Trabalhadores, negros, mulheres, pessoas LGBTQIAPN+ têm longas trajetórias de resistência. Mas a efervescência desses anos é de se observar. E as diversas lutas encontraram na Casa do Povo (Icib) e no TAIB uma instituição e um palco aberto para a sua expressão livre e pública.

A GREVE NO PALCO

Escrita e encenada em 1979, *Fábrica* trata de uma greve real de ceramistas em Itu, interior de São Paulo, levada a cabo no ano anterior. O espetáculo da Orbe Arte Produções estreou no palco do TAIB em 21 de setembro e ficou em cartaz até 20 de janeiro do ano seguinte. A crítica teatral Mariângela Alves de Lima comemorou, em sua coluna em *O Estado de S. Paulo*, a volta da realidade ao palco em um tempo em que o teatro havia se acostumado a falar de maneira cifrada, por conta da censura imposta pela ditadura. O assunto contemporâneo era uma “fresta de luz”. O tema da greve era urgente para a vida pública paulista.

Duas mulheres criaram a base do espetáculo: a direção foi de Marília de Castro,

[1] O termo, que passou a ser utilizado para se referir a espaços reservados a uma etnia ou grupo tratado de modo discriminatório, na origem se referia à exclusão dos judeus. A Casa do Povo (Icib), desde a sua origem, associou-se a diferentes grupos sociais na resistência à guetificação.

que assina a dramaturgia (sob o pseudônimo Nathália Davini) em parceria com Eneida Soller, também autora das músicas. Além disso, Anna Nery foi a diretora musical, e a assistência de direção foi de Iliada Deméter. Tais lugares de criação até hoje são majoritariamente ocupados por homens. Embora a peça não colocasse o feminismo como tema, expressava na lógica do trabalho uma lenta mudança ainda em curso. Nesse sentido, reforçando a relação entre a Casa do Povo (Icib) e as pautas latentes, dois anos antes, um debate sobre o tema da mulher escritora foi promovido pelo instituto.²

O crítico teatral Jefferson Del Rios, em texto muito elogioso, observou que *Fábrica* destacava personagens femininas. O fato é que diversas mulheres se envolveram na greve em Itu. Segundo a diretora Marília de Castro, em entrevista para este livro (que contou também com a participação de Eneida Soller e Otávio Donasci): “quando você é sensível à mulher, à criança, você destaca porque você as ouviu. A pessoa que não ouve ou não vê, mesmo se a coisa está na cara, mas ele não consegue ver, vai destacar o outro”. Marília exemplifica esse olhar se referindo a uma das ceramistas que perdeu um bebê, cuja história foi parar na peça:

Muitas vezes as pessoas falam: “Ah, é, perdeu o filho” [sem ênfase]. Não, atenção: perdeu um filho! Olha o que esperou essa mulher! Então fizemos um tratamento da questão da grávida e quando ela perde o filho a plateia chora. Porque foi visto, é como se disséssemos: “Olhem aqui, vocês estão vendo?”.

Todas as histórias narradas pela peça eram reais; o que havia era uma elaboração dramática, musical, visual e de atuação. A dramaturga e compositora Eneida Soller, na mesma entrevista, lembrou-se de uma das

grevistas que, ao assistir ao espetáculo, indagava: “Por que isso virou peça de teatro?”. Para essa mulher, o que se passava no palco era a vida dela e de suas companheiras. Ao mesmo tempo, o gesto das artistas de “colocar luz no que já existe” permitia que centenas de espectadores refletissem sobre a efervescência das lutas dos trabalhadores no final da década de 1970.

Marília e Eneida fizeram uma pesquisa aprofundada sobre a greve em que se basearam: conheceram a fábrica, entrevistaram as e os grevistas e estudaram as reivindicações urgentes que estavam em pauta. Os trabalhadores cumpriam doze horas de trabalho diárias, sem dispor de banheiros ou espaço para se alimentar dentro da fábrica. Não contavam com equipamentos de proteção, como luvas, e queimavam com frequência suas mãos nas máquinas. Também não recebiam uniformes, e o contato da pele com os materiais produzia feridas. Além disso, crianças trabalhavam no local, e a ausência de registro em carteira para a maioria dos operários dificultava o acesso a quaisquer direitos. Essa situação levou a uma mobilização que obteve apoio de figuras como dom Paulo Evaristo Arns e foi noticiada internacionalmente.

Nos depoimentos colhidos, Marília e Eneida tomaram conhecimento de que uma mulher havia perdido a mão na prensa e foi culpabilizada pelo dono da fábrica e pelo médico que a atendeu; e uma grávida, que perdeu o bebê por negligência do patrão, que se negou a levá-la ao hospital no momento do parto, como havia prometido (essa é a personagem mencionada por Marília no depoimento). Ao ser questionado sobre o acordo que fizeram, ele alegou que os grevistas é que estavam descumprindo seus deveres. Essas duas personagens, a Grávida e a Acidentada, tornaram-se centrais na dramaturgia de *Fábrica*.

[2] “A mulher-escritora é tema de debate no Icib”. *Notícias Populares*, São Paulo, 20 out. 1977.

Capa e contracapa do programa de Fábrica com a dedicatória do espetáculo aos "grevistas das cerâmicas de Itú", 1979. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.

Dedicamos
esse espetáculo aos nossos
companheiros de luta,
os grevistas das cerâmicas de Itú
e a toda gente que
busca uma sociedade justa

Agradecemos o apoio
e incentivo
da Frente Nacional
do Trabalho.

Agradecemos:

Foto Estúdio Piva

City Lustras Ind. e Com. Ltda

Abelino Franchet e Filhos Ltda.

Orbe Arte Produções

2



Greve e Vida dos
Ceramistas

FÁBRICA

de Nathalia Davini e Eneida Soller

Cena da chegada dos mantimentos em *Fábrica*, 1979. Fotografia de Otávio Donasci. Acervo pessoal do fotógrafo.



Programa do dia

Fábrica – Greve e Vida dos Ceramistas

Amanhã será a última apresentação desta peça de Nathália Davini e Eneida Soller, que retrata a greve dos ceramistas do interior do Estado em 1978, de uma maneira clara e concisa.

O espetáculo conseguiu ser levado ao público desejado: associações de donas-de-casa, movimentos populares de Santos e sindicatos de São Bernardo, São Caetano, Suzano e a direção é de Marília de Castro, Sábado às 21h e domingo às 19 horas.

Teatro Taib (r. Três Rios, 252)
Preço único: Cr\$ 140



Divulgação da última sessão de *Fábrica* no *Jornal da República*, 29 dez. 1979, p. 12. A nota menciona que "o espetáculo conseguiu ser levado ao público desejado: associações de donas-de-casa, movimentos populares de Santos e sindicatos de São Bernardo, São Caetano, Suzano". Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

Fotografia dos carrinhos em que os operários carregavam as telhas em registro da pesquisa em Itu, e fotografia dos atores no cenário do espetáculo com carrinhos cênicos similares, um forno (à dir.) e duas grandes prensas (à esq.), 1979. Fotografias de Otávio Donasci. Acervo pessoal do fotógrafo.



A solidariedade entre as e os trabalhadores nos momentos de grande dificuldade era um dos focos da peça. Após alguns dias de paralisação, quando terminaram os recursos do fundo de greve, as e os ceramistas se viram frente à ameaça da fome. Nesse momento, um sindicato de São Paulo enviou um caminhão com mantimentos. As personagens viviam a alegria da comida que chegava e também os aprendizados concretos da luta. Percebiam, por exemplo, que era arriscado deixar as provisões no sindicato, pois se houvesse uma intervenção federal, perderiam tudo. A opção foi deixar o carregamento na casa do advogado do movimento. No momento de partilhar a comida, puderam estabelecer coletivamente os critérios para essa divisão. Consideravam o número de filhos em cada família, de pessoas doentes, e garantiam rapidamente o leite para as crianças.

Em um segundo momento da criação, o artista visual e cenógrafo Otávio Donasci também fez uma viagem de estudos a Itu. Na ocasião, registrou em fotos os espaços reais em que trabalhavam os ceramistas e também as máquinas que operavam. Para ele, a cena do acidente na prensa era central: era preciso expressar a enormidade das máquinas frente à fragilidade das pessoas. Donasci reproduziu essas grandes máquinas no espaço cênico do espetáculo. Sua cenografia em três planos indicava as diferentes classes sociais em cena: no plano mais alto era representado o escritório e a casa dos patrões; no mais baixo, o chão de fábrica; e, no intermediário, o sindicato. Para concretizar o trabalho fabril, foram fabricadas inúmeras telhas em gesso, que materializavam diante do espectador a produção dos ceramistas. A cena era também atravessada de carrinhos transportando os materiais. Segundo rubrica da dramaturgia, carregá-los exigia “força e muito equilíbrio”.

O projeto cenográfico era grandioso, e essa foi uma das razões para o grupo escolher o TAIB para estrear a peça. O pé direito alto e as dimensões do palco comportavam a criação de Donasci. Além disso, um teatro amplo como o TAIB permitia que o espetáculo atendessem grupos numerosos de espectadores. Em uma cena de assembleia, os atores desciam à plateia e se misturavam a esses espectadores, explicitando o caráter público das decisões tomadas pelo movimento social.

Tão importante como quem faz uma peça é quem assiste a uma peça.³ Os próprios ceramistas de Itu foram ao TAIB prestigiar a estreia de *Fábrica*. O espetáculo recebeu grupos de metalúrgicos, moradores de periferias, associações de donas de casa, movimentos populares de Santos, grupos de estudantes organizados e sindicatos de São Bernardo, São Caetano e Suzano. Os artistas faziam do teatro uma forma de dialogar com grupos sociais que, assim como as personagens em cena, lutavam por tempos melhores. Talvez por isso o espetáculo tenha sido notado pelo Dops. A ditadura estava em lento processo de abertura política e por um bom tempo ainda observaria de perto esse tipo de atividade – tão descaradamente democrática.

No ano seguinte à estreia de *Fábrica*, foi o grupo amador da Casa do Povo (Icib) quem se ocupou do tema da greve. O Teatro Amador de Base (Taba) encenou o espetáculo *Tem marmelada no bananal*, criação coletiva autoral a partir da experiência de uma greve realizada por trabalhadores das plantações de banana no litoral sul de São Paulo. A encenação pretendia denunciar a situação de trabalho análogo à escravidão nos bananais e foi realizada no TAIB no início de fevereiro de 1980.

De modo geral, há poucas notícias sobre a atuação do grupo, fundado em 1977, desde o início com uma proposta contundente. A opção pelo amadorismo era uma defesa

[3] Vale lembrar do Teatro Popular do Sesi, estudado no capítulo “TAIB, um palco para a cidade”. As plateias de operários possibilitadas pelo grupo são talvez o elemento mais interessante da presença do Sesi no TAIB.

da autonomia contra as exigências de viabilidade comercial do teatro empresarial, e as duas encenações que antecedem *Tem marmelada no bananal* já tinham caráter politizado. Como sugere o próprio nome, a proposta de integração em um "trabalho de base" e a preocupação com a realidade social foram aglutinadoras do grupo. O Teatro Amador de Base estreou com *Aos que virão depois de nós*, colagem de textos de Bertolt Brecht, Max Frisch, entre outros, e em seguida montou *Este ovo é um galo*, de Lauro César Muniz, dramaturgo ligado ao melhor teatro politizado da época. Com *Este ovo é um galo*, realizaram circulação por bairros periféricos da cidade em busca do público com o qual acreditavam ser interessante estabelecer diálogos.⁴

Na experiência desse coletivo de teatro amador da Casa do Povo (Icib), vislumbram-se tendências fortes do teatro paulistano daqueles anos: a descentralização em busca de novos públicos e, por vezes, da possibilidade de um repertório mais politizado distante dos centros da repressão; a criação coletiva como método de trabalho democratizante; e a ideia de um "teatro de grupo", em que o espetáculo reflete os interesses e as visões de mundo de um coletivo, o que se tornou cada vez mais importante como estrutura produtiva e identidade política do teatro paulistano.⁵

A greve também foi tema de *Bella Ciao*, de 1982, a melhor peça do ano para a crítica Ilka Marinho Zanotto. A dramaturgia foi escrita por Luís Alberto de Abreu. Nascido em São Bernardo do Campo, ele vivenciou na infância uma cidade provinciana e a viu se transformar em centro produtivo e político do país. Quando emergiram as mobilizações dos trabalhadores, sabia estar diante de um assunto importante. Realizou uma pesquisa profunda sobre o movimento operário no Brasil desde

1900, estudou livros e documentos e fez diversas entrevistas. A empreitada começou junto ao grupo Mambembe. O coletivo, contudo, adotou uma linguagem cômica, que não prevaleceu no texto de *Bella Ciao*. O espetáculo foi então montado por artistas saídos do Mambembe, que criaram o grupo Arteviva. No programa do espetáculo, o Arteviva, que também se identificava com a ideia de teatro de grupo, apresentava-se ao público como interessado em trabalhar com foco na realidade brasileira e na cultura nacional.

A noção de teatro de grupo se opôs à visão da arte comercial. Em entrevista concedida para este livro, Luís Alberto de Abreu contou que a cessão gratuita do espaço do TAIB pela Confederação Nacional de Teatro Amador (Confenata), que então ocupava o teatro, foi o que viabilizou a temporada de *Bella Ciao*, um espetáculo que priorizava se inserir nos debates de seu tempo histórico a adotar uma forma de fácil assimilação pelo mercado. A montagem estreou em 9 de novembro de 1982 e ficou em cartaz por mais de um ano, até o final de 1983.

A peça acompanha uma família italiana que imigra para o Brasil em 1905. O pai, Giovanni, torna-se anarquista e participa das greves do início do século XX em São Paulo. Seu filho, Gennarino, alia-se ao comunismo. Segundo Abreu, o debate entre anarquistas e comunistas retratado no palco ecoava na plateia do TAIB, com espectadores esbravejando e debatendo entre si durante o espetáculo. Ao final, Gennarino era preso e assassinado pela ditadura de Vargas em 1945, meses antes da redemocratização. Ao abordar uma ditadura do passado, *Bella Ciao* também denunciava as violências da ditadura de seu tempo, engrossando o coro de quem reivindicava a volta plena da democracia.

[4] Instituto Cultural Israelita Brasileiro, *Tem marmelada no bananal*. Texto de apresentação do espetáculo e do grupo disponível no Acervo da Casa do Povo.

[5] Um marco do teatro de grupo como agente político é o movimento Arte Contra a Barbárie, que, em 1999, criou seu primeiro manifesto e conquistou políticas públicas de cultura modelares para a cidade de São Paulo, como a Lei de Fomento ao Teatro.

ARTE VIVA
apresenta



BELLA CIAO

de Alberto de Abreu

direção Roberto Vignati



GRUPO T A B A APRESENTA:

**TEM MARMELADA
NO BANANAL**

LOCAL: ICIB
DIA: 12 de JUNHO 1979 HORA: 21

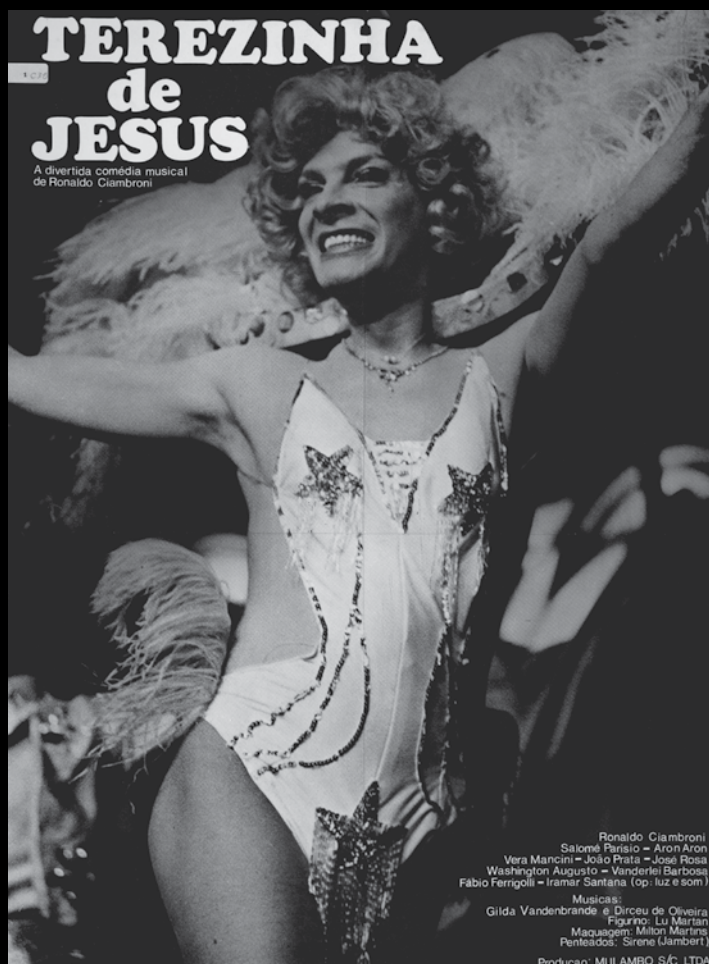
Capa do programa de *Bella Ciao*.
Na fotografia em preto e branco se
destacam as mãos das figuras tingidas
de vermelho, 1982. Acervo Biblioteca
Jenny Klabin Segall/Museu Lasar
Segall/IBRAM/MinC.

Cartaz de *Tem marmelada no bananal* do
Teatro Amador de Base, Grupo Teatral
do Icib, 1980. Acervo da Casa do Povo.

Elenco de *Terezinha de Jesus* nas ruas convida o público para o espetáculo, 1978. Extraídas de "Nas ruas, sempre caçando o público", crítica de Osmar Freitas Júnior para a *Folha de São Paulo*, 25 maio 1978, p. 33. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.



Cartaz de *Terezinha de Jesus*, 1978. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.



Capa do programa de *Sai da frente que atrás vem gente*, 1984. A imagem faz uma referência irônica ao *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret. Junto àqueles que empurram o barco vemos surgir a perna de uma dançarina, uma senhora com uma bengala, uma mulher de biquíni com um suposto cocar e outra em um grito desesperado. Ao lado delas, um policial com cassetete na iminência da agressão. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.

A direção de Roberto Vignati trabalhou com os recursos épicos que a dramaturgia já apontava: havia momentos de narração, canções (como a própria *Bella Ciao*, que dá nome à peça, hino da resistência italiana ao fascismo) e a presença de um coro, tudo isso para dar conta de uma história que percorre quarenta anos na duração de um espetáculo teatral. Ao mesmo tempo, a peça é profundamente emotiva. As personagens vivas e contraditórias buscam melhores condições de vida e parcerias significativas – políticas, amorosas, familiares. Uma narrativa logo no início situa o espectador: “Esta é a história de um sonho. De um grande sonho de um pequeno homem”.⁶

Giovanni, o patriarca, tem a cabeça dura, mas cheia de pensamentos. Aprende a lidar com o trabalho na fábrica por meio da organização política. Enquanto luta por um futuro melhor, sua companheira Carmela, mãe de seus dois filhos, o chama para as urgências do presente, já que não é possível “comer palavras”. Conforme os filhos crescem, o pai aprende a lidar com as mudanças dos tempos. Sua filha Maria, trabalhadora da tecelagem, reivindica a liberdade para sair à noite. Em uma discussão inflamada com o pai, ela argumenta:

GIOVANNI: [...] Naquele tempo mulher nunca levantava a voz!

MARIA: O senhor é que sempre fala que se falar baixo não resolve, tem que gritar.⁷

Já Gennarino aprendeu com o pai que cada pessoa tem seu modo de pensar e assim justifica sua opção pelo comunismo, apesar dos protestos do pai anarquista.

Assim como *Fábrica*, *Bella Ciao* recebeu na plateia do TAIB grupos organizados. Fez apresentações e debates para metalúrgicos de São Paulo e região, sindicalistas do ABC e

para a comunidade italiana do bairro do Bixiga. O TAIB, teatro construído por imigrantes, abrigava as histórias e a presença real de outro grupo imigratório importante.

O espetáculo foi um marco nos anos 1980. Para muitas pessoas ligadas ao teatro nascidas entre os anos 1960 e 1970, ele foi a ocasião para conhecer o TAIB. Luís Alberto de Abreu, então um jovem dramaturgo em sua terceira peça encenada,⁸ consolidou-se como um dos autores mais citados quando se fala daqueles anos em São Paulo. Escreveu dez peças na década, duas delas encenadas no TAIB. A segunda, *Sai da frente que atrás vem gente* (1984), foi dirigida por Mário Masetti e era uma homenagem à cidade de São Paulo. Suas personagens eram paulistanas de todo o tipo na luta pela sobrevivência: uma idosa no trem lotado, um trombadinha, um professor primário, um boxeador fracassado e até um grupo de atrizes e atores ensaiando seu mais novo espetáculo. A linguagem da encenação era popular, pautada pelo teatro de revista.

TEREZINHA DE JESUS E A “FRENTE DAS BONECAS DEMOCRÁTICAS”

O teatro de revista foi a linguagem escolhida para outra montagem marcante que estreou no TAIB: *Terezinha de Jesus*, escrita e protagonizada por Ronaldo Ciambroni, sob a direção de Luiz Damasceno. O teatro de revista brasileiro foi um gênero muito popular, que existiu com força desde o fim do século XIX até pelo menos 1964, com reverberações em nossa cultura que duram até hoje. De caráter musical e episódico, comentava os fatos mais recentes da política nacional com malícia e bom humor. Era um teatro primo do Carnaval!

[6] Luís Alberto de Abreu, *Bella Ciao*. In: *Luís Alberto de Abreu - um teatro de pesquisa*, organizado por Adélia Nicolete. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 248.

[7] *Idem, ibidem*, p. 277.

[8] *Bella Ciao* foi a segunda peça escrita por Abreu, mas não foi encenada por opção do grupo Mambembe, do qual ele fazia parte. Abreu escreveu para eles então *Cala boca já morreu*, que estreou em 1981, e *Bella Ciao* foi montada no ano seguinte.

Após sua estreia no TAIB em 10 de maio de 1978, *Terezinha de Jesus* circulou, até 1980, por diferentes teatros da capital (Teatro Aplicado, Teatro Martins Pena e Teatro da Praça). O mesmo texto retornou ao palco do TAIB no segundo semestre de 1981, possivelmente com mudanças na encenação, agora assinada pelo próprio Ciambromi.⁹ A peça acompanhava a vida de uma travesti. Por um lado, suas desventuras familiares e amorosas e o enfrentamento de preconceitos; por outro, a construção das amizades, do trabalho e de um lugar para existir. Seu autor explicava aos jornais da época que a “travesti, marginal por circunstâncias, existe para certas pessoas apenas em certos momentos – nas esquinas da vida ou em boates atirando plumas. Procurei, nesta peça, retratar o dia a dia de um travesti [sic], mostrando seu lado humano, que é igual ao de qualquer outra pessoa”.¹⁰

A beleza e a alegria da montagem, nos contaram alguns espectadores, contribuía para quebrar preconceitos. Luiz Carlos Moreira e Iraci Tomiatto (artistas do Engenho Teatral) descreveram, em depoimento para este livro, um ambiente de brincadeira amistosa com a plateia, a atuação sedutora de Ciambromi e dos demais artistas, e o esforço em dialogar. Na gravação em áudio da peça, escutamos alguns momentos de interação direta com o público: o que as vedetes do teatro de revista chamavam de “número de cortina”.¹¹ Muitas das piadas com a plateia eram maliciosas, de duplo sentido, recurso tradicional desse gênero teatral. Além da sexualidade, a vida política do país era colocada em pauta: “Vou fundar a FBD,

Frente das Bonecas Democráticas, a favor da volta do Estado de Direito! Contra as ações policiais na Rego de Freitas!”, dizia um artista aos espectadores. “Fui na praça da Sé protestar contra o custo de vida. As bichas estão acostumadas a pedir pra subir – não, pessoal, é a-bai-xa! A-bai-xa! Ih, tá gravando pra prefeitura? Amanhã tô em cana! Não manda pra Censura não, deixa eu viajar com a peça primeiro”.¹²

Esse último comentário surgiu do jogo de cintura com o presente imediato e tinha a ver com a gravação em áudio do espetáculo realizada em julho de 1978 pelo Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart). O Idart se estabeleceu por sua atuação como respeitado centro de pesquisa. No teatro, era liderado por Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima e não tinha relação com a censura, mas a presença do gravador serviu de pretexto para denunciar jocosamente a prática de fiscalização da arte pela ditadura. Na mesma cena, o ator também gracejava a respeito da dificuldade de Paulo Salim Maluf em chegar a governador. Essa profusão de atualidades está ligada à tradição revisteira de revisitar os acontecimentos do ano.

A música era presença constante na montagem e passeava por diversos gêneros: samba-canção, bolero, rock, tango. Em um dos momentos mais sensíveis do enredo, quando Terezinha era expulsa da pensão onde vivia, o coro acompanhado por tambores entoava um ponto de Iemanjá. A presença da religiosidade afro-brasileira para acolher a personagem a fortalecia e criava um momento de poesia. Revelava, talvez, a solidariedade entre grupos estigmatizados.

[9] A dramaturgia recebeu diferentes montagens nos anos seguintes. Em 1989, o texto voltou ao palco do TAIB mais uma vez, dirigido por Ronaldo Ciambromi, com novas mudanças na encenação e elenco.

[10] “Retrato de um travesti [sic]. Por Ronaldo Ciambromi”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 maio 1978. O autor, que até onde temos notícia, se identifica como homem cis, é reconhecido por suas diversas peças de temática transgênera. O elenco do espetáculo era composto por 16 pessoas, além de outras 5 na música, mas não há informações sobre o gênero delas.

[11] No teatro de revista, havia momentos em que a cortina era fechada para que os cenários fossem modificados fora das vistas dos espectadores. Nessa hora, o artista que permanecia em cena aproveitava para brincar diretamente com os espectadores. É por isso que essa cena era chamada “número de cortina”.

A gravação encontra-se disponível no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo (FTR 329-330).

[12] *Idem*.

A prática da solidariedade para vencer a solidão e os preconceitos abria e fechava a peça. Terezinha de Jesus dizia: “A glória não é só minha. Pois eu devo tudo que sou a vocês, meus irmãos”. Na ficção, a protagonista vivia bons encontros com as amigas Samara e Farofa. E, logo, seguia em busca de outros na realidade.

Para ampliar seu círculo de interlocutores, o elenco de *Terezinha de Jesus* saiu às ruas de São Paulo vestindo seus figurinos, pendurando cartazes e distribuindo filipetas. Segundo disseram à *Folha de S. Paulo*, os artistas buscavam aproximar-se do povo, alcançar a popularização. A reportagem descreve como os artistas “puseram o bloco na rua, ou seja, alugaram caminhões, enfeitaram com algumas alegorias antigas que a escola de samba Mocidade Alegre cedeu”.¹³ A carnavalização transbordava do TAIB para a cidade.

PLÍNIO MARCOS: A REALIDADE CRUA PARA INQUIETAR O HOMEM COMUM

A relação dos artistas teatrais com o povo brasileiro é um tema central para os debates do teatro politizado, no mínimo, desde o início da década de 1960. No decorrer desses anos, muita coisa mudou: a imposição da ditadura, as concepções de povo, a linguagem teatral. Um artista importante para acompanhar essas transformações é Plínio Marcos, que coloca em cena na sua dramaturgia a vida nas margens das grandes cidades, vida de um povo que não é idílico, que sobrevive em subempregos, na prostituição, no crime e reproduz muitas das violências às quais é sujeito. A violência que perpassa os temas e a linguagem de suas peças renderam ao dramaturgo a imagem de autor maldito. Ao mesmo tempo ele a concilia à ideia de uma personagem folclórica, assídua

nas rodas de samba e nas ruas de São Paulo, onde vendia pessoalmente suas obras.

No TAIB, Plínio Marcos realizou quatro espetáculos: em 1962, aos 26 anos e recém-chegado a São Paulo, dirigiu e atuou em *O fim da humanidade* (texto de Glaucio de Salle); e em 1980, foram encenadas três dramaturgias de sua autoria pelo grupo O Bando: *Dois perdidos numa noite suja* (com direção de Thanah Correa), *Barrela*, e *Jesus homem*. As duas últimas foram dirigidas pelo próprio Plínio – no caso de *Barrela*, em parceria com Renato Consorte.

O Bando era uma cooperativa de atores que repartia de modo igualitário toda a labuta teatral. Desde a criação até a montagem de cenários ou a divulgação, todo o trabalho era considerado necessário, e todo trabalhador ganhava o mesmo. O grupo recusava qualquer recurso estatal: segundo Plínio, conseguiam se manter “sem a subvenção de um governo que não apoiamos e por isso mesmo queremos ter condições de criticar”.¹⁴ Além disso, faziam questão de cobrar ingressos acessíveis para a população. Esses dados não são detalhes: teatro é um conjunto de relações composto de artistas, público, obra e forma de produção, elementos que se constroem juntos. A maneira pela qual O Bando criava e circulava suas peças diz tanto quanto as peças em si. Plínio Marcos descreveu alguns dos princípios e estratégias do coletivo:

É preciso tirar o homem comum da casa dele. É preciso inquietá-lo. O BANDO acha isso. E acredita que é necessário montar peças que retratem a realidade brasileira com toda crueza. Mas, será que o homem comum vai sair de casa para ver e escutar coisas duras? Então, antes da peça, arma-se um *show* de música popular brasileira, com compositores excelentes. O homem comum não lê jornais, não fica sabendo

[13] Osmar Freitas Jr. “Nas ruas, sempre caçando o público”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 mai. 1978, p. 33.

[14] “Plínio conta, com O Bando, a história de *Jesus homem*”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 dez. 1980, p. 19.

dos espetáculos. Então, suprime-se o anúncio dos jornais e se vai para a rua distribuir bônus de mão em mão. Mas, o homem comum não pode pagar o preço do ingresso. Então se aluga um teatro grande e se cobra ingresso bem barato. Mas, o homem comum precisa reaprender a conversar. Nós também. Toda a nação brasileira precisa reaprender a conversar, depois de dezesseis anos de obscurantismo. Vamos tentar reaprender. Trocar ideias, sem querer impor posições. Faremos debates ao final de cada espetáculo.¹⁵

Em 1980, o TAIB ocupou o lugar desse grande teatro, em que a matemática “ingressos baratos + lotação de uma numerosa plateia” viabilizou as temporadas do grupo. Lá foram apresentadas duas estreias, além da apresentação de um dos textos mais famosos do autor. *Barrela* foi escrita em 1959 e estreou com um grupo amador em Santos, cidade natal de Plínio, mas foi em seguida proibida e ficou censurada por 21 anos. Quando foi liberada, a estreia profissional se realizou no TAIB, onde ficou em cartaz de junho a novembro de 1980. A montagem no TAIB revelou um texto tristemente atual. Na forma de uma peça-reportagem, Plínio denunciava a violência cotidiana em uma prisão. O dramaturgo lamentava: preferia que o Brasil tivesse evoluído socialmente em duas décadas.

Dois perdidos numa noite suja (1966) passou sem cortes por sorte: o censor responsável por julgá-la foi Coelho Neto, homem de teatro que permitiu a liberação. A peça narra a convivência de Paco e Tonho, dois homens que compartilham um quarto e a falta de lugar na sociedade, mas são incapazes da solidariedade entre si e acabam ascendendo

a uma situação de violência insustentável que termina em morte. O texto já havia sido montado profissionalmente ao menos quatro vezes antes da encenação no TAIB, onde ficou em cartaz de 30 de novembro a 14 de dezembro de 1980, e depois se consolidou como um dos mais famosos do autor, tendo inclusive versão para o cinema.

Jesus homem, que estreou no TAIB em 19 de dezembro de 1980 e ficou em cartaz até junho do ano seguinte, parece fugir à linha dominante na produção do dramaturgo de retratar as margens da vida urbana. Como o título indica, ela trata da vida de Jesus Cristo.¹⁶ Plínio estudou textos da Bíblia e respeitou as principais passagens, mas imprimiu no texto um olhar político. Jesus é retratado como um homem que foi perseguido por incomodar os poderosos, denunciar os opressores romanos e despertar a humanidade para a busca da liberdade. E Judas, como um pequeno burguês em desespero, que “não precisava de trinta dinheiros”, mas trai a causa revolucionária.¹⁷

A peça contava com composições musicais originais e trinta atores em cena – tudo isso por meio do modelo de cooperativa adotado por O Bando. Os figurinos dos soldados romanos foram doados pela escola de samba Mocidade Alegre, mais uma prova da proximidade do grupo com uma prática cultural popular.

Plínio Marcos também enfatizava que, “pela primeira vez na história do teatro brasileiro, um negro vai fazer um papel classicamente feito por brancos”.¹⁸ Cristo era protagonizado pelo importante ator João Acaiabe.¹⁹ O crítico Sábado Magaldi lembrou que Ariano Suassuna também criara um Cristo Negro na década de cinquenta, em seu

[15] “O Bando”, *Plínio Marcos: sítio oficial*. Disponível em: www.pliniomarcos.com/dados/obando.htm. Acesso em: 17 abr. 2023.

[16] É possível aproximá-lo do Jesus homem da peça *Balbina de Iansã* (1970), em que Plínio lida com aspectos da religiosidade afro-brasileira.

[17] “O Jesus de Plínio Marcos: preto e subversivo”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 dez. 1980 p. 19.

[18] “Histórias de ‘Jesus Homem’”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 fev. 1980, p. 21.

[19] Acaiabe já havia representado o papel central de *A missa leiga* (Chico de Assis), participado do filme *Eles não usam black-tie* (dirigido por Leon Hirszman), entre outros trabalhos. Formou-se na EAD em 1970, em uma turma em que ele era o único negro. “João Acaiabe, o ‘Jesus Homem’ da peça de Plínio”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 jan. 1981, p. 21.

Cartaz de impressão tipográfica do espetáculo *Barrela* menciona os vinte anos de censura da dramaturgia até a estreia nos palcos do TAIB, 1980. Acervo da Casa do Povo.

Cartaz de divulgação do espetáculo *Capoeira: a arte de brigar sorrindo* do grupo Capitães d'Areia com texto do Mestre Almir e direção de Cassiano Moreira, 1977. Acervo da Casa do Povo.

MESTRE ALMIR E
GRUPO CAPITÃES D'AREIA
APRESENTAM

CAPOEIRA

A ARTE DE BRIGAR SORRINDO

TEXTO - MESTRE ALMIR
DIREÇÃO - CASSIANO MOREIRA

"A LUTA DO NEGRO
PELA LIBERDADE DE SER GENTE"

PROMOÇÃO INSTITUTO CULTURAL - ICIB -
LOCAL: R. TRÊS RIOS, 252 BOM RETIRO METRO TIRADENTES
DATA 18 DE JUNHO 19:00hs - ENTRADA FRANCA

Depois de 20 Anos Proibida Agora Liberada

BARRELA

de PLÍNIO MARCOS com o Bando

TEATRO TAIB

RUA TRÊS RIOS 246 F. 227.9719
BOM RETIRO METRO TIRADENTES

Divirta-se



ESTREIA
Jesus Homem
estréia hoje no
Taib, tendo
João Acaiabe,
um ator negro,
como Jesus.

Ana Nery, uma mulher do povo, com Jesus. O sambista Jangada faz um vendilhão do templo

O Jesus de Plínio Marcos: preto e subversivo.

Matéria sobre a estreia de *Jesus homem*, de Plínio Marcos, no TAIB. O autor sublinha a subversão da personagem e a escolha de João Acaiabe, um ator negro, para interpretar Jesus. Publicada no *Jornal da Tarde*, 19 jul. 1980, p. 19. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC.

Jesus é gordo e preto; pelo menos o Jesus que Plínio Marcos apresenta a partir de hoje no Teatro Taib. Sua peça *Jesus Homem*, produção de O Bando, apresenta uma visão diferente de Jesus: para ele, o Cristo não foi crucificado por rezar, mas apenas por incomodar os poderosos. Segundo O Bando, Jesus era antes de mais nada um subversivo que pregava contra os romanos, que oprimiam seu povo.

— Jesus é encenado por um negro porque dentro de nossa cooperativa nós concluímos que ele era o ator que melhor se encaixava no papel. E não relutamos em escalar o João Acaiabe. Só por isso essa

pessoas conhecidas do Bando. Só as roupas dos soldados romanos é que eles não precisaram fazer: são fantasias que a Escola de Samba Mocidade Alegre doou ao grupo.

Plínio afirma que fez questão de ser fiel ao texto bíblico em todas as passagens mais importantes da vida de Cristo, do seu nascimento até a ressurreição. Só que, é claro, foram feitas várias adaptações: ao invés de harpas, a música é ao som de atabaques e no caso, o Judas não traiu Jesus especificamente por causa do dinheiro.

— Judas foi um traidor da causa revolucionária. Ele era um pequeno burguês, não precisava dos 30 dinheiros. Ele tinha

para nós mesmos; não ganhamos rios de dinheiros, mas tem dado para viver. Ninguém está passando fome.

E Plínio faz questão de provar que mesmo sem subvenção seu grupo e seu teatro têm conseguido sucesso. Em duas semanas de apresentação no teatro Taib, *Dois Perdidos* conseguiu de renda de bilheteria 250 mil cruzeiros, a cem cruzeiros o ingresso. *Barrela*, em cinco meses de apresentação, foi vista por 60 mil pessoas. E isso sem cartazes nem outdoors. Só na base da distribuição da filipeta, aquela tira de papel que permite um desconto ao comprar o ingresso na bilheteria. Outro resultado do trabalho em conjunto, segun-

Auto da Compadecida (João Acaiabe, inclusive, já havia representado esse papel). Mas é inegável que a imagem de um Jesus branco é hegemônica no Brasil. Para Acaiabe, o choque causado nos espectadores também era devido à ausência de negros representando papéis clássicos em geral.²⁰ A montagem realizada no TAIB fazia, assim, um gesto antirracista. Nos acalorados debates após as apresentações, não era raro se manifestarem posições preconceituosas. Até mesmo durante o espetáculo foram escutadas reações contrárias. Marcos David Cukierkorn, administrador temporário do TAIB na época, se recorda de uma ocasião em que Plínio Marcos interrompeu a encenação para confrontar um espectador.²¹ Outra vez, durante um debate, um “sujeito acusou grupo de mancomunar com entidade judia para denegrir imagem de Cristo”,²² aproximando os temas do racismo e antissemitismo.

Antes da acusação racista e antissemita, entretanto, a própria Casa do Povo (Icib) demonstrou interesse em se aproximar da cultura negra. Em 1977, promoveu o curso “A capoeira numa nova imagem”, conduzido pelo mestre Almir das Areias, da Academia Capitães d’Areia, fundada por ele no Brás, em São Paulo, após migrar da Bahia. A proposta era abordar a capoeira dentro de seu contexto cultural, histórico e humano.²³ No mesmo ano, a parceria se repetiu no espetáculo *Capoeira: a arte de brigar sorrindo*, realizado pelo Mestre Almir e o grupo Capitães d’Areia. Por sua vez, o recém-fundado Movimento Negro Unificado foi convidado a participar do ato de comemoração do Levante do Gueto de Varsóvia em 1979, em solidariedade à comunidade israelita.

A temática cristã em um teatro construído pela comunidade judaica talvez guardasse mais semelhanças do que diferenças.

Plínio dizia sobre a obra: “Fora da religiosidade (não confundir com religião, que quase sempre leva ao moralismo) o homem não tem salvação, não é irmão do próximo, não é capaz de correr riscos por suas metas espirituais e, portanto, [é] interessado apenas no próprio bem-estar, em nada contribui para o aperfeiçoamento da humanidade”.²⁴ Tratava-se de uma visão ética do papel da espiritualidade nas ações humanas, próxima daquela abraçada pelos membros da Casa do Povo (Icib). É provável que os criadores do TAIB assinassem embaixo dessa frase de Plínio Marcos.

Quanto ao antirracismo, ele também se manteria vivo nos palcos do TAIB. Saindo por um momento de nosso recorte temporal, vale destacar as montagens do Grupo Negro Sim, coletivo da periferia da Zona Oeste de São Paulo e atuante até hoje. Unindo teatro, música e dança, o coletivo sempre se propôs a discutir o lugar do negro na vida social brasileira. Atualmente sua sede fica na Casinha, espaço cultural no Jardim Cláudia, região do Butantã. O grupo fez temporadas no TAIB em 1999 (*Castro Alves: um grito à liberdade*) e 2000 (*Senzala: construção de um país que tem história*). Mais recentemente, vale lembrar a realização da peça *Leste*, dirigida por Martha Kiss Perrone, que estreou na Casa do Povo (Icib) em 2021.²⁵

* * *

A década de 1980 é um momento contraditório para o TAIB. Por um lado, os espetáculos que recebe retratam as transformações e as novas formas de luta efervescentes, que culminaram com o fim da ditadura. Por outro, é um fim de ciclo da casa de espetáculos, que já não apresenta a mesma estrutura de antes. Em 1985, é arrendada por Benedito Ruy Barbosa,

[20] "João Acaiabe, o 'Jesus Homem' da peça de Plínio". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 3 jan. 1981, p. 21.

[21] Memória compartilhada em entrevista para este livro.

[22] "João Acaiabe, o 'Jesus Homem' da peça de Plínio". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 3 jan. 1981, p. 21.

[23] "A capoeira numa nova imagem", Texto de divulgação do curso, Casa do Povo, São Paulo, 1977. Acervo da Casa do Povo.

[24] "Histórias de 'Jesus Homem'". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 fev. 1980, p. 21.

[25] Ver a respeito do espetáculo *Leste* no capítulo "A ruína como perspectiva e ponto de partida".

que realiza reformas no edifício e promove alguns espetáculos interessantes, como *Fogo na Terra* e *Santa Joana*, trabalhando sem vínculo direto com a Casa do Povo (Icib).²⁶ Nos anos seguintes, revezaram-se com peças dessa densidade alguns espetáculos de apelo mais comercial, provavelmente visando a sobrevivência econômica do teatro, como uma montagem do musical off-Broadway *Oh! Calcutta!* (1986) e a comédia sensual *Uma vez por semana* (1986). Essa última tinha como ponto de interesse estrelar a travesti Roberta Close e foi assistida por mais de 30 mil pessoas. Apesar de alguns sucessos, o TAIB enfrentava cada vez mais dificuldades para se manter.

Os anos 1990 são quando isso se assevera, em um movimento que não é exclusivo do TAIB, mas reflexo da ausência de uma política cultural sólida de subsídio à produção teatral e às casas de espetáculo mesmo após a redemocratização. Uma reportagem de 1993 anunciava uma montagem de *O santo e a porca* (Ariano Suassuna) como uma chance rara de voltar ao TAIB: “uma das melhores salas de espetáculo da cidade. Esquecido pelas companhias dramáticas e pela própria comunidade israelita do Bom Retiro, o TAIB ainda guarda muito das décadas de ouro do

teatro nacional”.²⁷ Não se tratava do esquecimento casual de um edifício, mas de uma sensação vivida por parte considerável dos trabalhadores de teatro de então.

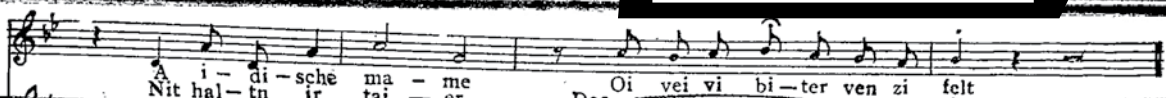
O repertório desse período derradeiro é dominado por uma tentativa de teatro comercial, que não dura muito tempo – possivelmente pela ausência de condições técnicas e dificuldade em angariar recursos por meio da bilheteria –, e um teatro educativo, que busca assegurar sua sobrevivência econômica na demanda escolar, mas não consegue viabilizar a manutenção de um corpo de artistas e um teatro nas dimensões do TAIB.

É o retorno de questões que não são novas, mas assumem novos contornos de tempos em tempos. O mencionado movimento Arte Contra a Barbárie foi uma iniciativa da classe artística em busca de novos rumos, que garantiu, por meio da Lei de Fomento ao Teatro, algum fôlego para a criação de coletivos teatrais interessados na pesquisa. Hoje em dia, podemos dizer que nem de longe foi o suficiente para suprir a demanda de grupos surgidos ou gerar as oportunidades que o fomento prometia. De novo, nos encontramos em situação de reinvenção, a classe artística e o TAIB.

[26] Ver a esse respeito o capítulo anterior, “Fim de um ciclo histórico”. A peça *Santa Joana*, de Bernard Shaw, contava no elenco com Esther Goés, Odilon Wagner, Celso Frateschi, entre outros.

[27] “‘O Santo e a Porca’ apresenta Suassuna aos anos 90”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 out. 1993, Caderno especial, p. 1.

O TAIB EM CINCO ATOS



[202-206] "A People That Sing Will Never Perish":
A Brief History of the Scheiffer Choir

**“UM POVO
QUE CANTA
JAMAIS PERECE”:**

**UMA BREVE
HISTÓRIA DO
CORO SCHEIFFER**

Ernesto Mifano Honigsberg

Grupos corais estiveram presentes em um número bastante significativo de instituições judaicas dos tipos mais variados, fossem filiados a sinagogas ou entidades seculares, profissionais ou amadores, idichistas ou sionistas, empresariais ou beneficentes, formados por crianças, adultos ou mulheres, e ligados à esquerda, à direita ou sendo apolíticos. Independentemente de posições ou ideologias, contudo, os corais cumpriam (e em alguns casos, ainda cumprem) a função de uma ação sociocultural bastante importante na vida comunitária, coletiva e fraterna, reunindo nos mesmos grupos pessoas de gerações, gêneros, origens e classes distintas para ensaiar, estudar e se apresentar juntas. Pelas palavras de Samuel Kerr: “A convivência coral é sempre terapêutica e capaz de provocar a eclosão de qualidades e vibrações sonoras que definem o repertório escondido dentro de cada pessoa”.

A virada para o século xx, na Europa ficou marcada como um período de enorme instabilidade social, política e econômica, processo que culminou na Primeira Guerra Mundial e na deterioração generalizada das condições de vida do continente. A evasão para outras partes do mundo cresceu muito nesse período. Particularmente entre os judeus da Europa Oriental, o entreguerras foi marcado por perseguições e por um incremento considerável na emigração.¹ O Brasil foi um importante destino para esses emigrantes do Leste Europeu. Segundo Jeffrey Lesser, entre 1926 e 1942, 49 947 judeus vieram ao Brasil, cerca de 6,6% do total de imigrantes ao país no período.²

De acordo com o depoimento de Hugueta Sendacz:

A maioria dessas pessoas vinha lá da Europa com uma bagagem cultural fantástica, eles eram gente muito simples, no sentido de serem alfaiates, costureiras, sapateiros, mas eles frequentavam entidades que já tinham grupos de teatro e corais, então eles já vinham com essa bagagem de lá. Uma bagagem muito grande, uma tradição já trazida da Europa. Eu não sei o pessoal de direita como era porque

nós sempre fomos da esquerda. E o pessoal de esquerda tinha esses grupos, essas sociedades, que além da parte cultural tinha a parte política também.³

Carregando esse rico repertório vinculado à tradição judaica, à cultura e ao idioma ídiche, além de, em boa parte, vínculos e experiências políticas com uma militância operária de esquerda, foi uma necessidade de primeira ordem para parte desses recém-chegados a criação de instituições e espaços em que pudessem dar continuidade às suas atividades socioculturais, recriando e reafirmando laços comunitários e abrindo espaço para uma nova organização política em terra brasileira.

Foi nesse movimento que se deu na cidade de São Paulo, em 1922, a criação do Clube Tzukunft (Futuro), rebatizado em 1925 como Yugend⁴ Club (Clube da Juventude), a primeira entidade para valorização da cultura ídiche na cidade. Entre as atividades sociais, culturais, políticas e esportivas fundadas no âmbito do clube, havia uma biblioteca, o grupo dramático Dram Kraiz e um coral, que futuramente ficaria conhecido como Coro⁵ Scheiffer⁶ – grupo cuja história buscamos esmiuçar neste texto.⁷

[1] Saul Kirschbaum e Berta Waldman, “O teatro ídiche no Brasil: algumas considerações”, *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*, n. 17, pp. 14-26, 2019.

[2] Jeffrey Lesser, *O Brasil e a questão judaica: imigração, diplomacia e preconceito*. Trad. Marisa Sanematsy. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 316.

[3] Sonia Goussinsky, *Era uma vez uma voz: o cantar ídiche, suas memórias e registros no Brasil*. Tese (doutorado). São Paulo: FFLCH-USP, 2012, p. 154.

[4] Diversos nomes citados neste capítulo são transliterados do ídiche. Por isso, podem ser encontrados com diversas grafias. *Yugend*, *yugent*, *jugend* e *iugent* também são comumente encontrados. O próprio nome do idioma é grafado como *idisch*, *yiddish* ou *iídiche*, por exemplo. Aqui optou-se pela grafia *ídiche* utilizada em Jacó Guinsburg, *Aventuras de uma língua errante*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

[5] “Coro” e “coral” são sinônimos, segundo o *Dicionário Aurélio*: “grupo musical composto de cantores, profissionais ou não, que são classificados conforme a tessitura de suas vozes”.

[6] Grafado também nos documentos e cartazes de apresentações do próprio grupo como Schaefer, Schaeffer, Scheifer ou Scheffer. Em uma mesma edição do *Nossa Voz*, do dia 12 de fevereiro de 1959, encontramos as grafias Scheiffer e Schaeffer.

[7] Nossa maior fonte de pesquisa, para além das referências mencionadas na bibliografia e das entrevistas coletadas, foi o arquivo do jornal ídiche *Nossa Voz (Undzer Shtime)*, vinculado à Casa do Povo (Icib), que foi quase inteiramente digitalizado (no período de 1947 a 1963) e está no site da Biblioteca Nacional (disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em: 12 dez. 2022).

A pesquisa por termos disponível é uma ferramenta que facilitou enormemente o trabalho, ainda que nem sempre consiga detectar as palavras indicadas, nem saiba pesquisar em ídiche. Por isso, de certo não foi encontrado tudo que há escrito sobre o grupo no jornal. Buscamos o que estava ao nosso alcance, testando inúmeras palavras e possibilidades de grafias.

Antes disso, cabe uma digressão histórica, uma vez que a importância dos corais na tradição judaica não é nova. De acordo com o verbete “Choir” da *Encyclopedia Judaica*, os primeiros corais judaicos remontam a tempos bíblicos. No texto do *Tanach*, há menção a uma cantoria coletiva feminina liderada por Miriam, irmã de Moisés, na travessia do mar Vermelho.⁸ Davi, por sua vez, teria sido o responsável por estabelecer o primeiro coro litúrgico profissional, inclusive com acompanhamento instrumental.⁹ Há ainda indícios, segundo textos tradicionais judaicos, de um grupo coral no Segundo Templo de Jerusalém, composto de um mínimo de doze homens, e também de coros litúrgicos nas primeiras congregações sinagogaís, bem com registros de grupos vocais ao longo dos séculos nas regiões da Babilônia (século x), Alemanha (século xiv), Itália (século xvii), Holanda (século xviii), dentre outros.

É no período da *Haskalá*¹⁰, contudo, que o canto coral passa a ser uma prática regular e quase onipresente nas sinagogas europeias, passando a ser praticado até mesmo nos círculos mais ortodoxos. No ano de 1879, em Belgrado, na Sérvia, surge o primeiro exemplar de um fenômeno bastante relevante para nossa pesquisa: um coral judaico-secular, isto é, desvinculado de uma sinagoga. A espetacular difusão e o crescimento desse tipo de grupo nos anos posteriores – ainda segundo o verbete – deu-se por conta do “declínio do mundo religioso, o surgimento de uma classe média poderosa, a difusão da educação universal e a prevalência resultante de alfabetização [musical], o crescimento do tempo de lazer, a expansão da democracia e do socialismo e a crescente demanda por apresentações dos grandes oratórios de Handel, Haydn e Mendelssohn”.¹¹

Alguns diretores musicais desses conjuntos passaram a selecionar repertórios semelhantes aos de coros não judaicos, para serem cantados em suas línguas originais ou até mesmo traduzidos para o idiche. Outros escolheram “arranjos de canções folclóricas judaicas, canções populares sionistas, canções de trabalhadores e composições de sinagoga”. Um último grupo, ainda, começou a experimentar a formação de um repertório de composições originais para seus conjuntos.

Com as já mencionadas emigrações europeias do século xx, corais judaicos se espalharam mundo afora, passando por importantes metamorfoses, sobretudo em Israel e nos Estados Unidos, lugares onde havia uma maior concentração judaica e, portanto, onde surgiram mais desses grupos. No Brasil, esse fenômeno também foi importante, uma vez que grupos corais estiveram presentes em um número bastante significativo de instituições judaicas dos tipos mais variados, fossem filiados a sinagogas ou entidades seculares, profissionais ou amadores, idichistas ou sionistas, empresariais ou beneficentes, formados por crianças, adultos ou mulheres, e ligados à esquerda, à direita ou sendo apolíticos. Independentemente de posições ou ideologias, contudo, os corais cumpriam (e em alguns casos, ainda cumprem) a função de uma ação sociocultural bastante importante na vida comunitária, coletiva e fraterna, reunindo nos mesmos grupos pessoas de gerações, gêneros, origens e classes distintas para ensaiar, estudar e se apresentar juntas. Pelas palavras de Samuel Kerr: “A convivência coral é sempre terapêutica e capaz de provocar a eclosão de qualidades e vibrações sonoras que definem o repertório escondido dentro de cada pessoa”.¹²

[8] Êxodo 15, 20-21.

[9] 1 Crônicas 15, 16 e 25, 6-7.

[10] Iluminismo judaico. Movimento surgido na Alemanha do século xviii, que advogava pela emancipação judaica, isto é, a integração com a sociedade europeia e a valorização de uma educação judaico-secular.

[11] “Choir”, *Encyclopedia Judaica*, p. 9. Disponível em: www.jewishchoralmusic.com/articles. Acesso em: 17 abr. 2023.

[12] *Apud* Sonia Goussinsky, *op. cit.*, 2012, p. 26.



Em ídiche: "Coro Popular em nome de Iankev Scheiffer em São Paulo. Dirigente Avraham Althausen", sem data. Acervo da Casa do Povo.

Em ídiche: "Coro do Iugend Club São Paulo Novembro 1935", ainda sem a denominação "Scheiffer". Acervo da Casa do Povo.



Jornal Nossa Voz, 4 de setembro de 1947. Acervo da Casa do Povo.

Um povo que canta jamais perece

Os judeus são um povo que canta, um povo que exterioriza seus sentimentos desde os tempos mais remotos, por meio da música popular.

A própria condição deste

hôm ao repertório, que foi por ele enriquecido consideravelmente.

Para dizer algo mais concreto sobre o "Côro Scheiffer", fomos visitá-lo num dia de

para a nossa formação cultural - respondeu-nos.

Em seguida, perguntamos ao jovem Isidoro Heibeck:

— Por que cantas no côro?

— Entrei no "Côro Scheiffer" por amor à música



Coro Scheiffer e Dramkrais do Iugend Club.
Indicados por setas (esq. p/ dir.): Maestro
Althausen, Lea Scheiffer e Reuven Hochberg
(diretor do Dramkrais), 1939. Acervo da
Casa do Povo.

Fechados os parênteses, voltamos a São Paulo, onde, no dia 28 de outubro de 1937, foi fundado o coro do Yugend Club, único grupo coral da cidade à época que tinha como objetivo específico a preservação e a difusão da cultura ídiche. De acordo com texto retrospectivo do *Nossa Voz* para o décimo aniversário do coral em 1947,¹³ uma figura de destaque nessa criação foi o senhor Jacob Fridman, que, “conhecendo algumas canções ‘idisch’, ensaiou-as, embora não conhecesse música”. Foi convidado então para a regência do grupo o maestro Perfetti, que trouxe grande avanço musical, mas, por não conhecer o ídiche, não teve condições de seguir na função. Por fim, após muitos maestros que assumiram o encargo, Abrão Althausen (Avrom Althoisen, em ídiche), foi quem “consolidou definitivamente este conjunto vocal, não só no que se refere à educação musical, como também ao repertório, que foi por ele enriquecido consideravelmente”.

No texto, fica evidente, a começar pelo título, a importância que o coro possuía para aquele grupo de imigrantes. Chama atenção o número expressivo de “elementos” participantes (sessenta), bem como as nada modestas missões do coral declaradas pelos entrevistados: ser um espaço de formação cultural e veículo de cultura nacional; fazer conhecer, por meio das canções folclóricas, as tristezas e alegrias da vida individual e coletiva judaica; e ainda cultivar e desenvolver a música judaica, de forma a integrá-la na cultura brasileira.

O artigo também menciona que, no ano de 1939, o Coro recebeu a visita de Lea Scheiffer, viúva do maestro e compositor Iankev (Jacob) Scheiffer, que fazia uma viagem pela América Latina para divulgar a

obra do marido, bem como para estimular a prática coral ídiche na região. O apoio foi tão bem-vindo que o coro adotou a partir daí o sobrenome do “patrono”. Nessa temporada, o coro interpretou no Teatro Coliseu, que ficava no largo do Arouche, a opereta *A Bunt mit a Statche* (Um motim e uma greve), escrita pelo próprio Scheiffer.

Nascido em 1888, Iankev Scheiffer cresceu no berço de uma família chassídica¹⁴ de carpinteiros, na cidade de Kremenets, no então Império Russo, onde teve seus primeiros contatos com as melodias tradicionais judaicas e a música coral. Mais velho, afastou-se do mundo religioso e acabou se aproximando do socialismo e do Bund¹⁵ no país. Ao emigrar ainda jovem para os Estados Unidos, encontrou um espaço privilegiado para o desenvolvimento de sua vocação musical nos círculos de trabalhadores e em demais grupos esquerdistas. Trabalhou na criação e na regência de mais de quarenta corais e sociedades musicais judaicas nos Estados Unidos,¹⁶ bem como na composição de melodias para textos dos grandes poetas ídiche, canções proletárias, folclóricas e também de oratórios judaicos. Seu funeral, em Nova York, em 1936, foi acompanhado por pelo menos 15 mil pessoas, prova da importância que tinha para a comunidade ídiche do país. Diante dessa trajetória, sua escolha para patrono do Coro Scheiffer não deixa de ser uma espécie de manifesto poético-musical-ideológico do grupo.

A preocupação com a sobrevivência da cultura ídiche não era exclusividade do Brasil ou dos Estados Unidos. Por esse motivo foi realizado, em 1937, em Paris, o I Congresso Internacional de Cultura Judaica,

[13] Algumas informações são contraditórias e difíceis de serem verificadas: apesar da foto do coro do Yugend Club, datada de 1935, seguimos aqui a data oficial de fundação, 1937, de acordo com o *Nossa Voz*, ainda que provavelmente experiências anteriores tenham acontecido.

[14] Corrente místico-religiosa e popular do judaísmo, muito difundida no Leste Europeu e na Rússia a partir do século XVIII. Valorizam o canto, em especial os *nigunim*, melodias sem palavras, como importante maneira de atingir a *devekuth*, estado meditativo de comunhão entre o terreno e o divino.

[15] “União Judaica Trabalhista da Lituânia, Polônia e Rússia”, movimento político operário judaico, idichista, secular e de viés socialista, muito ativo no Leste Europeu entre os anos de 1897 e 1948.

[16] Sendo o mais notório deles o Yidisher Filharmonisher Khor (Coro Filarmônico Ídiche), de Nova York.

responsável pela formação da associação antifascista Idisher Cultur Farband (ICUF, Associação Cultural Ídiche), que tinha como objetivo estimular que, em “cada comunidade ídiche do mundo filiada à associação, deveriam constar ao menos uma escola, um jornal, um teatro, um coro e uma biblioteca para difusão da língua e sua cultura – e resistência ao clima do fascismo em ascensão”.¹⁷ Esse movimento teve ressonância em boa parte do mundo judaico e logo no início da década de 1940, o Yugend Club se vinculou ao ICUF Brasil. Para marcar essa adesão e evitar o uso do idioma ídiche, então proibido, assim como outras línguas estrangeiras, pelo governo de Getúlio Vargas, seu nome foi alterado para Centro de Cultura e Progresso (CCP, sendo também apelidado de Progresso¹⁸). Em 1946, foi criada a Casa do Povo (Icib), que teve o prédio inaugurado na rua Três Rios, em 1953. O Coro Scheiffer, por sua vez, acompanhou todo esse movimento, do Yugend Club ao Icib, onde finalmente se estabeleceu por quase duas décadas.

No final dos anos 1930 e na maior parte da década de 1940, o grande propulsor do coro foi o cantor e maestro Althausen, que esteve à frente do grupo por mais de um decênio, propondo um repertório composto principalmente de músicas em ídiche e hebraico, mas também algumas canções em português. O maestro dirigia simultaneamente outros dois corais comunitários: o Coro Infantil do Centro Cultura e Progresso¹⁹ e também o Coro Hazamir.²⁰

Em 1948, Althausen reuniu dois desses corais, Hazamir e Scheiffer, para participação em um evento de importância maior para

a história do teatro ídiche paulistano: a execução dos vocais da peça *O sonho de Goldfadn* [*Goldfadens Chulem*], escrita e dirigida por Jacob Rotbaum, diretor do Teatro Estatal Polonês e grande dramaturgo ídiche. Os corais tiveram destacada atuação na parte musical.

Ainda segundo o *Nossa Voz*, o maestro Althausen interrompeu sua jornada na direção do coro com sua ida a Israel em 1949, realizando seu concerto de despedida no dia 11 de junho. Essa aliá,²¹ contudo, foi aparentemente frustrada, já que uma edição posterior do jornal, de 18 de outubro do mesmo ano, informa uma nova despedida do maestro, que iria se estabelecer dessa vez em Curitiba. De fato, notícias das décadas seguintes relatam apresentações do maestro na capital paranaense.

A década de 1950 apresenta uma escassez de notícias sobre o coro, o que parece indicar que, apesar dos esforços, o grupo teve dificuldades em se rearticular com a mesma pujança após a partida do maestro Althausen.²² Em outubro de 1949 é relatado um convite, provavelmente declinado, ao músico estadunidense Jakev Korenman para dirigir o coral por dois ou três meses. Em maio e outubro de 1951, há duas notícias sobre uma tentativa de reativação do coro e de ensaios, sob a batuta do “competente maestro” Ernesto Kiersch (ou Kierski). Em agosto de 1953, há uma apresentação de “diversos números” em ídiche, com a direção do maestro Israel Pelavski.

É somente no final dessa década que as notícias sobre o coral voltam a aparecer em volumosa quantidade. Em fevereiro de 1959, há um convite para que os “Carusos e Marias Callas potenciais” se juntem ao grupo, agora

[17] Sonia Goussinsky, *op. cit.*, 2012, p. 101.

[18] Segundo entrevista com Jacob Guinsburg: Mariana Lorenzi, “Perguntas a Jacó Guinsburg”, *Nossa Voz*, n. 1014, mar.-jun. 2015. Disponível em: https://issuu.com/casadopovo/docs/_nv_04_finalbx_mail. Acesso em: 17 abr. 2023.

[19] Formado por alunos do Ginásio Israelita-brasileiro Scholem Aleichem (Gibsa).

[20] O nome Hazamir vem do verbo cantar em hebraico, mas também pode significar “o rouxinol”. O coro não era vinculado a nenhuma instituição e, como o Scheiffer, cantava sobretudo em ídiche, mas também em hebraico.

[21] “Subida”, migração a Israel.

[22] Há, entre os anos de 1952 e 1953, uma lacuna de quase noventa edições do *Nossa Voz* em nossa fonte de pesquisa, o que pode haver comprometido parcialmente a investigação sobre esse período.

Cultura

O Coro Scheiffer do ICIB

Prepara Grande Concerto Popular

Francisco o, urbanis- ce, Rubens e teatrali- ward Fast os irmãos" etisa gaú-

São 20,30 horas de uma se- gunda-feira. Subimos à Casa do Povo e notamos um movi- mento ainda maior do que o usual.

Trata-se de mais um ensaio do C6ro Scheiffer.

O entusiasmo contagiante, tanto entre os veteranos, como entre os j6vens é realmen- te bom de se v6r.

Uns conversam com o Maes- tro a respeito do que vai ser ensaiado, outros comentam en- tre si sobre as canç6es que mais apreciam e outros ainda sobre o p6blico que sempre assiste aos ensaios.

Dirigimo-nos ao Maestro Ernesto Henigsberg. Extre- mamente simpático e muito querido pelos componentes do C6ro, com sua capacidade ar- tística aliada a uma paciência ilimitada, sua natural delica- deza, conquistou a todos os coristas, que se sentem satis- feitos em estar sob sua ba- tuta.

Disse-nos o Maestro Henigs- berg de sua satisfação em di- rigir o C6ro Scheiffer e nos contou que espera muito em breve poder apresentar os fru- tos de seu trabalho, num grande concerto.

Sobre isso ouvimos alguns componentes da Comissão, que nos adiantaram estar sendo preparado um grande concer- to do C6ro Scheiffer, para o principio do segundo semes-

tre. O programa a ser apresen- tado está sendo preparado com o máximo carinho e cons- tará de canç6es em português, idich e hebráico.

Aproxima-se o inicio do en- saio e interrompemos a con- versa. Os coristas, cujo nú- mero ultrapassa a casa dos 40, encontram-se em seus lu- gares e recebem das mãos do maestro, as suas partes. . .

Ficamos, juntamente com muitas outras pessoas, assis- tindo ao ensaio. Nessa noite, estavam sendo ensaiadas as canç6es Hava-Nagila e Bul- be. A primeira, uma canç6o hebráica bastante conhecida, mas que se nos apresentou de uma forma nova, no lindo ar- ranjo para quatro v6zes, do Maestro Henigsberg. A segun- da, Bulbe, uma canç6o do rico e belo folclore idich.

Impressionados pelo esfor- ço e dedicação, tanto do Maes- tro, como dos coristas, ficá- mos convencidos do êxito que os aguarda, e nos despedimos augurando ao C6ro Scheiffer e a seu Maestro, sr. Ernesto Henigsberg, o sucesso que merecem em suas realizaç6es fu- turas. A Diretoria da Casa do Povo, fazemos votos para que continue a desenvolver e reali- zar todos seus planos de tra- balhos culturais e artísticos.

Hugueta

realizou uma con- ecologia in- Profa. Gla- houve com o da mat6- anaç6o.

estejado es- rrandir so- omance na "a", sendo do pela nu- que se mente inte-

Solo de Sara Belz, ao centro, com o maestro H6nigsberg à sua direita. Sem data. Acervo da Casa do Povo.



Ato solene sob direç6o do maestro Israel Pelavski. Sem data. Acervo da Casa do Povo.

TAIB Iluminado

Vamos entrar pessoal, hoje é dia do espetáculo anual do Côro Scheiffer.

O público senta-se nas confortáveis poltronas e gostosamente ouve às canções folclóricas interpretadas por quarenta personagens singulares e conhecidos. Após o espetáculo, os comentários: — E' bonfínho.

— Os arranjos são muito bem feitos.

— Ah! Aquela voz berrando me é bem conhecida.

E segue por aí afora...

Mas será que a apresentação do Côro somente transmite uma mensagem musical e nada mais? Não! Eu preciso contar a vocês o que há escondido por trás dessas faces coradas e nervosas que estão cantando.

Venham comigo a um ensaio simples do Côro.

Estamos numa segunda-feira; no salão do 2.º andar (9 horas da noite) encontram-se alguns elementos do Côro, a pianista e o maestro.

Alguns "veteranos", para variar, criticam os jovens que nunca conseguem chegar pontualmente; outros defendem os mesmos lembrando que a juventude sempre está correndo, não para.

Quando os "brotos" chegam, há nova confusão; pois como todos sabem, há tantas novidades a contar...

Enfim começa o ensaio. O pobre do maestro agita quatro pares imaginários de mãos até conseguir iniciar uma música; o inspetor eficiente, também dá uns berros autoritários (ele é valente mesmo).

Se a música é nova e difícil, que sofrimento... Hora após hora, noite após noite ensaiamos trecho após trecho; são os contraltos que estão cantando meio tom abaixo e não conseguem elevar-lo, são (ai, que inferno)

os tenores que brigam lá atrás porque cada um acha que o outro é quem está errando, são as sopranos ("estou há 25 anos no Côro, só canto na primeira fileira") que trocam olhares plenos de canivetes etc...

Alguns desistem após tanta luta e "caem fora"; a maioria vai continuando.

Mas no dia em que uma música está pronta e bem cantada, que maravilha, quanta emoção... Todos nós esquecemos as pequenas e bobas desavenças, as "futricas" sem sentido e o que vai de alegria em cada coração é bem percebido pelos olhares de felicidade e amizade; a vontade geral é nos abraçarmos para comemorar.

Mas não seja por isso, quando chega a hora do intervalo (ou "do café") eis que um dos elementos completa mais um ano de vida; há festa, bôlo, "parabens a você", risadas...

Caro leitor, eu só peço a você, que ao ouvir nosso concerto do dia 26, não veja apenas no palco nossos belos (?) uniformes.

Sinta conosco aquela emoção dos longos preparativos e ao ouvir lindas músicas como Artza alinu, Engenho Novo, Schnei Chaverim, Einker alein, Zog vi voinstu, S' falt a schnei ou a canção italiana a oito vezes "L'Eco", imagine as horas de labor porque passamos, duas noites por semana, após dias cansativos de estudos ou de trabalho.

Se você conseguir assimilar todos esses acontecimentos, se você nos compreender, verá como os defeitos passarão despercebidos, seguirá então passar para o seu próprio ser toda a emoção que estaremos sentindo no momento.

SARA GOLDMAN

Instituto Cultural Israelita Brasileiro

PROGRAMA

CÔMEMORATIVO AO 25.º ANIVERSÁRIO DO FALECIMENTO DO CONSAGRADO COMPOSITOR E NOSSO PATRONO

IANKOV SCHEIFFER

26 DE NOVEMBRO DE 1961

21 HORAS

CÔRO SCHEIFFER



T.
A.
I.
B.



Capa do programa de homenagem do Coro a Iankov (Iankov) Scheiffer, novembro de 1961. Acervo da Casa do Povo.

Detalhe do maestro Sigrido Levental (dir.), regendo o coro de muletas. Acervo da Casa do Povo.

com a regência do maestro carioca Bernardo Federovski, que futuramente também regeria outros corais da comunidade judaica paulistana. Essa tentativa parece, contudo, não ter vingado, porque um texto do *Nossa Voz* revela que, já em maio daquele ano, o maestro do coral era Ernesto Henigsberg (sic), que se manteria dirigindo e escrevendo arranjos para o coro até 1963, em período fêchudo e de bastante atividade para o grupo.

Avô e homônimo do autor deste texto, Israel Ernest Hönigsberg²³ (1908-1982) foi um pianista, acordeonista e maestro romeno. Nascido em uma família toda de músicos em Vyzhnytsia, na região da Bucovina, chegou a fazer considerável sucesso na capital romena, Bucareste, como regente da Orchestra Hönigsberg, popular conjunto de tango nas décadas de 1930 e 1940. A quebra do pacto germano-soviético Molotov-Ribbentrop, em 1941, com a invasão do Leste Europeu e da Rússia pelos nazistas, fez com que Ernest, que viajava em turnê pela União Soviética, não conseguisse retornar a seu país de origem até o final da guerra. Viveu esse período entre vagões de trem e campos de refugiados, tocando para amenizar a tensão das viagens e divertir os soldados que iam e voltavam dos campos de batalha, junto a um coletivo de músicos também judeus. Foi em um desses trens que conheceu aquela que viria a ser sua esposa, a cantora e professora de esperanto judaico-polonesa Rosa Porozowska (1917-1992), de Bialystok, que viajava pelo país com um coral comunista não judaico e também ficara impedida de retornar à sua casa. De forma poética, se salvaram e se uniram pela música.

Poucos anos após o fim da guerra, Rosa e Ernest decidiram que não queriam mais viver na Europa e emigraram em 1948 para Montevidéu, no Uruguai, onde tiveram seu primeiro e único filho, Felipe. Ficaram lá até

1957, quando finalmente rumaram ao Brasil, mais especificamente ao bairro do Bom Retiro, em São Paulo, onde se assentaram até o fim de suas vidas. Curiosamente, é aqui na América do Sul que passaram a ser reconhecidos como grandes especialistas em música judaica, já que na Europa, apesar de origens familiares tradicionais, estavam mais envolvidos com os ritmos populares das grandes cidades. Ernest (agora, em terras austrais, Ernesto), vinha de uma família de cultura mais germanizada, mas aqui é celebrado como um grande nome da música ídiche, apresentando-se junto com a renovada Orquestra Hönigsberg em diversas comemorações religiosas e em eventos comunitários, sobretudo para uma clientela que ansiava por ouvir as nostálgicas canções que lhes traziam recordações de suas juventudes no Leste da Europa.²⁴ É com essas credenciais que o maestro Hönigsberg é convidado para assumir a direção do Coro Scheiffer. Para o *Nossa Voz*, a coralista Hugueta Sendacz fez um bonito testemunho, que pode ser visto na página 125, sobre um dia de ensaio do coral sob o comando do novo regente.

O texto relata o entusiasmo partilhado entre maestro e coristas com a rearticulação do grupo, a apreciação pelo repertório ensaiado e o anseio por apresentar ao público, pela primeira vez, “os frutos de seu trabalho”. O artigo também revela que o coral cantava a quatro vozes, o que demonstra que havia um número significativo de coralistas, separados em naipes: soprano e contralto para as vozes femininas, e tenor e baixo para as vozes masculinas. Segundo Hugueta Sendacz:

Sempre tinham solistas porque havia vozes muito lindas, tanto nas sopranos, como entre contraltos, tenores e baixos.

[23] Ainda que no *Nossa Voz* seu sobrenome esteja quase sempre grafado “Henigsberg”, em seus documentos se encontra “Hönigsberg”, com trema.

[24] A pesquisa sobre a vida e a obra do casal Rosa e Ernesto Hönigsberg, meus avós, teve como primeiro produto o filme *Quando o tango encontra o klezmer* (2021, produzido em parceria com Instituto da Música Judaica do Brasil e com pesquisa musical de Alex Parke), e continua sendo desenvolvida em pesquisa de mestrado em curso no Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação da professora Nancy Rozenchan.

Tínhamos baixos maravilhosos. Muito bons. Então, escolhiam sempre umas músicas que davam sempre uma oportunidade para os solistas também. Tinha teste para entrar nesse coral.²⁵

Em outubro de 1959, a coralista Pola Rajnsztein, mãe de Hugueta, membro do Grupo Teatral do Icib e grande atriz da cena ídiche paulistana, deu entrevista ao jornal *Nossa Voz* sobre a nova fase do coro e a preparação de um novo concerto. Na ocasião, ela mencionou que o coral se reunia na Casa do Povo três vezes por semana, e que cerca de quarenta cantores participavam dos ensaios, entre eles “vozes bem educadas e jovens que atuarão como solistas”. Pola ainda assegurou: “agora [...] o Coro entra em nova fase de atividades e novamente dará a sua inestimável contribuição aos nossos empreendimentos culturais-sociais, com concertos próprios e participação em realizações lítero-artísticas, apresentando as canções que sempre nos acompanharam no caminho rumo aos nossos ideais”.

A esperada estreia do renovado Coro aconteceu no dia 23 de novembro no Teatro Bela Vista, na rua Conselheiro Ramalho, contando também com participação do recém-formado Coral Falado do Icib, que recitava poemas, contos e dramas. De acordo com o relato do jornal, “o Coro [Scheiffer] não desiludiu a centenas de amigos, que impacientes esperaram pelo concerto”, apresentando mais de uma dezena de canções em português, ídiche e hebraico, com vários números “bisados”.²⁶

Em entrevista dada ao *Nossa Voz* em janeiro de 1960, Sara Belz, coralista de destaque no grupo, elogiou a seriedade do coro, mas cobrou uma renovação de repertório: “o Coro deveria cantar não apenas músicas ídiches, mas também canções internacionais”. No arquivo da Casa do Povo (Icib), seis pastas

com partituras utilizadas pelo Coro Scheiffer – reunidas pela maestrina Hugueta Sendacz e organizadas pelo idioma das letras – indicam que essa renovação veio de fato a acontecer. Das 172 canções ali reunidas, 100 são em ídiche, 48 em português, 10 em inglês, 4 em italiano, 3 em francês, 1 em polonês e até 1 em latim. Curiosamente, não estão presentes letras em hebraico, ainda que saibamos por outros documentos que este também era um idioma muito presente em apresentações do coro.

Várias apresentações foram realizadas a partir daí: no programa *Mosaico*, na televisão; na comemoração anual do aniversário do Levante do Gueto de Varsóvia, com a tradicional execução do Hino dos Partisanos; no aniversário de treze anos do jornal *Nossa Voz* e finalmente em atividade que compôs a programação de inauguração do Teatro de Arte Israelita Brasileiro (TAIB). Realizada após um coquetel para imprensa e classe artística e uma sessão solene de inauguração do teatro, a apresentação do Coro aconteceu no dia 23 de outubro de 1960. A partir daí, o TAIB foi o palco privilegiado para as apresentações do Coral Scheiffer.

O coro participou, em junho 1961, de uma noite literária em homenagem ao poeta ídiche Avrom Reyzen e organizou, em novembro, um grande concerto no TAIB em comemoração do 25º aniversário de falecimento do patrono Iankev Scheiffer, “que dedicou toda a sua obra e talento ao serviço de uma vida melhor para o povo judeu, em especial para as massas populares judaicas dos Estados Unidos e de outros países”. Com acompanhamento da pianista Anesia Salim, o Coro executou até uma canção em italiano, recebeu efusivos aplausos e, ao fim, elogios emocionados do maestro Althausen, que fora convidado especialmente de Curitiba para assistir à apresentação, e que fez fala lembrando seus anos frente ao grupo e exaltando o cultivo da “canção popular judaica”.

[25] Sonia Goussinsky, *op. cit.*, 2012, p. 153.

[26] Com “bis”.

Em 1962, o coro seguiu sua intensa rotina de apresentações: aniversário do Levante do Gueto de Varsóvia, evento de Yom Hatzmaut (aniversário do Estado de Israel) no TAIB e até uma apresentação na tv Tupi, no programa *Almoço com as estrelas*, no dia 2 de agosto. Ao fim do ano, houve um anúncio de retorno das atividades do grupo, agora sob a batuta de um novo e jovem maestro, Roberto Zeidler.

1963 é o último ano que há menção ao Coro Scheiffer no *Nossa Voz*. Com a volta do maestro Hönigsberg, o ano marcou o décimo aniversário da inauguração da Casa do Povo, celebrado com um concerto do Scheiffer, dentre outras atividades. Além disso, foi realizada no TAIB uma montagem do *Dibuk de An-Ski*, talvez a mais célebre peça do teatro ídiche – uma história judaica de amor e espíritos. Graça Mello, diretor da peça, em texto para o jornal *Nossa Voz*, compara a peça ao “Talmud: imenso, profundo, majestoso. Com o sabor clássico dos trágicos gregos, com a poesia de Lorca, com o romantismo de Shakespeare [...] Uma peça que pode ser OUVIDA, de olhos fechados, VISTA, com os ouvidos cobertos, sentida pelas vibrações espirituais que dela se desprendem”. O Coro participou da peça com canções chasídicas, tradicionais da Europa Oriental. Sobre essa participação, uma crítica teatral assinada pelas iniciais IFE, ponderou: “É pena que o Coro Scheiffer, do Icib, não atue em sua totalidade em todos os espetáculos, pois se dois ou três solistas produzem um efeito de tamanha impressão sobre o espetáculo, o que não aconteceria se todo o conjunto participasse?”.

No ano seguinte, com influência direta do golpe de 1964 e da censura implementada pela recém formada ditadura civil-militar, o jornal *Nossa Voz* teve encerradas suas atividades. Inclusive suas máquinas foram

violentamente destruídas por ordem do regime, impelindo o seu editor-chefe, Hersch Schechter,²⁷ e outros colaboradores ao exílio. A partir daí, a tarefa de encontrar informações sobre o Coro fica muito mais difícil. Por entrevistas e pelas próprias fotos e programas de apresentações presentes no arquivo da Casa do Povo, sabemos, contudo, que o grupo seguiu ativo até o início dos anos 1970. Por volta de 1965, ele teve como regente o maestro Sigrido Levental, fundador e diretor do Conservatório Musical Brooklin Paulista, que, deficiente físico, regia o Coro fazendo uso de duas muletas. Foi sucedido, na segunda metade daquela década, pelo maestro Ítalo Izzo, que hoje nomeia uma rua no bairro do Butantã.

Em 1969, uma carta da diretoria da Casa do Povo (Icib) aos associados anunciava a contratação do “jovem, talentoso, competente, dinâmico professor de música sobejamente conhecido, Jonas Christensen”, que acabaria sendo o último maestro do grupo. Christensen, presbiteriano, era especialista em música sacra e possuía experiência sobretudo na direção de corais evangélicos.

No início da década de 1970, parte das atividades da Casa do Povo (Icib) estavam encerradas ou minguando. O impacto da repressão militar no espaço, visceralmente associado à esquerda política, e a migração de judeus para outros bairros da cidade ajudam a explicar esse fenômeno, particularmente forte nas atividades artísticas ligadas à cultura ídiche. Nesse mesmo início de década, sem sabermos precisar a data, o Coro Scheiffer também suspendeu suas atividades, deixando um grande legado para a tradição musical-coral judaica no Brasil.

Simbolicamente, Christensen, o último maestro do grupo, também foi o primeiro regente do Coral Tradição, grupo que deu e dá continuidade ao legado do Coro Scheiffer, cantando desde 1988 exclusivamente em ídiche. Este coral continua em plena

[27] Por ser estrangeiro e ter sido deportado mais de uma vez do Brasil, o nome do Schechter não constava no expediente do jornal, aparecendo em seu lugar a assinatura de outro membro da redação, Israel Nussenzweig. No entanto, era de amplo conhecimento que Schechter era quem dirigia a redação e escrevia os editoriais do jornal.

e vi- cho; são os contraltos que seu próprio ser tôda a emo-
alte- estão cantando meio tom ção que estaremos sentindo
sua abaixo e não conseguem ele- no momento.
vá-lo, são (ai, que inferno)

SARA GOLDMAN



Apresentação sob regência do Maestro Ítalo Izzo
(à esq.), 1970. Acervo da Casa do Povo.

Foto posada do Coro junto ao maestro Jonas
Christensen, abril de 1970. Acervo da Casa do Povo.

atividade, 35 anos depois, na Casa do Povo, sob regência da incrível maestrina e ex-coloralista do Scheiffer, Hugueta Sendacz, do alto de seus 96 anos. Se um povo que canta

jamais perece, depois do Coro Schieffer, hoje o Coral Tradição tem cumprido com muita dignidade essa missão ao entoar todos os anos: *mir zainem do!*²⁸

LINHA DO TEMPO: MAESTROS²⁹

1937

Jacob Fridman: não era maestro e “não conhecia música”, mas foi um dos idealizadores e ensaiava o repertório que podia.

C. 1937-1938

Perfetti: o primeiro maestro, ajudou musicalmente mas não conhecia o ídiche.

C. 1938-1949

Abrão Althausen

1951

(após inatividade desde 1950)
Ernesto Kiersch (Kierski)

1953

Israel Pelavski

1959

Bernardo Federovski

1959-1963

Ernesto Hönigsberg

1962

Roberto Zeidler

C. 1965-1967

Sígrido Levental

C. 1967-1969

Ítalo Izzo

1969-1971

Jonas Christensen

SEM DATA

Jaime Feiguelman e
Nusyn (Santo) Hornblas

Referências bibliográficas de música e teatro

GOUSSINSKY, Sonia. *Era uma vez uma voz: o cantar ídiche, suas memórias e registros no Brasil*. Tese (doutorado). São Paulo: FFLCH-USP, 2012.

KIRSCHBAUM, Saul & WALDMAN, Berta. “O teatro ídiche no Brasil: algumas considerações”. *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*, n. 17, pp. 14-26, 2019.

KERR, S. “Carta canto coral”. In: LAKSCHEVITZ, E. (org.) *et al. Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006, p. 205.

“OBITUÁRIO I. Scheiffer”. *Musical Courier*, v. 114, n. 14, 1936, p. 20.

STAROBINAS, Lilian. “O teatro ídiche em São Paulo: da itinerância ao TAIB”. *Medium: Casa do Povo*, 2020.

SENDACZ, Hugueta. “Música no Bom Retiro”. Arquivo pessoal da autora. Não publicado.

“CHOIR”, *Encyclopedia Judaica*, p. 9. Disponível em: www.jewishchoralmusic.com/articles.

ZSHITNITSKI, L. “Jacob Schaefer, Kremenets Musician and Composer”. <https://www.jewishgen.org/yizkor/kremenets3/kre215.html>.

Fontes documentais e entrevistas

- Arquivo Icib/Casa do Povo: agradecimentos especiais a Jean Camoleze, Marina Sendacz e Leda Tronca, que trabalham arduamente para preservar, organizar e disponibilizar esse arquivo ao público.
- Arquivo *Nossa Voz*: disponível na hemeroteca digital brasileira da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em: 17 abr. 2023.
- Arquivo pessoal: Rosa Porozowska e maestro Ernesto Hönigsberg.
- Entrevistas com a maestrina Hugueta Sendacz: que não é só testemunha, mas personagem ativa em boa parte dos eventos descritos no texto e uma guardiã dessa memória. A ela, os agradecimentos pela generosidade nunca são excessivos.

[28] “Nós estamos aqui!”, em ídiche. Mote do Hino dos Partisanos, hino ídichista cantado no aniversário do Levante do Gueto de Varsóvia, evento celebrado anualmente, sem exceção, na Casa do Povo.

[29] De acordo com o que foi possível verificar e com várias aproximações de datas.

... a direção da fonte. Pois, se se
 como da montanha e a lâmpada acesa.
 ... da Deus, mas deve guardar dis-
 ... o objetivo, deixam de encerrar a
 ... o cumo de uma montanha encostando-
 ... de vista o cumo). Para o autor do
 ... é uma alusão a Hanã, que procurou
 ... cristalina, perdeu então de vista o
 ... para o abismo. Porque quando o co-
 ... só, não enxerga a fonte, o coração por-
 ...".

... envolve neste conto mais uma doutrina sua,
 ... de Deus, a existência de Deus também só
 ... do, enquanto os homens O louvam, O servem,
 ... o seu tempo próprios vive do tempo que
 ... coração do mundo lho oferece um dia apenas
 ... bús, são apenas o e intermediários. "...E
 ... nha pelo mundo, recolhendo dos corações os
 ... corações de todos os homens as boas ações
 ... dos Rabis, oferecido para a continuida-
 ... os, a estas boas ações, que diariamente os
 ... de, no terceiro ato, de sua pregação, o dia
 ... dades, que uma vez por ano se unem. Isto é
 ... Yom Kipur entra no Santo dos Santos e pream

... ludo, nenhuma originalidade e não seria para
 ... sua pregação. Pois basta ter uma noção
 ... da Bíblia, para sabermos que o Sumo Sacerdote
 ... omem mais Santo entre os homens, como o lugar
 ... sabermos que o lugar mais sagrado na terra é
 ... pequena ala dentro do Sagrado Templo onde se
 ... Mandamentos e onde durante o ano de
 ... não ser no dia de Yom Kipur o Sumo Sacerdote
 ... judaico o dia de Yom Kipur é o dia mais sagrado
 ... novidade que o nome de Deus é a palavra
 ... pronunciadas em todos os idiomas.
 ... três Supremas Santidades, concluir que estas
 ... ontram permanentemente dentro de todos os
 ... os os tempos e em todas as palavras.

REALIZAÇÕES DO TAIB

- 1953 - 1 Quem casa, quer casa - Martins Pe
- 2 Uma peça em idiche
- 3 Farsa e justiça do Corregedor - A. Casona
- 4 Uma peça em idiche
- 1954 - CURSO DE TEATRO - com aulas de Rugero Jacobbi
 Cruz, J. E. Coelho Neto e o
- 1956 - Bolingbrook & Cia. - Martins Pe
 Peça levada em curta tempor
 FESTIVAL DE TEATRO AMADOR,
 teve dois prêmios.
- 1957 - 1 Conferências sobre HISTORIA DO TEATRO, a ca
 berto Daversa.
- 2 Histórias para serem contadas - Oswaldo D
 Peça levada em temporada e
 DE TEATRO AMADOR, sendo um
 premiadas.
- 1959 - Histórias para serem contadas - O. Dragun
 Levada em Belo Horizonte.
- 1960 - 1 Inauguração da Sala de Espetáculos - TAIB.
 2 O menino de outo - Clifford O

[206-207] Memoirs from an Amateur Theatre Course:
Myrian Muniz, Sylvio Zilber and *The Investigation* by Peter Weiss

MEMÓRIAS DE UM CURSO DE TEATRO AMADOR:

MYRIAN MUNIZ,
SYLVIO ZILBER E *O*
INTERROGATÓRIO
DE PETER WEISS

Peter Pál Pelbart

I

Em 1972, um garoto de dezesseis anos, tímido e introvertido, fica sabendo que a Casa do Povo (Icib), sediada na rua Três Rios 252, oferece um curso de teatro amador coordenado pela atriz Myrian Muniz e pelo ator Sylvio Zilber. Ao inscrever-se, lhe é pedido que preencha um questionário básico envolvendo alguns tópicos culturais. Melhores livros que leu: *O processo* (Kafka), *O primeiro círculo* (Soljenítsyn), *Seara vermelha* (Jorge Amado). Melhores filmes que assistiu: *Doutor Jivago*, *A louca de Chaillot*, *2001: uma odisseia no espaço*. Melhores peças que viu: *Um homem é um homem* (Brecht), *Um violinista no telhado* e *O interrogatório* (Peter Weiss).

A peça que o adolescente mencionava, ele a assistiu dois anos antes, no Teatro São Pedro, sob direção de Celso Nunes e com a participação, entre outros, de Fernando Torres e Sylvio Zilber. Não surpreende que, ao se encarregar, com Myrian Muniz, de montar uma peça amadora na Casa do Povo, Sylvio tenha escolhido o mesmo texto de Peter Weiss.

A inspiração de Peter Weiss para sua obra veio do processo instaurado em Frankfurt, em 1964-1965, contra 23 oficiais subalternos responsáveis pelo campo de concentração de Auschwitz. No julgamento entrevistaram 27 magistrados e 350 testemunhas, totalizando 182 dias de duração e 18 mil páginas de transcrição. Peter Weiss assistira à fase de instrução do processo e à vistoria judicial do campo feita pelo tribunal. Também acompanhou os artigos de Bernd Naumann sobre os depoimentos. Antes que as sentenças fossem promulgadas, ele já havia concluído sua obra. Era uma colagem de fragmentos do processo. Dividida em onze cantos, como em *A divina comédia*, seguia o trágico caminho das vítimas no campo de concentração, desde a plataforma até as câmaras de gás. Assim, temos o “Canto da plataforma”, o “Canto da máquina de fazer falar”, o “Canto do Zyklon B”, o “Canto dos fornos crematórios”, entre outros. O dramaturgo, contudo, reduziu os personagens a um juiz, um promotor, um advogado de defesa, dezoito réus e nove testemunhas. Destas, duas representavam pessoas ligadas à administração do campo, outras duas eram mulheres, e as demais eram vítimas. Estas não deveriam ter traços singulares - mal poderiam ser qualificadas de personagens, pois justamente haviam sido desprovidas de sua humanidade ao chegarem ao campo.

Segundo as instruções cênicas, não cabia reconstituir um tribunal, muito menos o campo. Não teria cabimento instaurar um novo processo nem reiterar as acusações. “Os diálogos devem mostrar os fatos, como foram expostos no processo. As experiências e confrontações pessoais devem ceder lugar ao anonimato. Despojados de seus nomes, as testemunhas do drama tornam-se simples porta-vozes”, escreveu o autor. Já os acusados levariam seus nomes e características pessoais.

Eis aqui um pequeno fragmento da peça:

PROMOTOR: Acusado Hofmann, o senhor sabia o que acontecia com os presos selecionados?

ACUSADO 8: Senhor procurador, eu pessoalmente não tinha nada contra essa

gente. Também viviam entre nós e antes que fossem presos eu sempre dizia a minha família: continuem a comprar nos seus empórios, eles são gente como os outros.

PROMOTOR: O senhor continuava a ter essa opinião quando trabalhava no Campo?

ACUSADO 8: O senhor sabe, não é? Quando há tanta gente num espaço tão pequeno, sempre acontecem coisas desagradáveis. Mas fora a câmara de gás que era horrível, naturalmente, todos tinham a sua oportunidade de sobreviver. Quanto a mim, sempre me portei bem! O que eu podia fazer? Ordens eram ordens. E agora, por causa disso, tenho que aguentar esse processo! Senhor Procurador, eu vivia tranquilo como um bom cidadão, e de repente vêm me buscar e gritam: Hofmann! E me apontam: Hofmann! Não compreendo de jeito nenhum o que querem de mim.

Em 19 de outubro de 1965, *O Interrogatório* foi representado em catorze cidades das duas Alemanhas. Mais tarde, ganhou inúmeras versões, como a de Piscator e Ingmar Bergman.

Diferente delas, a montagem de Celso Nunes, apresentada em 1970, se dá em três momentos históricos: a época da guerra (1941-1945), a época do julgamento (1965), a época da apresentação em São Paulo (1970). A associação entre a violência do campo e a ditadura civil-militar no Brasil é evidente, já que estávamos no início da fase mais macabra do regime.

II

Myrian Muniz tinha um vozeirão, era desbocada, fumava sem parar. Sua mera presença já deslocava as convenções. A maneira de andar e de se movimentar inspirava uma promessa de liberdade. Sylvio Zilber era mais cerebral, uma voz grave, olhos muito azuis, impunha um respeito imediato. Com seu recato parecia trazer uma carga clandestina e profunda. A liberdade e a gravidade, a irreverência e a continência - formavam uma dupla rara. Não lembro bem dos exercícios que Myrian propunha, que envolvia sempre o corpo, subir escadas apoiadas nas paredes, circular pelo espaço enorme - tinha a ver, provavelmente, com destravar, desinibir, soltar-se.

A seguir tivemos acesso à proposta concreta. Sylvio tomou a dianteira. Logo recebi um papel que me agradou muito. Suspeito que era o de Promotor, mas não estou certo disso. Lembro que me cabia fazer perguntas aos acusados, pedindo que esclarecessem detalhes e explicassem o que faziam e o porquê. Eu desfrutava dos ensaios, minha timidez foi cedendo, minha voz se impostava e eu tinha a impressão de ter conquistado certa desenvoltura. Gostava da gravidade da cena e da tragicidade da temática. Mas havia outra dimensão, que me assustava e atraía, certamente trazida por Myrian Muniz - um jogo mais livre, debochado, erotizado. No auge da adolescência, a dimensão intelectual era um refúgio fácil para encobrir os conflitos e medos da sexualidade emergente ou da proximidade erótica. Uma amiga de minha irmã, três anos mais velha que eu, parecida no estilo com Myrian Muniz, e que também fazia teatro (chamava-se Monica), tinha me visto sozinho em algum teatro e comentou que eu era um "intelectual". Aquilo me marcou. Devia ressoar com algum ideal

interno. Mas a imagem de intelectual para mim era acompanhada por traços que eu admirava, tais como isolamento, solidão, melancolia - mas dos quais eu ao mesmo tempo desejava me libertar. Foi uma vida inteira para consegui-lo. Quanto a preencher tal imagem, tratava-se também de desconfiar dela, e se não desconstruí-la, virá-la do avesso, acolhendo as dimensões todas que ela tão arrogantemente recalca, oculta e violenta.

Mas havia outro aspecto na frequência dessa atividade teatral, a saber, a temática judaica. Eu tinha lido alguns livros sobre a guerra, o Holocausto, o pensamento judaico. Mas, nessa peça, a perspectiva não era propriamente judaica. De algum modo dizia respeito aos mecanismos virtualmente presentes em todas as relações de poder, em que se trata de “obedecer ordens”, encobrendo com isso a responsabilidade pessoal. Não parava de me atormentar a dúvida se eu teria conseguido, estando na situação dos carrascos, simplesmente desobedecer.

III

A breve experiência teatral relatada deve ter aberto em mim um desejo-de-teatro. Assíduo frequentador, via nesta arte algo misterioso, mágico, ritual, político, revolucionário e ainda portador de promessas de vida indefinidas. É curioso que hoje, passados cinquenta anos, toda sexta-feira eu ensaie no segundo andar da Casa do Povo com a trupe que ajudei a fundar há 26 anos, a Cia Teatral Ueinz. Esse trabalho é uma aventura esquizocênica bem heterodoxa, que tem a ver com vidas por um triz, experimentação precária, cuidado coletivo, criação grupal em meio à vulnerabilidade. Não conseguiria fazer a ponte entre o que faço hoje com esse grupo, aos 66 anos de idade, e a experiência vivida há cinquenta anos, em plena adolescência. Mas quando, em 2021, nosso grupo perdeu o espaço em que ensaiava antes (Centro Cultural Barco), a primeira ideia que nos veio como lugar possível foi a Casa do Povo. Alguma marca deve ter ficado lá de trás, de um lugar que tem a ver com hospitalidade, pluralismo, inclusão, experimentação. O que mais se pode desejar de uma instituição cultural hoje?

[208-208] The Strength the Memory of this Ruin Has Gained

**A FORÇA QUE
A MEMÓRIA
DESSA RUÍNA
GANHO**

Depoimento de Antônio Araújo

Nós escolhemos trabalhar no Bom Retiro e, no início do processo de pesquisa de *Bom Retiro 958 metros*, não sabíamos onde íamos fazer; tínhamos a opção da Oswald de Andrade¹ como um polo, mas fazíamos o trabalho na rua. Em todo o processo inicial, trabalhamos com derivas pelo bairro, e foi assim que entendemos que não seria um lugar, como sempre fizemos, mas um percurso que começava num *shopping*, passava por várias ruas do Bom Retiro e a última parte era no TAIB, ou na Casa do Povo, mas como Casa do Povo eu não conhecia, eu conhecia o TAIB.

Lembro quando entrei para visitar o teatro, fiquei passado, era um teatro que eu tinha ido, tinha visto peça lá, e estava totalmente destruído, um cheiro horrível de mofo, deu uma tristeza, e isso reforçou para nós o desejo de fazer a peça ali. De alguma maneira, retomar a vida desse teatro ou colocar esse teatro em circulação de novo e, portanto, o espetáculo terminaria no TAIB. Ou seja, começávamos numa presença coreana atual e íamos até chegar no centro cultural judaico e, ao contrário do *shopping*, que está novinho, brilhante, lindo, lá estava tudo destruído. Então, eu acho que tinha uma dimensão de viagem pelo bairro e de retorno no tempo, de retorno à memória, ao mesmo tempo, algo crítico, de colocar esses dois espaços em fricção um com o outro.

[...] No momento da nossa chegada no TAIB, a questão foi a do espaço, de limpar, dedetizar, e na hora que chegamos num ponto em que dissemos: “Aqui já é possível”, começamos a ensaiar. O processo que nós fazemos de chegada num espaço é de reconhecimento da arquitetura, de estar presente, a ideia de ouvir o espaço, de usar elementos de memória para esse trabalho. E o primeiro momento foi mais cuidadoso, com algum medo do espaço, as cadeiras estavam quebradas, ele estava destruído. Tinha que entender onde estava seguro e onde não estava. Por exemplo, o palco estava com um megaproblema, aí tivemos que fazer um reforço no palco, até entender onde podia pisar foi um tempo, mas fomos entendendo e ninguém se machucou.

E para o grupo também era curioso, porque desde *Paraíso perdido*² não fazíamos espetáculos num palco. Talvez um dos elementos fortes que apareceram veio disso: a ideia de nesse teatro destruído fazer uma espécie de antimusical com as pessoas do *crack* da região. Tem também a cena das costureiras que acontece na plateia. A costureira não está falando sobre ela, ela fica costurando para sempre, mas tem algo que finaliza as trajetórias todas ali dentro de alguma maneira. Tudo veio dessa exploração, improvisação, que fizemos no teatro. E terminávamos com um gesto simbólico, uma limpeza do teatro.

[...] O Dibuktronik, o fantasma, atravessa a peça toda, já existe a figura do fantasma desde o início, mas a questão fantasmagórica tem uma inflexão maior no TAIB. No começo do processo, chegamos a improvisar a partir da peça *O Dibuk*.³ Tinha uma atmosfera ali que parecia dialogar com o que nós

[1] A Oficina Cultural Oswald de Andrade está situada no bairro do Bom Retiro, na rua Três Rios, 363, a uma quadra da Casa do Povo.

[2] Espetáculo do Teatro da Vertigem que estreou em 1992, vinte anos antes de *Bom Retiro 958 metros*.

[3] Famosa peça de teatro ídiche escrita por Sch. An-Ski e traduzida para o português por Jacó Guinsburg. O grupo amador do TAIB montou-a em 1963.

queríamos, um pouco da sensação do Bom Retiro à noite, vazio, meio fantasma, a fantasmagoria ligada à mercadoria, mas depois pensamos que tinha mais conflito naquele espaço, precisávamos de um texto novo. Mas o fantasma ficou.

Sobre o futuro do Teatro TAIB, para mim há duas possibilidades: ou tentar recuperar o projeto original, numa relação palco-plateia à la italiana, ou transformá-lo num espaço multiuso, algo mais experimental, voltado para um teatro de pesquisa, para uma arte em diálogo e em tensão com seu próprio tempo, com um perfil mais radical, feita por grupos e coletivos ou por jovens artistas, muitos deles que até já estão lá fazendo seu trabalho. Agora, penso muito como a Casa do Povo é singular e única. Porque, geralmente, um teatro que fecha vira outra coisa, ou ele é demolido, ou ele vira igreja. Mas o TAIB, no caso, permaneceu fechado, guardado, esquecido. É muito devastador, para quem vem das artes cênicas, ir a um teatro abandonado, ver as poltronas do público quase todas destruídas. Mas, por outro lado, essa experiência é mobilizadora também pela força que a memória dessa ruína ganhou. É uma destruição que foi ressignificada pelo projeto da Casa do Povo; "desenterra-se" um teatro para que suas ruínas possam voltar à cena, para que seus fantasmas possam continuar assombrando as imobilidades seguras e confortáveis de nossas consciências. Até fico pensando: no dia em que o TAIB for restaurado e deixar de ser ruína, como não apagar esse passado de ruína no qual deixamos ele se transformar? As ruínas, como os fantasmas, nos alertam para aquilo que, um dia, abandonamos, destruimos ou simplesmente deixamos de olhar.

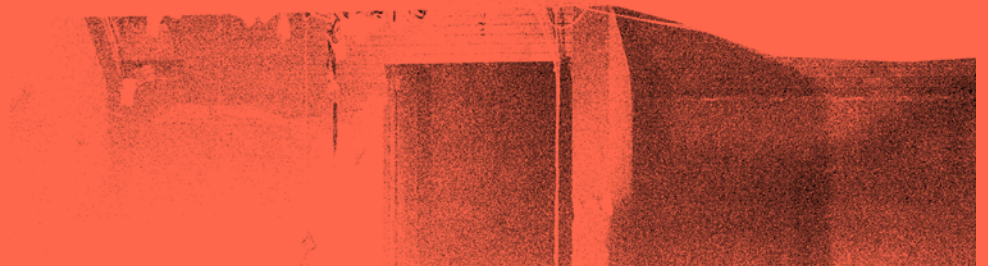
BOM RETIROS 958 METROS

Bom Retiro 958 metros, do Teatro da Vertigem, estreou em 2012 como uma criação coletiva a partir da concepção e direção-geral de Antônio Araújo. Foi ao mesmo tempo espetáculo cênico, intervenção urbana e deambulação do público pelas ruas do bairro, onde os espectadores se encontravam com personagens que tomaram forma durante a imersão do grupo no Bom Retiro. O espetáculo se encerrava na descida ao TAIB, mas imagens da cultura judaica, como a personagem do Errante, ou a figura imaginária do Dibuktronik, criado a partir da peça clássica ídiche *O Dibuk* (encenada em português no TAIB em 1963), são referências durante todo o percurso.

A seguir, trechos da dramaturgia de Joca Reiners Terron:

NOIVA

Aqui nesse lugar não tinha uma rua inteira só com lojas de vestidos de noiva? O Bom Retiro não é mais aqui? Qual foi o trilho que me trouxe pra este lugar? Que horas parte o próximo trem? Alguém aí fala minha língua? Pra que lado fica a estação da Luz? Não seria tão bom se as pernas tivessem memória? Não era ali que ficava aquela loja de fogos de artifícios? O Bom Retiro não é mais aqui? E agora, como é que eu faço para ir embora? Qual é a distância até a saída?





NOIVA

Aqui é a Casa do Povo, aqui foi a Casa do Povo. Este lugar já se chamou Zukunft, Futuro. Não vejo mais nada ao meu redor a não ser as ruínas do futuro. Solto meu lastro, abandono o meu corpo. Saio dele, vazo por todos os poros, abro as turbinas. Seis milhões de estrelas me aguardam.

[Surge a Guia Fantasma ao lado do público. Ela abre a porta do teatro para que o público entre, e recolhe do chão algumas fotos, programas de peças teatrais e documentos que remetem ao passado da Casa do Povo. Parte deles, escritos em ídiche. Entra a Faxineira Filósofa e começa a varrer documentos do chão.]

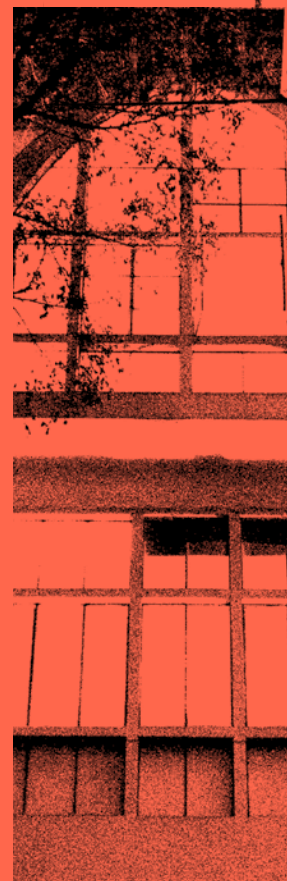


FAXINEIRA FILÓSOFA

É bem aqui que esta história sem calcanhar nem miolo começa... Tão ouvindo o vento tocar a flauta de ossos do tempo? Ouçam, ouçam, é a canção vermelha de El Dibuktronik! Vem aqui de dentro da gente, é! É o pulsar de nosso sangue contaminado nas veias! É, nossa doença já chegou no sangue... Corre solta aqui... aí... nessas veias *[mostra os braços]*. El Dibuktronik venceu nossos glóbulos brancos. Ele já está bem dentro da gente. [...]

Já ouviram a história da moça vestida de noiva que não consegue recordar quem é? Todos vagamos aí... pelas ruas sem que ninguém cuide da gente. Mas se não sabemos o que aconteceu, sobra alguma história para ser contada? Uma crença diz que os mortos falam. Palavras são sopradas através de um bosque de árvores mortas. Ouçam então o cantar do vento. Ouçam o que os mortos têm a dizer. O vento, tingido de sangue, sopra palavras e o que os mortos dizem é: e se tudo já tiver acontecido e não restar mais nada para acontecer? Bom, se for mesmo assim, o que mais eu teria a dizer a vocês? Mais nada, a não ser que não bebam da água do Letes, não, não bebam da água do esquecimento! Estão vendo aquela porta ali? *[Aponta a porta que dá entrada ao teatro]*. Pois esta porta dá passagem a um dos poucos lugares onde as palavras fazem sentido!

VENTO



GERENTE DA OFICINA DE COSTURA

Solo las cosas hablan en el día del juicio final. Las cosas hablan el desesperanto. Todas hablamos la misma lengua en este sitio. La lengua de las cosas. El desesperanto. Bajo el esqueleto de las *top models* en los pasadizos estamos nosotras. Nosotras somos las costillas de aquellas modelos, somos el polvo de onde ellas han surgido. El mundo es la totalidad de las cosas. Nosotras las creamos. Somos miles, somos mil millones. Nosotras somos las madres de las cosas. [...] Silêncio. Estamos trabajando. Silêncio. [...].

[Aparece O Errante. Ele observa o público e acende um cigarro. A Guia Fantasma ressurge no saguão. Em seu rosto são projetados os rostos de todas pessoas que trabalharam no teatro ao longo de sua história. O Errante permanece um instante parado na calçada do lado de fora. Termina de fumar seu cigarro, troca olhar com a Guia Fantasma e depois observa uma faixa estendida na porta do teatro que diz "Passa-se o ponto". Pela escadaria, A Guia Fantasma chega ao mezanino e instala-se em sua cadeira. Adormece. A luz do saguão se apaga. O Errante arranca com violência a faixa estendida na porta do teatro. Depois, olha o público pela última vez e vai embora.]

FICHA TÉCNICA

Criação: Teatro da Vertigem

Dramaturgia: Joca Reiners Terron

Atores:

Bia Bouissou

Conrado Caputto

Elton Santos

Ícaro Rodrigues

João Attuy

Kátia Bissoli

Luciana Schwinden

Mawusi Tulani

Naia Soares

Raquel Morales

Renato Caetano

Roberto Audio

Samuel Vieira

Sofia Boito

Laetitia Augustin-Viguer

Desenho de luz: Guilherme Bonfanti

Direção de arte: Amanda Antunes e Carlos Teixeira

Desenho de som: Kako Guirardo

Trilha sonora original: Erico Theobaldo e Miguel Caldas

Figurinos: Marcelo Sommer

Dramaturgismo: Antonio Duran

Produção executiva: Stella Marini

Direção de produção: Teatro da Vertigem e Henrique Mariano

Codireção: Eliana Monteiro

Concepção e direção-geral: Antônio Araújo

Entrevista com Antônio Araújo realizada em outubro de 2022 por Francisco Turbiani, Maria Lívia Nobre Goes, Nina Nussenzweig Hotimsky e Roney Cytrynowicz.

Seleção e edição da dramaturgia e entrevista:

Maria Lívia Nobre Goes e Nina Nussenzweig Hotimsky

Grafismos a partir de fotografias de Flavio Morbach Portella

ROMA BATAIROS

A RUÍNA COMO PERSPECTIVA E PONTO DE PARTIDA

Depoimento de Martha Kiss Perrone

De certa maneira, é possível pensar uma perspectiva subterrânea do judaísmo, uma perspectiva nômade, em fuga, dissidente. A abordagem de *Leste* pretende retomar esse judaísmo nômade. No Brasil, a nossa identidade é diaspórica, construída a partir de fluxos migratórios, assimilados ou não, que é também a história do Bom Retiro e a organicidade da Casa do Povo. *Leste* começa ídiche, judaica, e termina preta. Esse é o percurso do espetáculo. Ele apresenta o judaísmo não como um vetor de identidade fixa, mas a partir do comum: as partidas e chegadas, as errâncias. Por isso, também é uma peça de aliança. André Lu, que interpreta o Oyzek, o ponto do teatro ídiche, tem uma história pessoal, mas pode pensar sua história a partir da experiência judaica, dessa conexão de povos que estão em fuga. Na dramaturgia, temos a fuga da Mirele, a noiva prometida em casamento, que é um tema central do teatro ídiche. E, nas diversas fugas, chegamos à da Assucena, atriz do espetáculo, que é de família judia sefaradi, do Marrocos, mas nasceu em Belém, cresceu na Bahia, chegou a São Paulo e fez o processo de transição aqui: um dos primeiros lugares para o qual ela veio foi a Casa do Povo e aqui ela se sentiu acolhida.

O próprio ídiche é uma língua errante, que não tem Estado, ou que talvez seja antiestado. É uma língua das ruas, das mulheres. No judaísmo, a parte litúrgica, realizada em hebraico, era o domínio dos homens. O ídiche era a língua oral, do cotidiano, que as mulheres, que não podiam ler, tinham acesso e, mais do que isso, como mães, passavam adiante. A tradição ídiche, além da língua, fala de uma relação com o mundo, que eu acredito que seja a relação dos de baixo.

O ator Jonas Turkow fala sobre o massacre do Gueto de Varsóvia a partir do teatro: dos 187 atores que havia, sobreviveram apenas ele e sua esposa. Mataram os atores do teatro ídiche, interromperam uma tradição. Ao mesmo tempo, ela está viva porque a língua está viva. Uma das celebrações mais importantes da Casa do Povo é o Levante do Gueto de Varsóvia. Isso foi uma inspiração para mim, porque não é um dia para rememorar os mortos, é sobretudo um dia para rememorar o levante.

Em 1948, logo após a Segunda Guerra Mundial, o diretor polonês Jacob Rotbaum, que idealizou e dirigiu *Um sonho de Goldfaden*, vem ao Brasil e monta uma peça que fala de um sonho no sentido de uma operação fantasmagórica. Ele usa a ideia do sonho para retomar as personagens do teatro ídiche criadas por Abraham Goldfaden, que na realidade tinham sido eliminadas. O sonho assume uma dimensão prática, assim como tem para os Guarani ou os Yanomami no Brasil: o sonho como ação.

Acho que isso diz muito sobre a tônica de *Leste*, que tem a ver com pensar nas insurgências. O que Rotbaum deixou foi um excelente ponto de partida, mas eu não escolhi fazer a peça como um museu, como a própria Casa do Povo não o é; segui tradição e traição. De certa maneira, eu traí a narrativa dele, mas mantive os princípios. Por exemplo, uma das personagens dele, o Markus, era um ator militante que ia preso. Era vago, eu fui mais a fundo, nos revolucionários socialistas ídiches da tradição operária que estavam na Revolução Russa e transformei ele num *partisan*.

Usamos a ruína como elemento benjaminiano, como perspectiva e como ponto de partida. As ruínas do TAIB, as ruínas dessa história, a ruína do teatro

ídiche, a ruína de uma tradição judaica. O TAIB está no subterrâneo do prédio. Se estivesse lá em cima, talvez já tivesse virado outra coisa. O *Leste* é uma espécie de escavação no espaço do TAIB, que se torna também um corpo no espetáculo. Realizar o espetáculo no TAIB durante a pandemia foi muito bonito, porque estávamos falando de subterrâneo, de estratégias de resiliência durante uma catástrofe mundial, com muitas mortes no Brasil. O TAIB virou uma zona autônoma temporária, o esconderijo partisan na floresta do filme e o *bunker* contra a covid para a nossa criação. E o teatro foi o lugar para isso acontecer, porque o teatro é um lugar de produção de imaginação e de práxis, de possibilidades de outros mundos.

Na história da Casa do Povo, o teatro era uma coisa muito importante e foi deixando de ser, como foi também na sociedade. Não é à toa que ele vai ser o último a ser restaurado, mas ele é o coração da Casa do Povo. O teatro é um espaço pensado na relação com o “fora”, é o lugar que convida as pessoas do bairro a entrarem na Casa. Foi muito simbólico e importante (e não foi fácil) termos aberto a porta do TAIB para fazer a peça. A experiência cênica começava lá embaixo, sem atores; quem falava era o TAIB. Depois, o filme começa com fotos antigas da construção do teatro que mostram quem construiu esse lugar.

O TAIB espirala o tempo entre passado, presente e futuro, e o próprio teatro é um lugar em que se pode transitar entre os tempos. Para o futuro, eu acho que o mais importante é que ele volte a ser um teatro. Uma inspiração seria o Théâtre Bouffes du Nord, na França, que era o teatro da companhia de Peter Brook. Eles restauraram um teatro do século XIX que estava fechado há anos e na reforma não apagaram a história anterior. As cadeiras são boas, o sistema de iluminação é impecável, mas nas paredes é possível ver as camadas de tinta. É uma espécie de escavação para voltar a ser um teatro, para que a ancestralidade do TAIB esteja presente, não como algo parado no tempo passado, mas o presente ancestral e o futuro ancestral. Que ele possa ser um teatro e que coletivos possam ocupar e construir esse lugar. Não é tão difícil, deu para perceber isso em *Leste*, com as luzes, a limpeza, com gente, com o cenário, de repente, parecia um teatro, era um lugar quente, agradável de estar. O mundo acaba e o teatro continua, ainda bem.

FRANZESINHO
Boris

Todos os
atos

:-Bata de estopa pintada. Calça e cami-
sa pretas. Bota surrada preta. Boné
surrado de tecido preto. Sacola de
estopa vinho. Lanterna vinho e bordão

FRANZESINHO
Sombra

11to :- Bata marrom com gola de pelúcia. Bota
marrom. Calça escura. Boné marrom com
detalhe em cetim. *59*

2to :- Bata cinza com detalhe e cetim azulado.
Calça cinza chumbo ou preta. Meias e sa-
petas pretas. Camisa branca.
Chapéu tipo cartola.

FRANZESINHO
Moisés Leiner

12to :- Bata cinza esverdeado escuro. Calça pre-
ta. Meias e sapatos pretos. Camisa sem
colarinho. Solidéu alto, preto de seda.

FRANZESINHO

13to :- Bata preta de tecido rustico. Calça pre-
ta. Meias e sapatos pretos. Camisa escura,
com o colarinho aberto. Boné preto.

FRANZESINHO

29to :- Bata verde oliva. Calça marrom. Bota mar-
rom. Meias e boné bege. Chapéu tipo cartola.

FRANZESINHO
Rafael Toledo
entregue

28to :- Bata cinza chumbo. Calças de cor e cor.
Camisa branca sujo. Sapato preto ou bo-
ta preta, pele sintética. Boné cinza e chumbo.

Boné n° 57

FRANZESINHO
Carlos Lourenço

32 e 44
atos

:-Bata marrom xalado. Calça marrom Meias
brancas. Sapatinha preta. Boné bege es-
curo. Boné n° 57

FRANZESINHO
Jose Sandoel

14-28atos :-Bata ocra.sujo. Camis desbotada ou branca
sujo. Calças marrom. Meias pretas surradas
Boné surrado marrom ou solidéu alto preto etc.

Boné n° 59

FRANZESINHO
Jose Sandoel

34-4 atos :- Bata de cetim preto com detalhes em velu-
do de cor e cor. Calça preta e camisa
preta. Meias brancas 3/4. Sapatinhas
brancas pretas. Solidéu alto e cetim
preto.

FRANZESINHO
Rafael

31-4 atos :- Bata de cetim branco. Calças preta. Meias
3/4 brancas. Sapatinha preta. Solidéu de
veludo preto. Chapeu com pele.

FRANZESINHO
Moises Silber

29 ato :- Bata de seda preta com detalhe em cetim
preto. Boné de cetim preto. Calça preta
e camisa branca com listras branca de seda
aberta. Meias pretas.

Sapatinha

14-28-32

34 ato :- Batas pretas de seda. Calças pretas.

O TAIB EXISTE PARA MIM ANTES DE EXISTIR TEATRO

Eu me emocionei em muitos momentos nos ensaios de *Leste* porque eu via meus avós falando, via a briga entre eles, via a briga entre eles e meus pais, via, se é que se pode dizer, os *gestus*¹ deles, uma lembrança que tentei trazer para o Hotzmach. O meu avô, até morrer, andava na rua assim [neste momento, Heitor está de pé, levemente curvado, olhando para o chão], devagar e sempre olhando para baixo, olhando onde pisava. De repente ele parava, se abaixava, “Ahh” [faz o gesto de ter encontrado algo] e continuava. Se eu chegava a qualquer momento e falava: “Vô, me arruma um elástico”, ele punha a mão no bolso, e tinha clipe, preguinho inteiro, preguinho torto, e ele pegava um elástico (arrebentado), amarrava e: “Toma”. Isso para mim remete muito à Polônia dele, é algo de outro lugar e de outro tempo, não é da fatura moderna. Eu coloquei isso no Hotzmach, no gestual dele. Então, primeiro é essa coisa interna, essa lembrança.

Mesmo não falando, mesmo não tendo uma profundidade na cultura ídiche, para mim o ídiche é a língua na qual eu cresci ouvindo meus avós falando para nós não entendermos. Então é a língua que eu sempre quis entender. As comidas sim, eu lembro todas, e os palavrões. Então, você vai aprendendo. Mais para a frente, lembro que uma vez eu aluguei meu pai uma tarde toda e decorei assim umas dez frases inteiras, e é tudo que eu sei, o que usava na peça também. Assim como o ídiche é uma língua de resistência, *Leste* foi uma obra de resistência no meio da covid, dentro de um teatro, de uma arqueologia de teatro que é o TAIB. Porque a gente quer mais, mas também porque a gente quer ter um espaço carregado de significados e porque estamos vivos, estamos fazendo o ídiche se perpetuar. Resumindo, é resistência misturada com vida.

No começo, eu pensava muito no registro histórico, no resgate da última peça ídiche, na metalinguagem inserida. Quando veio o trabalho concreto, eu olhei para o lado: a heterogeneidade do elenco, a proposta da dramaturgia. Não se tratava só de ídiche, não era sobre o ídiche, era sobre o ídiche como revolução. Não a revolução do núcleo do teatro ídiche na Polônia de 1930, mas a revolução das lutas de hoje. A ficha caiu com toda a força na cena com as costureiras bolivianas, quando elas chegaram com os trajes, com uma alegoria que não era alegoria, porque estava sendo contada a história delas. Isso me trouxe uma comoção muito forte. Fica na pele isso, não fica na representação, porque são essas mulheres – não são todas elas, claro; não são todas que estão na mesma situação –, mas elas são refugiadas e elas estão tendo a possibilidade de fazer uma revolução. Nós estamos usando a nossa possibilidade de falar de revolução, alguns de fazerem. Eu, como um judeu de esquerda, morador recente do Bom Retiro, mas afetivo desde que eu nasci, acho que é muito revolucionária, é muito feliz essa perspectiva. Talvez seja o coroamento de uma construção. Talvez o TAIB seja um degrau que impulse ainda mais a Casa do Povo, os movimentos que tem aqui dentro. Estamos diante de uma biblioteca ídiche, é concreto e é simbólico, porque é a preservação da língua ídiche.² Não é uma preservação acadêmica, é como acumuladores de histórias e de pequenas e grandes revoluções. Até agora pequenas, mas consistentes, de um coletivo de revoluções.

[1] A ideia de *gestus*, desenvolvida pelo teatrólogo alemão Bertolt Brecht, tem a ver com um gesto que condensa as determinações sociais de uma personagem.

[2] A entrevista foi realizada no Acervo da Casa do Povo. Heitor refere-se à biblioteca em seu entorno.



A montagem de *Leste*, realizada pela Casa do Povo com direção de Martha Kiss Perrone, aconteceu em 2021, durante a pandemia de covid-19, resultando em uma experiência imersiva que misturava teatro, música e cinema. O espetáculo resgata a memória da Casa do Povo (a partir do Centro Cultura e Progresso, que a antecedeu), ao contar a história da peça de teatro ídiche *Um sonho de Goldfaden*, escrita e dirigida por Jacob Rotbaum, que estreou em 1948 no Theatro Municipal de São Paulo, contando no elenco com ativistas da Casa do Povo. No ano seguinte, Rotbaum veio a São Paulo e se tornou diretor do grupo de teatro do Centro Cultura e Progresso, permanecendo até 1954 e depois participando de outras montagens. No enredo de *Goldfadens Chulem [Um sonho de Goldfaden]*, as personagens de Abraham Goldfaden, “pai do teatro ídiche moderno”, são convocadas para impedir o fechamento de um teatro em Varsóvia. Hugueta Sendacz, que assistiu à montagem de 1948, na qual atuava sua mãe, Pola Rajnsztajn, traduziu o texto do ídiche e é a conexão viva entre o teatro da ficção e o TAIB, palco e objeto de *Leste*, espaço em que Hugueta se manteve atuante durante toda sua vida como cantora e, agora, maestrina do Coral Tradição.

A seguir, trechos do roteiro de Martha Kiss Perrone em colaboração com João Turchi

Textos dos depoimentos: Martha Kiss Perrone, João Turchi, em colaboração com André Lu, Amanda Lyra, Assucena Assucena, Heitor Goldflus, Hugueta Sendacz, Rodrigo Bolzan.

MARKUS / RODRIGO BOLZAN

Olhem pra esse palco. Eu estou aqui. Em uma mão, eu ergo e sustento essa cortina, e com a outra, eu faço um gesto para me manter em cena tentando que a cortina não desabe e cubra tudo.

Eu esperava há muito tempo ver vocês. Vivemos dias e dias nesse teatro ensaiando uma peça que foi interrompida.

Existe uma leitura talmúdica em que o mundo foi feito e destruído 26 vezes. A cada tentativa, a cada fracasso, Deus recolhia os destroços da tentativa anterior e, como uma remontagem, ele experimentava de novo fazer o mundo.

Esse mundo só conseguiu se manter de pé através de uma torcida divina. O começo do mundo, por isso, já carrega ruínas. Como esse teatro.

BOBE YAKHNE

Outro dia eu estava com saudades de ouvir uma canção em ídiche, fui lá no teatro e a senhora Hopke não me deixou entrar... Eu insisti e ela me expulsou de lá. E falou: "Fora sua velha, miserável, sua bruxa nojenta!". Onde já se viu eu, Bobe Yakhne, a feiticeira, me chamar de velha e me expulsar de lá.

HOTZMACH

Não se preocupe,
já passamos por tantas
tempestades terríveis
e sobrevivemos. Vamos
sobreviver a esta também.
"Chegamos hoje, partimos
amanhã. Chegamos hoje
partimos amanhã"! É o que
diz o velho cigano, aquele
que toca harpa.

MARKUS

Um lápis. Alguém tem algum lápis? Pro Oyzer...

Meu amigo, o que eu vou te contar sobre nós nunca ninguém saberá se você não escrever. Escreva.

Nós estamos sobre todas as barricadas do século.

Somos milhares, viemos do Leste. Falamos um idioma que nunca teve um país. Nossa língua, escreva, vem das margens, das fronteiras. Quem somos? Agora estamos na floresta, mas trabalhamos nas fábricas, somos artesãos, filhos da miséria. Fomos criados com o respeito às tradições religiosas, mas fomos levados pela grande corrente da utopia revolucionária. Podemos ver o messias até mesmo nas dobras de cada bandeira vermelha.

Eu era ator. Agora vivo aqui para preparar a nossa batalha. [...]

A nossa língua terá a capacidade de atravessar emigrações, perseguições, deslocamentos. Ela vai sobreviver, porque nós vamos nos lembrar dela, Oyzer. Porque você vai escrever e soprar, soprar essas narrativas nos ouvidos das outras pessoas. Não esqueça, lembre-se. Lembre-se. Não se esqueça.



OYZER/ ANDRÉ LU

[...]

Santos é um dos sobrenomes mais comuns do país.

Desde que Brasil é Brasil existem dados de que esse nome era usado por pessoas que nasciam na Baía de Todos os Santos. Não por acaso, meu pai, minha mãe e todas que vieram antes de mim são da Bahia. E não é muito difícil deduzir o caminho que essas pessoas fizeram antes de pisar em terra baiana.

Sobre essa terra onde pisamos, há muito tempo corre um velho, um vento. Seu nome é Armatão. Ela é uma força, uma corrente de ar que sopra do interior da África em direção ao oceano Atlântico em velocidade mal calculada pela matemática.

Até essa velha virar vento e chegar no oceano, ela caminhou por todo deserto do Saara, soprando areia, desvendando vida. O corpo, mente, espírito de milhões de povos vieram soprando pelo Atlântico até suspirar aqui.

Aqui quem tá falando não é só o Oyzer. É o meu avô José Firmino, é a minha avó Gildete de Jesus Santos. [...]

Eu sou o sonho mais louco dos Santos que sopram. Eu assovio, canto, conto e berro. André. Oyzer. Descendentes do Soprador de Histórias, que o velho vento nômade da diáspora carrega.



107

FICHA TÉCNICA

Direção, dramaturgia e adaptação:

Martha Kiss Perrone

Idealização: Hugueta Sendacz e Benjamin Seroussi, a partir da peça *Um sonho de Goldfaden* de Jacob Rotbaum

Tradução: Hugueta Sendacz

Produção: Casa do Povo

Atores:

Amanda Lyra

André Lu

Assucena Assucena

Heitor Goldflus

Rodrigo Bolzan

Vitória Faria

Ariane Aparecida

Ícaro Pio

Músicos:

André Vac (violino e baixo)

João Batista Brito (clarinete, sax tenor, sax barítono)

Pedro Quiriku (clarinete)

Vitória Faria (sanfona e voz)

Nina Hotimsky (sanfona)

Participações especiais – Integrantes da Cooperativa Empreendedoras Sin Fronteras (cesf):

Betty Poquechoque

Elizabeth Mariela Cuaremayta Mamani

Sonia Limachi Quispe

Yenny Rodrigues Cruz

Direção de arte e cenografia da instalação:

Frederico Ravioli

Direção musical: Juliano Abramovay

Assistência de direção: Jaya Batista e Anelena Toku

Figurino: Gabriela Campos

Roteiro do filme: Martha Kiss Perrone, em colaboração com João Turchi

Textos dos depoimentos:

Martha Kiss Perrone

João Turchi, em colaboração com André Lu, Amanda Lyra, Assucena Assucena, Heitor Goldflus, Hugueta Sendacz, Rodrigo Bolzan

Colaboração no roteiro: Murilo Hauser

Colaboração de pesquisa e roteiro:

Jaya Batista e Paula Serra

Texto “Todos os Santos”: André Lu e Ícaro Pio

Poema “Eu sou o ídiche”: Benjamin Seroussi

Entrevistas com Martha Kiss Perrone e Heitor Goldflus realizadas em novembro de 2022 por Maria Livia Nobre Goes e Nina Nussenzweig Hotimsky.

Seleção e edição da dramaturgia e

entrevistas: Maria Livia Nobre Goes e Nina Nussenzweig Hotimsky

Grafismos a partir de fotografias de Camila Svenson, Kiko Ferrite e *stills* de *Leste*.



recida no
RA para
ntros da
to de Mó-
e antigos,
a fantasia.
Armas e
teatros.
Carnaval,
operetas,
etc.
traie em
ncomendas
terior.

São Paulo 29.1
Casa do Povo
Aluguel vestuario pra
e pteacolo

Transporte: 150.00



Total: 1.150.00
Manoel Caspar

OS DOCUMENTOS DO TAIB NO ACERVO DA CASA DO POVO:

A EFEMERIDADE DOS REGISTROS DE TEATRO

Os documentos do Teatro de Arte Israelita Brasileiro (TAIB) fazem parte do arquivo da Casa do Povo. São borderôs, fotografias, cartazes, programas, convites, ingressos, flyers e outras tantas espécies que registram a construção, o funcionamento e o fechamento do teatro. Esses documentos fazem parte de um subgrupo do arquivo da Casa do Povo, vinculado ao grupo da programação.

Diferentemente de outros fundos e coleções alocados na Casa do Povo, como os do Ginásio Israelita Brasileiro Scholem Aleichem (Gibsa), da Associação Feminina Israelita Brasileira (Afib), do Clube Infantojuvenil I. L. Peretz, da colônia de férias Kinderland, do jornal *Nossa voz*, do Coro Scheiffer, de Jacó Guinsburg e de Anatol Rosenfeld, os documentos do TAIB fazem parte do arquivo institucional. Essa diferença ocorre porque a produção documental do TAIB está inserida dentro da própria lógica administrativa da Casa do Povo, não sendo organizações distintas.

Os documentos do TAIB fazem parte da Casa do Povo e estão vinculados à instituição ao longo do tempo. Ocupando o mesmo espaço na rua Três Rios, no Bom Retiro, em São Paulo, mas identificados com números diferentes, sendo 252 para Casa do Povo e 246 para o TAIB, ambos são constituídos pela mesma pessoa jurídica, formando um órgão de produção documental único.

A gênese do Instituto Cultural Israelita Brasileiro (Icib), conhecido como Casa do Povo, está ligada aos grupos judaicos progressistas existentes em São Paulo no começo do século xx, principalmente ao Centro Cultura e Progresso. Esses grupos fazem parte de um contexto internacional na década de 1930 de resistência à ascensão do nazifascismo. A perseguição sistemática aos judeus na Europa estabeleceu ações de oposição contra as intimidações culturais e os regimes totalitários na Europa, principalmente na Itália e na Alemanha.

Em 1937, em Paris, foi fundada a *Idisher Cultur Farband* (ICUF, União Cultural Ídiche)

no I Congresso Internacional de Cultura Judaica, em que grupos judaicos progressistas criaram um movimento para a preservação e a difusão dos valores e dos ideais da cultura judaica secular e da universalidade ligada ao idichismo. Na iminência de uma nova diáspora, foi estabelecida a necessidade de construir centros culturais que preservassem a identidade judaica ao redor do mundo, criando condições para a continuidade, o desenvolvimento e a propagação dessa cultura.

Parte dos judeus perseguidos na Europa migraram para outros países como fator de sobrevivência. Desde o início do século xx, houve uma imigração de judeus e judias para os países da América, mas, durante a Segunda Guerra Mundial, esse número aumentou significativamente. Estados Unidos, Argentina, Bolívia e Brasil foram alguns destinos durante a diáspora provocada pelo Shoá.

Ao chegar aos territórios, conforme recomendado pelo I Congresso Internacional de Cultura Judaica, a comunidade procurou estabelecer um jornal, uma escola, uma biblioteca, um coral e um teatro. Essas ações foram maneiras efetivas de garantir a preservação do ídiche, não apenas como fator de preservar a singularidade, mas também como maneira de manter viva a sua cultura e de se integrar com outras.

A primeira resolução da Casa do Povo, de 1947, mostra uma consonância com as determinações do I Congresso Internacional de Cultura Judaica. O documento ressaltava que a edificação da instituição deveria ser um lugar de memória, dedicado às vítimas do Shoá, e reuniria organizações culturais e educacionais: uma escola israelita, um teatro, uma biblioteca, uma sala de leitura e de conferências, espaço para música e canto e instalação para a prática de atividades esportistas.

A construção de um teatro esteve presente desde a concepção da Casa do Povo. Antes mesmo da finalização da edificação, em 1953, e do TAIB, em 1960, temos registros de atividades teatrais promovidas pela

Resoluções do
Instituto Cultural Israelita Bra-
sileiro.

- 1) O Instituto Cultural Israelita Brasileiro é uma instituição popular apolítica cujo campo de ação é essencialmente cultural.
- 2) O I.C.I.B. propõe-se antes de tudo realizar a construção de um magestoso edifício em memória dos seis milhões de judeus sacrificados na Europa, no qual se reunirão as seguintes organizações de cultura e educação:
- a) uma escola israelita;
 - b) um teatro;
 - c) uma grande biblioteca geral;
 - d) uma confortável sala de leitura;
 - e) um salão para conferências;
 - f) música e canto;
 - g) instalações esportivas e para cultura física.

Princípios

- 1) A escola
- a) A escola a ser fundada no I.C.I.B. deverá ser do tipo das escolas Z. I. Ch. O. da Colônia, no espírito judaico universal. O idioma usado será o idish com vasto ensino de hebraico e português.
 - b) O ensino será dirigido de maneira a inculcar nos alunos o orgulho de serem judeus e ao mesmo tempo torná-los cidadãos conscientes e produtivos do país.
 - c) Os alunos deverão entrar na posse da herança cultural de seus ancestrais, tomando conhecimento simultaneamente da moderna cultura judaica.

2) O teatro

- a) O teatro do I.C.I.B. deverá apresentar as melhores peças israelitas e universais.
- b) Deverá encorajar e estimular os cultores da arte teatral local, tornando-se um ponto para artistas de teatro do mundo inteiro.

- c) Terá caráter popular e acessível às massas.
- d) Peças de baixo nível intelectual não serão permitidas no teatro do I.C.I.B.

3) A Biblioteca

- a) A biblioteca do I.C.I.B. deverá conter tudo o que foi produzido e traduzido no idioma idish, e grande cópia de literatura hebraica e nacional.
 - b) Uma seção juvenil-infantil.
 - c) Uma editora (si fôr possível).
 - d) Um mensário literário, artístico e científico dirigido pela biblioteca.
 - e) Na biblioteca do I.C.I.B. deverá criar-se um departamento para o estudo e pesquisa de obras judaicas e universais.
- 4) A sala de leitura
- a) Na sala de leitura do I.C.I.B. serão encontrados jornais e revistas de todo mundo judaico.
 - b) Os jornais e revistas do país.

5) O salão de conferências

- a) O salão de conferências estará ao dispor de qualquer pessoa que se ocupe de assuntos sociais ou culturais judaicos, seja do país ou do exterior.
 - b) Intelectuais brasileiros serão convidados a cooperar com suas conferências.
- 6) Música e canto
- a) Será fundado um grande coro popular.
 - b) Um coro juvenil.
 - c) Um coro infantil.
 - d) Uma orquestra popular.

7) A seção esportiva

- a) Haverá um departamento para ritmo e plástica.
- b) Ginástica e atletismo.
- c) Futebol.
- d) Tênis.
- e) Xadrez.
- f) Pingue-pongue e outros jogos.



Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública
 DEPARTAMENTO DE INVESTIGAÇÕES
 DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS
 SÃO PAULO



(selado com cr\$.21,00-vinte e um cruzeiros em
 estampilhas estaduais-dec.22,022-31-1-53-
 Tab- B- % 1º-N.26)

CERTIFICADO N.º 3.559 -

CERTIFICADO que a peça intitulada * FARSA E JUSTIÇA DO SENHOR
CORREGEDOR com um atos e .. quadros, do gênero de comédia
 original de Alejandro Gasona
 tradução de ..
 adaptação de ..
 foi censurada a requerimento de Instituto Cultural
Israelita Brasileiro registrada
 no livro C, à fls. 149, sob n.º 3.559-censurada, em
12 de agosto de 1953, foi julgada apta para ser representada
 em público, no território do Estado de São Paulo.

RESTRICÇÕES: Observado o corte de fl. n. 7
 censurada pelo censor: Nestorio Lips

São Paulo, 13 de agosto de 1953

Paschoal Volpe
 Escriturário

Paschoal Volpe -

Confere:

Sylvio Arduino
 Chefe da Secção
 Sylvio Arduino -

Visto:

Joaquim Buller Souto
 Diretor da Divisão
 Dr. Joaquim Buller Souto -

instituição. No projeto arquitetônico de 1946, há um espaço reservado para um teatro com capacidade de 629 lugares na plateia e 123 no mezanino. Apresentações e ensaios teatrais também aconteciam na Casa do Povo antes da inauguração do TAIB, principalmente do Grupo Teatral do Icib.

No dia 16 de agosto de 1953, sete dias depois da abertura solene da Casa do Povo, aconteceu na instituição a primeira noite teatral reunindo grupos amadores de São Paulo e do Rio de Janeiro, evento que se repetiu na semana seguinte, de acordo a programação do mês de abertura da instituição. A Casa do Povo também promoveu debates, cursos e oficinas sobre o tema, como o curso de história do teatro, realizado em 1954 e ministrado por Décio de Almeida Prado, importante professor do Departamento de Letras da Universidade de São Paulo e da Escola de Arte Dramática (EAD), além de crítico teatral do jornal *O Estado de S. Paulo*.

Em 1955, a Casa do Povo organizou um curso sobre divulgação teatral, que estava dividido em onze aulas e contava com grandes expoentes do teatro nacional. Além das aulas ministradas pelo professor Almeida Prado sobre a história do teatro, o conteúdo incluía aulas de direção, cenografia, teatro brasileiro, teatro ídiche, arte de dizer, arte de representar, organização de grupos amadores e teatro de Stanislavski. No final do curso, foi realizada uma encenação sobre a importância da atividade.

Os documentos do arquivo da Casa do Povo referentes às solicitações de abrir exceções para a apresentação de peças teatrais enviados ao Departamento de Investigações da Secretaria de Estado dos Negócios de Segurança Pública mostram a intensidade das atividades teatrais ocorridas na instituição durante os anos que precederam a construção do TAIB. Como exemplo, em 1956, temos a peça *O novo Othelo*, comédia de Joaquim Manoel de Macedo, que recebeu permissão para a apresentação desde que fossem respeitados cortes na peça teatral.

A participação do Grupo Teatral do Icib no IV Festival Paulista de Teatro Amador do Estado de São Paulo, em 1957, com a peça *Histórias para serem contadas*, de Osvaldo Dragún, amplia a compreensão da importância do teatro para a Casa do Povo. A peça foi vencedora do Prêmio Cultural Governador do Estado de São Paulo e posteriormente foi apresentada no TAIB com grande receptividade pelo público.

Ao analisarmos as plantas arquitetônicas, a programação de inauguração, os programas de cursos, os prêmios, o certificado de autorização (censura) e outros documentos da década de 1950, percebemos a relevância que o teatro tinha para a Casa do Povo.

A fundação do TAIB consolidou uma instituição que prezava pela importância do teatro no fazer de uma comunidade. O teatro estava na essência da Casa do Povo, por isso era inevitável a construção de uma sala de espetáculos.

Sendo o TAIB parte integrante da programação da Casa do Povo, os documentos provenientes de suas atividades precisam estar integrados ao arquivo da instituição, para buscar o contexto no qual os documentos foram produzidos e utilizados e estabelecer as melhores condições para a guarda e a recuperação das informações. Porém, como os documentos de teatros muitas vezes são construídos em suportes de baixas qualidades, por causa do custo e da expressiva circulação, temos grande dificuldade em manter a unicidade e a integridade do conjunto documental, principalmente por causa das condições físicas. Um cartaz ou um flyer dos programas teatrais não foram feitos para serem arquivados. Na sua produção, esses documentos têm como função divulgar e fazer circular os dados sobre a peça de teatro.

Os documentos do TAIB alocados dentro do arquivo da Casa do Povo também estão inseridos na dinâmica efêmera dos registros de teatro. Com o passar do tempo, ocorreu uma perda dos registros, causando lacunas dentro do arquivo. Em uma alegoria, podemos pensar que o arquivo é um

quebra-cabeça que perdeu algumas peças; porém, ao unirmos as que sobraram, ainda conseguimos identificar a imagem. Então, mesmo não existindo uma totalidade dos documentos produzidos ao longo da história do TAIB, é possível produzir conhecimentos referentes à história do teatro, à formação de uma comunidade e à organização do território no qual está inserido.

Os documentos produzidos pela Casa do Povo relacionados ao TAIB registram alternâncias de funcionamento do espaço. Os livros de ouros e os carnês de contribuições referentes às doações para construir a sala de espetáculos mostram um trabalho da comunidade. Há também cartas de agradecimentos recebidas pela Casa do Povo pela inauguração do TAIB. O contrato para a implantação do Teatro Popular do Sesi mostra formas de arrendamento do espaço. Programas, cartazes e flyers mostram a curadoria existente, que dialogava com o

posicionamento político da instituição. Fotografias de atos solenes e debates políticos deixaram registrados outras funcionalidades para as quais o teatro serviu ao longo de sua história. Tantos outros documentos presentes no arquivo são apenas uma parte dos registros das realizações proporcionadas pela Casa do Povo dentro do TAIB, como programação própria ou acolhida. A existência do TAIB entre as décadas de 1960 e de 2000 produziu diversos documentos, mas a maioria se perdeu. Essa ausência, infelizmente, não é uma exclusividade do TAIB. A maioria dos documentos de teatros são efêmeros, pois cumprem um valor administrativo e informacional em um tempo próximo da execução da atividade. Quando são recolhidos, transpassando o momento no qual foram produzidos e utilizados, os documentos passam a ter valores históricos, que podem auxiliar nas interpretações do passado e na produção de novos conhecimentos.

CASA TEATRAL
DE
SANTO MARCHESE

RUA MARQUÊS DE ITÚ, 408

SÃO PAULO

TELEFONE 52-5123



A melhor fornecida no
Brasil

FORNECEDORA para
todos os teatros da
Capital

Grande depósito de Mó-
veis, Cenários antigos,
modernos e a fantasia.
Cortinados, Armas e
Adereços para teatros.

Fantasia para Carnaval,
Operas, Operetas,
Revistas, etc.

Artigos teatrais em
geral.

Aceitam-se encomendas
para o interior.



São Paulo 29. 8. 61
Casa do Povo
aluguel vestuário para
o espetáculo
1000.00
desp. p. 150.00

Total: 1.150.00

Manoel Gaspar

29/8/61

ESC. 1:50

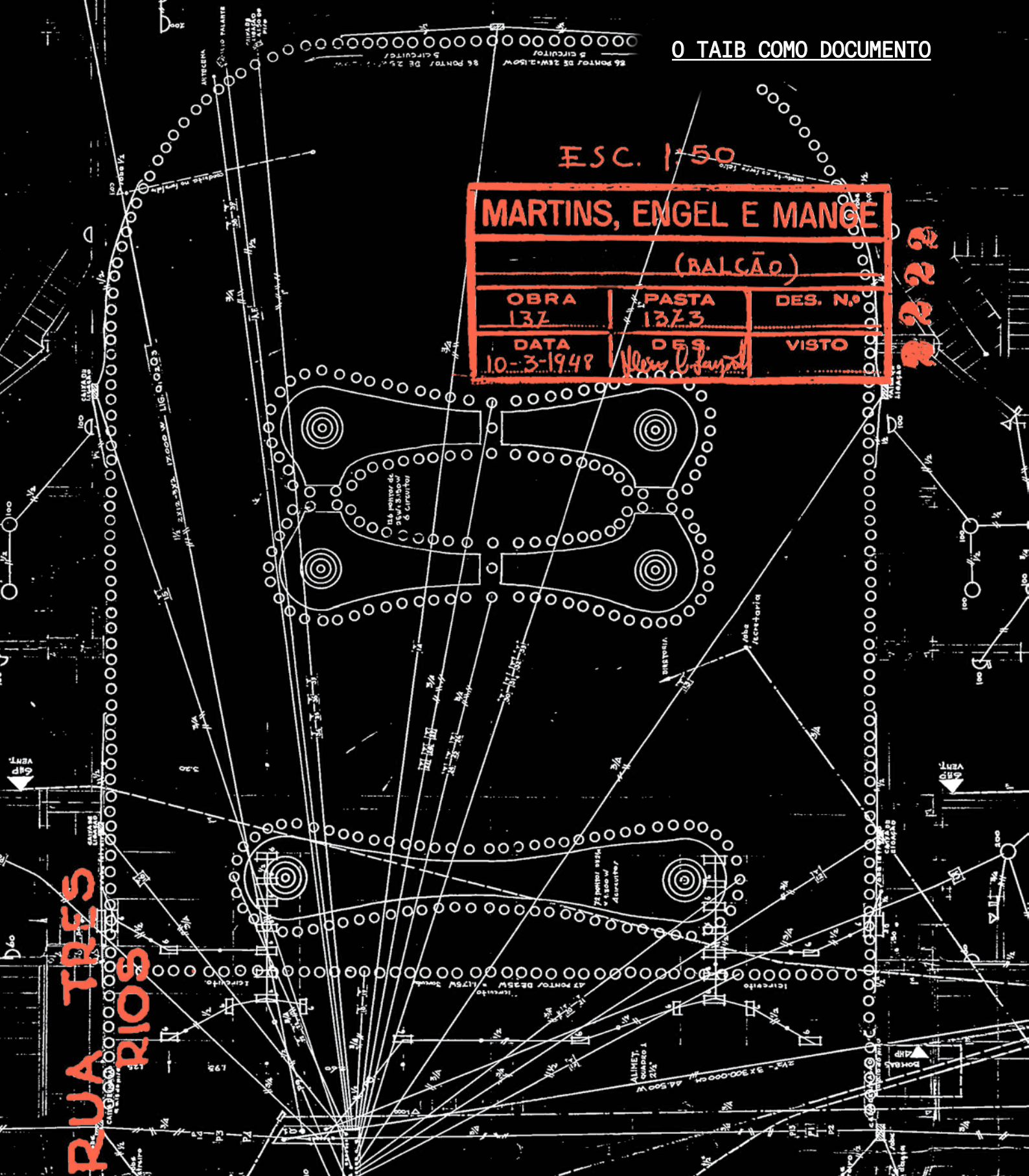
MARTINS, ENGEL E MANGUE

(BALCÃO)

OBRA 137	PASTA 1373	DES. N.º
DATA 10-3-1948	DES. <i>Almeida</i>	VISTO

2222

RUA TRÊS RIOS



**CASA
DO POVO:
UM
MONUMENTO
VIVO**

André Vainer, Ilan Szklo
e Silvio Oksman

Projetar um edifício-monumento é um desafio histórico colocado para a arquitetura: o que se pretende comunicar? Como fazer para que transmita o discurso que se pretende construir?

O projeto da Casa do Povo (Icib) foi concebido como um “monumento vivo” em homenagem às vítimas do Holocausto. Diferentemente do que poderia se pensar sobre um monumento como lugar de contemplação, nesse caso, a forma de usar o edifício é que mobiliza o projeto. É um monumento que se constrói e se preserva a partir da sua ocupação; uma arquitetura que promove e permite uma flexibilidade de uso. A contemplação é substituída pela ação. É um monumento à resistência.

O edifício participa e provoca seus usuários desde sua constituição. Para o grupo de judeus progressistas que fundaram a Casa do Povo (Icib), os espaços livres significavam espaços de assembleias, de decisões coletivas, de debates e, portanto, abrigo de vozes.

Os três pavimentos de espaços amplos, sem divisórias, podem ser apropriados com muita liberdade. As características do espaço projetado possibilitaram as mais diversas atividades e mudanças de uso ao longo de sete décadas, sem descaracterizar o edifício. A ação de resistência, DNA da instituição, está nas propostas de teatro do TAIB; na escola Scholem Aleichem, idichista e progressista; nas comemorações do Levante do Gueto de Varsóvia; no coral ídiche; e, mais recentemente, no apoio à comunidades do entorno durante a pandemia de covid-19 e nas diversas atividades que acontecem cotidianamente desde a retomada da casa nos anos 2010 – o parque gráfico, o ateliê de costura, as apresentações de teatro e dança, o boxe, entre tantas outras.

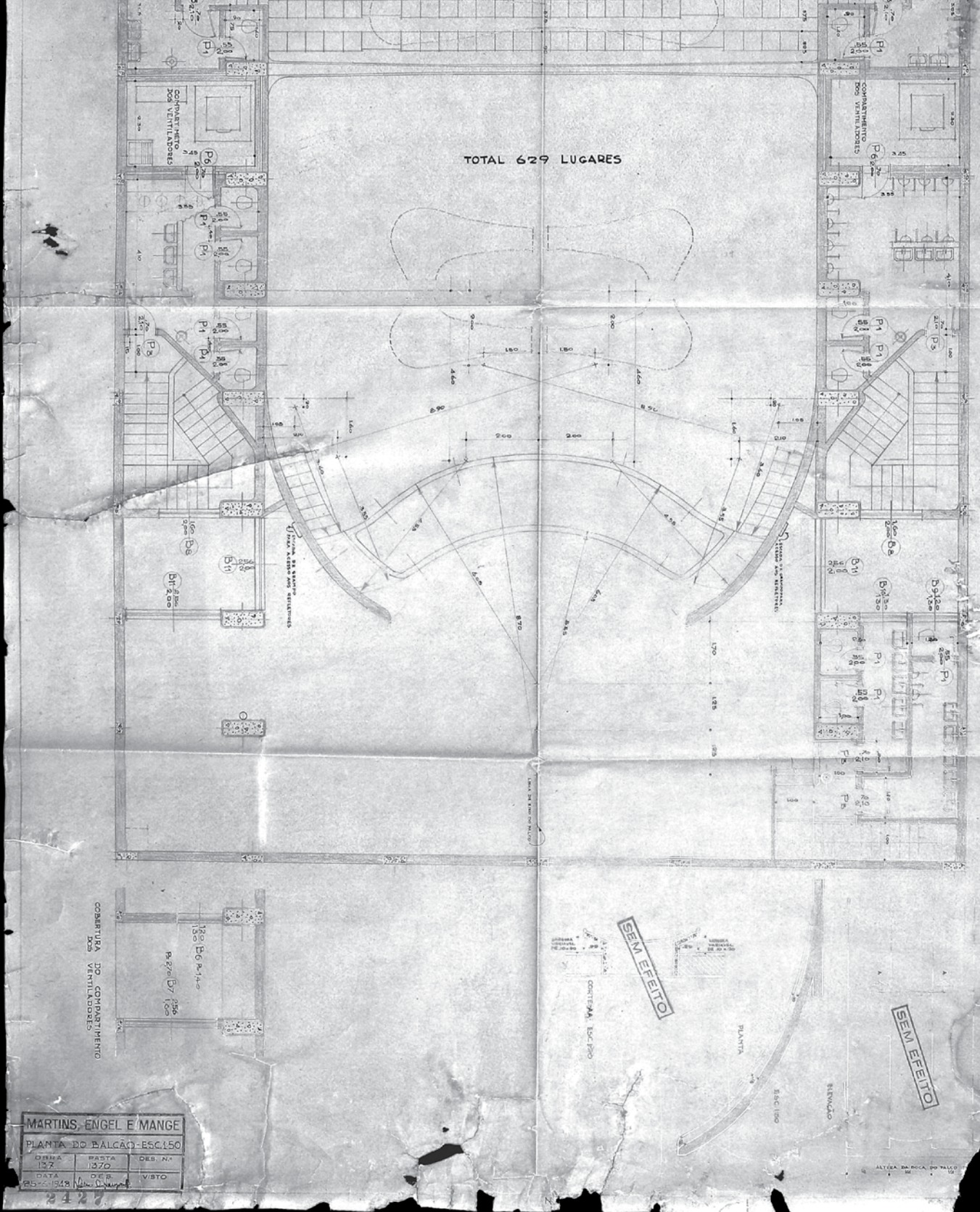
Essa perspectiva de olhar para o edifício não exclui a possibilidade de entender sua inserção dentro de uma produção de arquitetura moderna na cidade de São Paulo. O prédio da Casa do Povo (Icib), projetado pelo Escritório Martins, Engel e Mange, formado

pelos arquitetos Hélio Martins de Oliveira, Carlos Engel e Ernest Robert Mange, inaugurado em 1953, é contemporâneo ao Parque do Ibirapuera (1954) e anterior àqueles edifícios institucionais que se tornaram os grandes ícones da cidade, como o Masp (1968) e a FAU-USP (1968). Do ponto de vista da linguagem, não se aproxima desses edifícios, que se transformaram em ícones da arquitetura moderna na cidade e que acabaram por ofuscar uma produção relevante. Mas é inegável que a qualidade espacial é resultado de uma estrutura simples, periférica, modular, com vigas que, na sua geometria, revelam as forças estruturais – a forma segue a função.

Esse rigor estrutural é rompido com a inserção de um arco na fachada, que pode ter sido inspirado no Palácio dos Sovietes – projeto de Le Corbusier dos anos 1930 para Moscou, jamais construído. A referência formal entre esses arcos é imediata, mas um estudo aprofundado entre os projetos evidencia outras questões. O arco em si é também um monumento: representa, na história da humanidade, uma comemoração, uma vitória, um acordo pós-conflitos, uma demonstração de força e resistência. O desenho original mostra um edifício racional com estrutura independente, fachada livre, tipicamente corbusiano. O arco na fachada, uma solução sutil, rompe a rigidez para construir o monumento.

A fachada da Casa do Povo (Icib), envia uma mensagem, também é uma forma de se comunicar. O prédio está visualmente aberto para a cidade, em diálogo com a diversidade cultural do Bom Retiro (coreanos, bolivianos e outros), e segue dessa forma, em que pese a quase totalidade de edifícios institucionais judaicos terem se blindado para a rua em nome de uma suposta segurança.

De autoria de Jorge Wilhelm, o desenho do teatro tem palco italiano com fosso de orquestra e balcão superior. Embora tradicional, não limitou as experiências teatrais ao longo do tempo. De espetáculos do Teatro Popular do Sesi nos anos 1960, das diversas montagens de teatro ídiche até às



TOTAL 629 LUGARES

COBERTURA DO COMPARTIMENTO DOS VENTILADORES

MARTINS, ENGEL E MANGE		
PLANTA DO BALÇAO-ESC.150		
ORNA	PARTE	DES. N.º
157	1570	
DATA	DES.	VISTO
15/11/34	M. D. M.	

SEM FEITO

SEM FEITO

Planta do projeto de construção da Casa do Povo. Sem data. Acervo da Casa do Povo.

3 lustros de alumínio e braxiflex
c/ lâmpadas incandescentes

afastado 80cm
c/ lado

chapisco grosso, juntas: óxig. brilhante brancas.

marcas brancas do latic
pontos jacarandá

moldura de
jacarandá

2 pincelões
cobre
esmalta

taboas de peroba

alvéolos plás

591

5840
5625
215



Planta do Teatro de Arte Israelita Brasileiro por Jorge Wilhelm. Sem data. Acervo da Casa do Povo.
Público assiste peça no TAIB. Sem data. Acervo da Casa do Povo.

experimentações do Teatro da Vertigem (Bom Retiro 958), que revelava o estado de abandono em 2012, o espaço se mostrou absolutamente adequado.

Essa intensa atividade cultural e política estabelece uma relação indissociável entre instituição e edifício, que acabaram isolados das demais instituições judaicas na cidade. Além disso, a saída de parte significativa dos judeus do Bom Retiro levou a um estado de esvaziamento nos anos 1990 e 2000. Apesar desse processo, a Casa do Povo (Icib) não se deteriorou nem perdeu suas características essenciais.

A retomada de atividades culturais com maior intensidade na Casa do Povo (Icib), a partir dos anos 2010, deixa claro que o prédio continua sendo um “monumento vivo”. Entretanto, também evidencia a necessidade de atualização para atender às novas formas de ocupação e às normas técnicas contemporâneas, como acessibilidade universal, regras de segurança do corpo de bombeiros e demais exigências da prefeitura.

O desafio que se coloca é de como intervir, de forma delicada, sem descaracterizar esses valores reconhecidos do edifício. Diversos aspectos precisam ser abordados para que a flexibilidade dos espaços continue existindo e seja ampliada. Assim, a imprevisibilidade de ocupação deve ser encarada como uma virtude e, portanto, potencializada.

A história do edifício conta como houve no passado ocupações completamente diferentes do que vemos hoje, por exemplo, quando a escola Scholem Aleichem ocupava

o espaço e tinha necessidade de dividi-lo em salas de aula e, em tempos mais recentes, a utilização da cobertura para um jardim e a antiga casa do zelador como uma nova área de trabalho.

Questões vêm sendo discutidas de forma conjunta, como é a tradição da Casa do Povo (Icib), por usuários, equipes de trabalho, diretoria e um grupo de arquitetos (autores deste texto). Algumas são fundamentais, como a instalação de um novo elevador que atenda todos os pavimentos, inclusive o teatro; e a adequação a normas de segurança e de combate a incêndio. Evidentemente, serão perceptíveis ao usuário e marcam uma nova etapa do edifício.

O TAIB, mesmo sem uso durante um período, teve sua arquitetura preservada e íntegra, apesar do mau estado de conservação. Pode ser recuperado com suas características originais, mas atendendo a novas formas de uso, com novas tecnologias e adequação às normas técnicas.

Preserva-se dessa forma não apenas as características físicas do edifício, mas o lugar de suporte de memórias diversas em mais de setenta anos; memórias que não se restringem apenas à intenção original das vítimas do nazifascismo da Segunda Guerra Mundial, mas que se juntam a tantas outras manifestações que aconteceram e continuam sendo propostas. A Casa do Povo (Icib) é uma somatória de memórias e histórias que têm edifício e instituição alinhados em suas posturas. O monumento se reinventa a cada dia.

dores e em suas famílias desse período difícil.
A FÁBRICA: uma reflexão sobre a
dores de hoje.

O TAIIB

TEL. 227.9719 BOM RETIRO

Teatro Saib
Rua Três Rios, 252

st. Tiradentes

C/S
Largura
Artigo N.º
Le Rideau



guardar discrição, pois se dão um passo apenas, perdem o objetivo, deixam de enxergar a fonte (no sentido figurativo só se enxerga o cume de uma montanha encontrando-se a distância, aproximando-se perde-se de vista o cume). Para o autor do Dibuk e para o personagem Mensageiro, isso é uma alusão a Hanã, que procurou se aproximar demasiado da fonte de água cristalina, perdeu então de vista o objetivo, caiu nas garras de Satã e rolou para o abismo. Porque quando o coração do mundo... por um instantão, não enxerga a fonte, o coração perde o alento e o mundo começa a morrer."

Rabi R. Chuman de Brazlav, desenvolveu neste conto mais uma doutrina sua, de que se os homens vivem em busca de Deus, a existência de Deus só tem sentido enquanto vive a humanidade, enquanto os homens O louvam, O servem, porquanto: "...A fonte cristalina não possui tempo próprio: vive de tempo que o cora-

ENGLISH VERSION

TAIB

A

THEATRE'S

HISTORY

ON THE FOUNDATIONS OF CASA DO POVO

BENJAMIN SEROUSSI

The renovation of the Teatro de Arte Israelita Brasileiro, or TAIB [Brazilian-Jewish Art Theatre], begins with restoring its narratives and, therefore, with this book. Just as the decline of a cultural space is a slow process of erasure and forgetting, its revival is a gradual movement of activation and rediscovery.

THE SEED

To look at TAIB again, first, Casa do Povo — the institution that housed the theatre in its basement — had to get back on its feet after suffering a crisis, along with TAIB, from the late 1970s to the early 2010s, caused by a series of internal and external factors. Internally, there had been a failure to upgrade the institution's management and several associations that had been fundamental to the creation and running of Casa do Povo since the late 1940s were closed down (the Escola Scholem Aleichem, the Coro Scheiffer, and several theatre groups, including the Clube Infantojuvenil I. L. Peretz, among others). External factors included the end of the Cold War, taking with it an entire ideological base that had sustained the institution; a demographic and economic shift in Bom Retiro — the São Paulo neighbourhood where Casa do Povo is based — which saw a decline in the progressive Jewish population that had been central to the functioning of the space; an economic fragility in and redefinition of the working methods of the cultural sector; and, ironically, the loss of an enemy against which the institution was increasingly defining itself: the dictatorship.¹

These factors meant that Casa do Povo had become somewhat anachronistic by the turn of the millennium. Due to a lack of resources, four floors of the monumental building, built with great pomp and pride in the 1950s to keep alive the cultural vibrancy brought by anti-fascist Jewish migrants, were gradually closed — along with TAIB. Pigeons, plants, bats, and fungi were taking over Casa do Povo. The plumbing rusted. Water seeped into the building. But even so, Casa do Povo never closed.

Activities aimed at an ageing public were maintained — wellness programmes, a casual film club, and ballroom dancing, among others. At the same time, the annual Warsaw Ghetto Uprising celebrations, remembering the unexpected Jewish resistance against the Nazi army from April 19th to May 16th, 1943, held on the institution's founding date, were always commemorated, despite an ever-dwindling audience.

Amidst what was becoming ruins, the Yiddish singing went on, a language spoken by the community that had founded the institution in 1946 — even if it sounded increasingly strange and distant in a neighbourhood by then inhabited by new migratory waves and other languages — Korean, Paraguayan Guarani, Spanish, Quechua, among others occupying the region in central São Paulo.

It could be said that, without clear plans for its future, Casa do Povo was sustained at this time of crisis by singing in chorus, a practice that lies at the origin of the institution. Even as it was shrinking, Casa do Povo became its own seed once again.

ONE REVIVAL AFTER ANOTHER

In early 2010, the same factors that had contributed to the decline of Casa do Povo seemed to conspire for its revival: internal factors,

such as the return of former Escola Scholem Aleichem students, who mobilised to join the board of directors, thus modernising the institution's management; and new groups using the space, such as Teatro da Vertigem; alongside external factors, such as the huge demonstrations of 2013, a desire for political change that surpassed the institutionalised left, a restructuring and strengthening of the cultural scene, public policies for redeveloping the city centre, and the validation of initiatives focussed on memory that look to the past to change the present (as demonstrated by the creation of the Memorial da Resistência [Resistance Memorial] and Comissão Nacional da Verdade [National Truth Commission]).

All of a sudden, Casa do Povo was re-emerging from itself: its anachronistic vision was contemporary once more and ready to be brought up to date. New talent joined the staff. The groups that inhabited it multiplied. Resources were growing. The bats, pigeons, and fungi made room for new tenants. Casa do Povo regained power as an institution. But its theatre was still relatively dormant.

Even while it was closed, TAIB was always part of the collective imagination. Often, people do not connect the name Casa do Povo to the building on Três Rios Street. Many people refer to the space as the Instituto Cultural Israelita Brasileiro [Brazilian Jewish Cultural Institute], the association that manages Casa do Povo and whose initials — ICIB — are inscribed into the granite floor of the building's entrance hall. Other people still know the institution as Scholem, an affectionate reference to the Escola Scholem Aleichem. But the name TAIB — where generations of actors, languages (Yiddish and Portuguese), artistic disciplines (theatre, music, dance, and cinema), and important political protests succeeded one another, all shaping the theatre's unique history — has, without a doubt, transcended both time and the Jewish community. We have been working with that image of TAIB, that persists in the collective imagination, for the last ten years; in this book, we finally explore it in-depth.

WORK IN RUINS

Many people are surprised by the current state of TAIB, but that ignores what has happened to almost every other theatre and cinema in the city centre — which have become bingo halls, churches, or car parks. In this case, it is the opposite: TAIB remains, asking to be brought back. The theatre is at the base of the building — a concrete base, because in it are the foundations that support the building, and a symbolic base because it is beneath TAIB that, according to multiple reports, ashes brought from Nazi concentration camps in 1946 were buried — a strange cornerstone where this living monument took root. While, above street level, Casa do Povo gains more and more life, its underground theatre still waits for a possible revival: upside-down chairs, leaks, rotting timber...

Yet, it was precisely this decay that led Teatro da Vertigem to choose TAIB as the base for their play *Bom Retiro 958 metros* [Bom Retiro 958 Metres], which ran for almost a year, from 2011 to 2012. For Antônio Araújo, the play's director, the decay did not refer so much to the organic process of material breakdown but to the slow addition of historical layers that also point to our unhealthy relationship with memory. A decade later, in the midst of the pandemic, it was the same interest that motivated Casa do Povo to stage *Leste, inspirado em Um sonho de Goldfaden* [East, inspired by A Goldfaden Dream], directed by Martha Kiss. For this hybrid work, an experience of "theatre exiled in the cinema", in the director's own words, filmed almost entirely in the theatre, the TAIB-ruin became a TAIB-refuge — a refuge from the pandemic, from time,

[*] Translator's note: The Brazilian military dictatorship was in force from April 1964-March 1985, following a coup d'état by the Brazilian Armed Forces against then-president João Goulart.

for the Yiddish language, the Jewish and Afro-Brazilian diasporas, and, of course, for theatre making!

Through both works, thousands of people discovered, or rediscovered TAIB. Between those projects, the institution also carried out and welcomed other initiatives. A few semi-professional groups made specific use of the theatre. Various musicians asked or were invited to record in the space, including the New York-based Jewish guitarist Yonatan Gat, the duo formed by João Barisbe and Juliano Abramovay, Novíssimo Edgar and Transâlien, as well as pop artists such as Pitty, who even shot a music video in the space. Even cinema has passed through the ruined TAIB. The documentary filmmaker Rodrigo Siqueira chose the site to stage and film the psychodramas that weave one of the main dramaturgical threads in his film *Orestes* (2013-2015), which connects the fight against the dictatorship to modern-day lethal police violence.

Public performances were also held on the TAIB stage, including an instalment of *Black Shabat* [Black Shabbat] (2018), a programme of experimental and noise music by artistic director Maurício Ianês, with performances by Carla Boregas and Vimir. French choreographer Latifa Laâbissi also performed *Ecran Somanbule* at the space in 2016, a solo work based on the excerpt *Witch Dance* (*Hexentanz*, 1926) by Mary Wigman.

The visual arts scene did not ignore the promise of a theatre in need of reinvention. Mark Lewis projected *Cidade* [City] (2019) at TAIB, a film commissioned by Casa do Povo depicting an inverted world on screen: the Bom Retiro neighbourhood in ruins and a renovated TAIB. The same year, in *Supremacia humana: o projeto falido* [Human Supremacy: The Failed Project] (2019), Daniel Lie let an indeterminate mass made of sisal rope and mycelium, hanging by long ropes, float over the stage about a metre off the floor — an image that could not help but remind us of another hanging — that of *Ponto de partida* [Starting Point], by Gianfrancesco Guarnieri, which denounced the assassination of Vladimir Herzog during the dictatorship and was itself created for the TAIB stage, in 1976. Lie's work was partly invisible, being open for visitation for just one day (although it was installed for two months). It was there, pulsating under our feet, like a ritual connecting the theatre to other times, past and still to come.

A DIVE

These works did not transform the ruined TAIB into a fetishised space — a frozen setting celebrating a theatre in decay with no relation to its history. On the contrary, these actions were a means to activate it, identifying in this crumbling space, as on a dissection table, its great potential and many histories. But, after a decade, it became necessary to intensify the dialogue with the ghosts of TAIB. That is how this book was born: a pretext for researching its history. We knew that we had very little factual knowledge: it was always the same few plays and the same events superficially mentioned in our conversations — *Um sonho de Goldfaden*, *O Dibuk* [The Dybbuk], the Teatro do Sesi [The SESI Theatre], *Ponto de partida*, *Murro em ponta de faca* [Barking Up the Wrong Tree], *Pequenos burgueses* [Petty Bourgeois], debates about re-democratisation, the massacre of Sabra and Chatila, *Bella Ciao*, the Warsaw Ghetto Uprising celebrations, *Titsu: o menino do dedo verde...* [Tistou: The Boy with Green Thumbs] words that felt like trees hiding the forest. With the complete restructuring of our archive in recent years, we noticed that very little documentation on TAIB has been retained — a few bordereaux (many of which do not do justice to the successful reputation the theatre seemed to have had), some contracts, posters, programmes, and few photos.

Roney Cytrynowicz put together a group of researchers: Ernesto Mifano Honigsberg, Francisco Musatti Braga, Maria Livia Nobre Goes, and Nina Nussenzweig Hotimsky — they are who made this book. The group researched using newspapers, bibliographies, and unpublished interviews, visited the archives of the Centro Cultural São Paulo [São Paulo Cultural Centre] (CCSP), Museu Lasar Segall, of Gianni Ratto, as well as several personal collections, gradually letting this once submerged history resurface.

The history of TAIB actually begins before its construction and in another place: in pre-World War II Yiddishland; a territory that existed beyond borders and extended into Eastern Europe, with the Yiddish language at its core. In the first chapter, Roney Cytrynowicz gives a sense of the world that was annihilated — cities, villages, intellectuals, actors, actresses, playwrights, poets, theatrical groups, books, buildings... If the reader has difficulty recognising the names that come up — such as Turkow, Kaminska, Rotbaum, Kurtlander, Schwartz, Bem-Ami, and Picon, among many others, some true stars of their time — it is because loss has become our main heritage.

However, before its complete massacre, that world maintained relationships with its diasporas — communities scattered overseas, including in Brazil. São Paulo was then a transit centre in the Yiddish theatre circuit. This was still true in the post-war period as if the dead body wanted to show it was still alive. In a last cry of defiance, the few survivors of Yiddishland made theatre like never before. Between 1950 and 1960, with a Jewish community of about forty thousand people, an average of forty plays were staged in Yiddish each year in São Paulo! TAIB was born in that context in 1960. But its golden age was also its swan song: by the late 1960s, almost no Yiddish plays were staged in the city. Thus, the long-dreamed TAIB became the stage for another kind of theatre-making — since the future it was created for never materialised, another, unforeseen one arose in its place.

TAIB was also conceived as a venue of great technical quality. Jorge Wilhelm's architectural design incorporated good acoustics, a decent number of seats, a generous fly system, an orchestra pit, and a good stage-to-audience ratio. Aesthetically, the design featured painted panels by Gershon Knispel and an acoustic lining inspired by the curves of Finnish architect Alvar Aalto. Beyond its physical space, TAIB defended specific values and had clear objectives: a fluid relationship between amateur and professional theatre, defending a theatre engaged in contemporary social and political causes, a desire to reach truly popular audiences, and an interest in young audiences. All this made room for another way of theatre-making, unrelated to the history of Jewish immigration — from the Teatro Popular do Sesi to Teatro de Arena [The Arena Theatre], hosting countless plays, companies, amateurs, and professionals. Maria Livia Nobre Goes and Nina Nussenzweig Hotimsky demonstrate this in their three chapters discussing three key decades in TAIB's operation, from 1960 to the early 1990s, as well as how the theatre has always adapted to changes in social and cultural life in São Paulo, from dictatorship to re-democratisation.

The following chapters have more specific focuses: one, written by Ernesto Mifano Honigsberg, addresses the role of choirs at TAIB. Others narrate fond memories, such as an account shared by Peter Pál Pelbart, who began with amateur theatre at TAIB and, today, works in the Ueinzz company, which rehearses weekly at Casa do Povo. Or Antônio Araújo's testimony, recalling his long relationship with TAIB as part of the audience, and how this informed the play he directed at TAIB in 2012 with Teatro da Vertigem. Finally, there are the impressions of Martha Kiss and Heitor Goldfeldus, director and actor, respectively, of *Leste, inspirado em Um sonho de*

Goldfaden. These accounts are presented alongside excerpts from the scripts of the plays in question.

The two closing chapters address TAIB as a physical space, whether through records, as in Jean Camoleze's text, who is responsible for coordinating the Casa do Povo archive, or through the physical space of a theatre about to be renovated, as in the chapter written by architects André Vainer, Ilan Sklow, and Silvio Oksman, responsible for the TAIB renovation project.

Our intention is not to cover the entire history of TAIB. Our goal is to clear the way for other research and refine our vision for the theatre's future. For this reason, this book was conceived alongside an exhibition held in 2023 to further spread a twofold wish: to encourage more research and expand our archive. Many elements remain unknown: how the plays were produced and received, the theatre's management and financing, and the people and debates that ensured a clear artistic direction articulated with the rest of Casa do Povo.

IN CONSTANT REINVENTION

The year after its inauguration, the TAIB theatre underwent a minor renovation. In the next decade, there was a second renovation. This was repeated in the 1980s and 1990s. It seems that it was left to each generation to renovate the space, which was born out of the ruins of war and has always worked in ruins — on a knife edge — maintaining and interpreting the cores of its seminal work in the light of the present. This constant reinvention of a never fully finished theatre brings us to the present day. One must consider the space in relation to the specific practices it was intended for, especially the performing arts. But it is also necessary to understand that it should be preserved as a place of memory, without erasing the traces of time, of Brazilian theatre history, and civil society's resistance to various manifestations of authoritarianism. Finally, it is fundamental to anticipate how it will work with the other activities that take place in Casa do Povo, highlighting, in particular, the fact that the underground theatre has total control over light and sound, something that is not possible in other parts of the building, which is entirely affected by its surroundings.

Like the many groups that passed through TAIB, each taking up the baton left by the last, we know it is our responsibility to write the next chapters of this history, creating another layer of time for this theatre and, hopefully, for São Paulo theatre in general. Now that we better know its past, we can imagine we are also part of a future unforeseen in 1960. But though we may not have been dreamed of by the founders of TAIB, it is still the theatre we dreamed of.

A COMMUNITY OF IMMIGRANTS THAT EMERGED MAKING YIDDISH THEATRE (1910-1960)

RONEY CYTRYNOWICZ

The Jewish community in São Paulo was built through Yiddish theatre: studying it, reading it, and staging plays. Soon after the establishment of the first Jewish entity in the city, the Kehilat Israel synagogue (Community of Israel), in 1912, in the early stages of Jewish immigration, a director commissioned Yiddish literature from Buenos Aires, and a library was installed in the synagogue building. A movement of theatrical performances began, and a drama club was created, in which plays were studied. There were readings on stage, and Abraham Goldfaden's historical operettas were performed: *Shulamis* and *Bar Kochba*, followed later by *O homem selvagem* [The Wild Man]; *Deus, homem e demônio* [God, Man, and Devil], by Gordin, and *Dus pintelae id*, among others. Bertha Klabin, wife of the industrialist Maurício Klabin, also led an initiative to organise a small supplementary school of Judaism at the synagogue.¹

From the 1910s onwards, Brazil became a major destination for Jewish immigrants, especially in the 1920s, when the United States, Canada, and Argentina imposed restrictive immigration quotas.² In that decade, around thirty thousand Jews arrived in the country and established communities in the main capitals.³ Most of these immigrants came from Poland, provinces of the Russian Empire, and Eastern Europe, and Yiddish was the culture and language spoken among them.⁴ By the 1930s, the Jewish population in Brazil had reached about fifty thousand, with the communities in São Paulo, Rio de Janeiro, and Porto Alegre representing more than 80% of that total.

Yiddish theatre was ingrained in Jewish life in Poland, Lithuania, Ukraine, Eastern Europe, and the Russian Empire throughout the first decades of the 20th century. By 1939, 3.3 million Jews were living in Poland alone. In the 1920s, excluding the capital Warsaw, there were around three hundred and sixty Yiddish drama and literary clubs, each with its own amateur theatre group, literary circle, and cultural activities that inserted Judaism into secular modernity.⁵ This happened through Yiddish culture, which engaged with other cultures. There were similar clubs in Vienna, London, Paris, the United States, South Africa, Australia, Argentina, Uruguay, and Brazil, for example, the Biblioteca Scholem Aleichem [Scholem Aleichem Library] (BIBSA) in Rio de Janeiro in the 1910s and, in the 1920s, the Jugend Club (Youth Club, in Yiddish) in São Paulo, which was succeeded by the Centro Cultura e Progresso [Progress and Culture Centre], a predecessor of Casa do Povo (Instituto Cultural Israelita Brasileiro [Brazilian Jewish Cultural Institute] - ICIB). Generally, these clubs and groups were politically connected to Bund Jewish socialism, the communist movement, or the various strands of left-wing Zionism.

[1] *História da Ezra e do Sanatório Ezra 1916-1941*. São Paulo: s.c.p., 1941. 180p.

[2] Jeffrey Lesser, *Welcoming the Undesirables: Brazil and the Jewish Question*. Berkeley: University of California Press, 1995.

[3] The community in Belem was formed in the 1820s-1830s, and that of Rio de Janeiro, from 1807. See J. Lestschinsky, "Migrações judaicas 1840-1956", in Henrique Rattner (org.), *Nos caminhos da diáspora: Uma introdução ao estudo demográfico dos judeus*. São Paulo: Centro Brasileiro de Estudos Judaicos, FFLCH-USP, 1972; and Roney Cytrynowicz, "Brazil", in *Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem: The Jerusalem Publishing House, 2006.

[4] "Poland", in *The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*. Available at: www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Poland. Accessed on: 11th April 2023.

In the 1920s, there was also immigration from Lebanon and Syria, and in the 1930s, there was an immigration flow from Germany, of about 15,000 people, which were divided between São Paulo, Rio de Janeiro and Porto Alegre.

[5] Nahma Sandrow, *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*. New York: Limelight/Seth Press, 1986.

According to a survey by Ester Prizskulnik, between 1913 and 1970, five hundred and forty-nine plays in Yiddish were staged in São Paulo alone, including by professional companies, amateur groups, and mixed groups of professionals and amateurs.⁶ While European companies were staging the classics with aesthetically experimental approaches, light entertainment plays, melodramas, comedies, operettas, musicals, and vaudeville were being taken to the stage, featuring dance, music, and poetry. Despite the harsh living conditions of the time, a taste for culture prevailed. As Prizskulnik wrote: “Never before has the empathy between stage and audience been so engaging, never before have the parts been so well combined as cohesive characters and so definitively part of a common context.”⁷

On July 23rd 1913, at Teatro São José, the Companhia Israelita de Variedades [Jewish Variety Company], directed by Arnold Haskel, staged Goldfaden’s operetta *Shulamis*, the comedies *Depois do Casamento* [After the Wedding], written by Haskel himself, and *Doy Intriganten* [Two Intriguers], also by Goldfaden, as well as Jewish songs performed by the Trupe Tscherpanoff [Tscherpanoff Troupe].⁸ Other plays by Goldfaden, Haskel, and Feinman were also performed in 1913, as well as dance and singing acts by the group Les Canadiens. In Poland in 1876, Goldfaden (1840-1908), regarded as the founder of modern Yiddish theatre, produced the first play considered professional and founded the first steady theatre company. Goldfaden wrote and directed about sixty plays, usually comedies, operettas, and vaudevilles but also dramas. These plays were imbued with the spirit of the Enlightenment and criticisms of orthodoxy, isolation and religious fanaticism. They were full of farcical episodes, interspersed with musical and mime numbers.⁹ He also wrote historical texts, which became some of the greatest hits in the Yiddish repertoire, including *Shulamis* (1880) and *Bar Kochba* (1882), which tells the story of the Jewish uprising against the Romans.¹⁰ Plays with historical themes contributed to a reaffirmation of Jewish national roots, and their popularity is understandable at a time when a new community of immigrants was being founded in São Paulo, which felt a connection and sense of belonging in theatre, with Yiddish culture taking on the form of a nation.

Interestingly, when the community in São Paulo began, the synagogue, a cornerstone and reference of religious identity, coexisted with books, theatre and Yiddish culture, which were part of a secular and, in many cases, leftist modern Jewish identity and culture. With minor variations, Yiddish theatre was present in the early daily life in most of the Jewish communities in the country between 1910 and 1930. Still in 1913, the Argentinian Great Company of Operettas, Dramas and Comedies brought the play *Captain Dreyfus* to Rio de Janeiro, directed by Hyman Star.¹¹ The performances were in support

of the Associação Beneficente Funerária e Religiosa Israelita [Jewish Funeral and Religious Benefit Association], towards building the Inhaúma cemetery, founded by Jewish immigrant women who worked as prostitutes, the “Polacas”. The director and company were linked to groups trafficking female prostitutes in Argentina. These groups form an important strand of Yiddish theatre, producing plays, and involving actors, actresses, and the public.¹²

Theatrical performances were commonplace in fundraising activities for Jewish entities. In October 1916, the newly founded aid organisation Ezra invited the Sociedade Beneficente das Damas Israelitas [Jewish Ladies’ Benefit Society] to participate in a children’s fundraising performance. In August of the same year, Ezra sent another invitation to the Sociedade Amadores Israelitas Scholem Aleichem [Scholem Aleichem Jewish Amateur Society], requesting a fundraising performance, which took place in 1918 and was titled *Vilder Mentsch*.¹³

The Yugend Club was founded in the city of São Paulo in the 1920s, the beginning of the story that would lead to the founding of Casa do Povo (ICIB). The Yugend Club included a theatre group (*dram kraiz*, in Yiddish), a music group, a choir, and a reading circle.¹⁴ At Renascença, the first Jewish school in São Paulo, Yiddish was taught as part of the school curriculum and was the language spoken by the children. In Rio de Janeiro, the Biblioteca Scholem Aleichem [Scholem Aleichem Library] opened in 1915, also running a Yiddish theatre and choir group.¹⁵ In his memoirs, the actor and theatre entrepreneur Simão Buchalski, who worked as a tailor, tells of how he came to direct theatrical groups in three different organizations in Rio de Janeiro in the 1930s: the *Círculo Teatral da Biblioteca Bialik* [Theatrical Circle of the Bialik Library], *Clube Cabiras* [Cabiras Club], and the *Círculo Dramático da Associação dos Judeus Poloneses* [Dramatic Circle of the Association of Polish Jews].¹⁶ In Rio Grande do Sul, there were theatrical performances in the agricultural colonies of the Jewish Colonisation Association (JCA) and the cities of Pelotas and Rio Grande in the 1920s. In Porto Alegre, the first amateur performances took place at Teatro São Pedro in 1914-1915, with the *Grêmio Amadores da Juventude Israelita* [Amateur Fraternity of Jewish Youth] and the *Clube de Cultura* [Culture Club].¹⁷ In Recife in the 1920s, immigrants founded the *Clube Max Nordau* [Max Nordau Club], then the *Clube da Juventude Israelita* [Jewish Youth Club], which promoted Yiddish theatre. In the 1930s, the group created the *Centro Dramático Israelita de Pernambuco* [Jewish Dramatic Centre of Pernambuco], the *rupo de Teatro Ídiche* [Yiddish Theatre Group] (1930-1940), and later the *Teatro de Estudantes Israelitas de Pernambuco* [Theatre of Jewish Students in Pernambuco] (Teip, 1950-1960).¹⁸

[6] Esther Prizskulnik, *Ensaio de um percurso: Estudos e pesquisas de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 161.

[7] *Idem*, *ibidem*.

[8] *Idem*, pp. 93-94.

[9] J. Guinsburg, *Aventuras de uma língua errante*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 133-143; and “Theater,” in *Encyclopaedia Judaica*, 2. ed. [S.l.]: Thomson Gale/Keter Publishing House, 2006, vol. 19, pp. 678-683.

[10] J. Guinsburg, *op. cit.*, 1996, p. 139.

[11] Nachman Falbel, *Estrelas errantes: Memória do teatro ídiche no Brasil*. São Paulo: Ateliê, 2013, pp. 127-128.

[12] Henrique Samet, *Poucos e muitos: A comunidade judaica e seus desviantes na cidade do Rio de Janeiro (1850-1920)*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019. For more on the Polacas, see: Beatriz Kushnir, *Baile de máscaras: mulheres judias e prostituição*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

[13] Roney Cytrynowicz, *Unibes 85 anos: Uma história do trabalho social na comunidade judaica em São Paulo*. São Paulo: Narrativa Um, 2000.

[14] Alberto Kleinas, *A Casa do Povo: Trajetória de uma entidade de esquerda judaica paulistana*. Undergraduate thesis in social sciences São Paulo: PUC, 1997.

[15] Abraham Josef Schneider, *Histórias da Bibsa: Crônicas de um judeu progressista*. Rio de Janeiro: [s.ed.], 2000, p. 16.

[16] Simão Buchalski, *Memórias da minha juventude e do teatro ídiche no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 54.

[17] Ieda Guttfreind, *A imigração judaica ao Rio Grande do Sul*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

[18] Tânia Neumann Kaufman, *Arte cênica: Âncora e plataforma da identidade judaica – A dramaturgia judaica em Pernambuco*. Recife: Cepe/Arquivo Histórico de Pernambuco, 2008.

According to Esther Prizskulnik, in the 1930's, there was more extensive reporting on theatre in the Yiddish press, and visiting groups used local actors in their casts. "In 1930, Yiddish professional theatre became massive," wrote Simão Buchalski, who lived in Rio de Janeiro but travelled to São Paulo and other places. In 1933, he quit his career as a tailor, dedicating himself, body and soul, to the theatre. He moved to São Paulo, went straight to Mile Cipis' house, and quickly joined the Yugend Club.¹⁹ In 1933, he quit his career as a tailor, dedicating himself, body and soul, to the theatre. He moved to São Paulo, went straight to Mile Cipis' house, and quickly joined the Yugend Club. In 1933, Mile and Rosa Laks Cipis made their theatrical debuts. Mile went on to perform in thirty-five plays over the course of his career, while Rosa starred in one hundred and six, and was the actress in the most plays in São Paulo between 1933 and 1954.

The public success of the plays and memories exalting the theatre of the time should not obscure the difficulties of making and living off Yiddish theatre, whether in Poland or Brazil. Boris Cipis, son of Mile, who was part of the Yugend Club theatre group, spoke in a statement about the family's precarious living conditions, similar to those of poor people working in other sectors. He explains how survival was far from a given, but he still remembers the magic of theatre: "I lived in a tenement on Rua da Graça. For me, the tenement was a source of life. [...] Each family lived in one room. We lived in a room that was like a palace to me. I remember there was a theatre chest there. And we had a big wardrobe where we kept the uniforms, boots, swords, canes, masks, wigs, and beards. The tenement was a tenement, but it was also a palace, a comet; it was everything."²⁰

Originally from Makhnovka (Mashnivke, in Yiddish) in the Ukrainian countryside, which belonged at the time to the Russian Empire, it was in Odesa at the end of the 19th century that the Cipis-Cipikus-Tsipes (there are many spellings of the name) family founded a troupe and joined the Goldfaden group. "The Cipikus family travelled Eastern Europe by wagon, renting small venues and putting on their plays. At the time, an immense Yiddish-speaking virtual country was spread across the official borders between countries, a species of Yiddish-land, with its own language, culture, religion, and customs. The Tsipes rambled this virtual country, making their wandering Yiddish theatre. They met and acted with almost all the important figures in European Yiddish theatre. Yiddish theatre was not always tolerated by the Tsarist authorities, and the Tsipes had a few strategies to avoid them. They rehearsed acts with Russian songs, which were immediately sung on stage and by the audience when the alarm was sounded that an inspector had invaded the theatre. Other times, they resorted to bribes to obtain the necessary licenses," wrote Milton Cipis.²¹ Jacob (Yacov) Zeidl Cipis (1852-1935) and Ita, Mile's parents, immigrated to Brazil in 1923 and started acting in the theatre in 1924, but records of them only begin from 1933 onwards.²² Some of the family went on to Argentina, where they also enjoyed a successful career.

Over the decades, Yiddish theatre in Brazil was made up of three strands, which often combined with each other. The first involved professional companies and/or professional actors and actresses from Poland, Eastern Europe, and the United States, who toured Argentina and Uruguay and also performed in São Paulo, Rio de Janeiro, Porto

Alegre, Recife, Campinas, Santos, and other cities in Brazil, filling the cast out with local amateur actors.²³ The biggest names in Yiddish theatre would take part in these tours, including directors and actors such as Morris Schwartz, Jacob Bem-Ami, Molly Picon, Yosef Buloff, Luba Kadison, Sofia Rafalovich, Guita Galina, Max Perelman, Berta Singerman, Dzigan and Schumacher, Henry Guero and Rosita Londner, and Peisechke Bursztein (known as the whistler). Producers like Simão Buchalski and Itzchak Lubelstschik would bring such companies to Brazil. A second strand involved setting up local steady theatre groups who could perform the Yiddish repertoire, although this was very uncommon, with families like the Cipis being rare examples.²⁴ The third strand comprised numerous local amateur groups, like the Yugend Club Yiddish theatre group — later known as the Centro Cultura e Progresso [Culture and Progress Centre] before being incorporated into Casa do Povo (ICIB) — which, as well as rehearsing and performing regularly, could join the casts of professional groups touring the country.²⁵ In 1934, the Centro Cultura e Progresso group presented Scholem Aleichem's comedy *Aguentn* [Agents] and Mark Orensztein's drama *Der Ganev* [The Thief]. After the plays, there would be a party with live jazz music. The emphasis on Yiddish culture would later follow the guidelines set by the Idisher Cultur Farband (ICUF), the Yiddish Cultural Union based on the anti-fascist struggle and that was established at an international congress in Paris in 1937 as a way to encourage the organisation of cultural associations, schools, newspapers, and youth activities. Theatre, music, poetry, literature, and dance were integrated into a secular Yiddish culture at the interfaces and borders of the world that surrounded it.

In São Paulo in 1934, the company run by Ester Perelman and Itzhak Deutsch staged a production of Scholem Aleichem's play *Tevey*. The same year, Peisechke Bursztein, the whistler, performed at the Teatro Municipal, whistling excerpts from the operas *La Traviata* and *Rigoletto*. In 1935, Zygmunt Turkow, founder of Vikt, one of the most important Polish Yiddish theatrical groups, came to Brazil for the first time, directing productions of Harry Sekler's *Izkor* and Scholem Asch's *Kidush Haschem* at the Cassino Antártica and Santana theatres. The theatre programs for the Yiddish plays, *The Father* and *The Poet Went Blind*, had drawings by Tarsila do Amaral printed on their covers. In 1938, the Centro Cultura e Progresso group staged *Beide Kuni Lemels* (The Two Kuni Lemels) in honour of the 30th anniversary of Goldfaden's death.

In the 1930s, the play *Quem está maluco* [Who is Nuts] — a satire about a sick world where mankind has become exhausted and been driven mad by fascist and Nazi regimes — was taken to the stage, starring the actress Geni Goldstein.²⁶ The Centro Cultura e Progresso theatrical group entered into a new phase under Rubin Hochberg's directorship and, in 1940, presented the play *Dervachung* [The Awakening], about worker oppression. The production of B. Tzipor's play was directed by Hochberg himself, with choreography by Leyba Mandel and musical direction by S. Boer. There were also other young amateur theatre groups at the time, such as the Hazamir, of the Círculo Israelita [Israeli Circle] and the Departamento Juvenil da Congregação Israelita Paulista [São Paulo Jewish Congregation Youth Department].

[19] Simão Buchalski, *op. cit.*, 1995, pp. 54, 56.

[20] In a testimony given to Berta Waldman, *O teatro ídiche em São Paulo: Memória*. São Paulo: Annablume, 2010, p. 50.

[21] Milton Cipis, "A família Cipis", *informe mensal do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro*, year 4, n. 34, set. 2012.

[22] Boris Cipis in a testimony given to Berta Waldman (*op. cit.*, 2010); and interview with Ofabi Cipis conducted by Maria Livia Goes, Nina Nussenzweig Hotimsky, and Roney Cytrynowicz.

[23] Tânia Neumann Kaufman, *op. cit.*, 2008.

[24] Berta Waldman, *op. cit.*, 2010.

[25] Nachman Falbel, *op. cit.*, 2013.

[26] Simão Buchalski, *op. cit.*, 1995, p. 63.

To understand this buzzing local scene, we must look back at its roots in Eastern Europe and Russia (later the Soviet Union). After an initial foundational period in the 1870s, Yiddish theatre spread across Eastern Europe. The demands and expectations for the theatre to integrate the *Haskalah* — the Jewish Enlightenment — the elevation of Yiddish culture and language to more intellectual literary heights, and the secularisation and modernisation of Jewish life led to perfectionism in the theatre groups, which valued literature and dramaturgy, collective work and were connected to Stanislavski's ideas. Some groups in Poland, Ukraine, Lithuania, and later in the Soviet Union would become aesthetic references for Yiddish theatre and had an expressive influence on the theatre later staged in Brazil. The first Yiddish theatrical group formed in the new European artistic trends in the 20th century was the Peretz Hirschbein troupe, founded in Odesa, Ukraine, in 1900, and which ran until 1910. Later, Jacob Bem-Ami, who would go on to tour Brazil, led a group in Vilna, Lithuania, and Ester Rokhl Kaminska founded another group. Her daughter, the actress Ida (who we will discuss later in this text), married Zygmunt Turkow, who (once separated from Ida and married to another actress named Rosa) later came to work in Brazil in 1940. Ida Kaminska herself toured Brazil in the 1960s.

The Vilna Troupe, founded in 1916 in Vilna, an intellectual and political capital of Judaism in Eastern Europe, became the reference of avant-garde Yiddish theatrical companies for groups that worked towards political and aesthetic productions rather than pure audience amusement. At least five directors and actors who worked with the Vilna Troupe or its successors came to Brazil in the 1940s to work in amateur groups as well as in professional productions, establishing an important strand of local theatre alongside “lighter” entertainment plays. The Vilna Troupe appreciated Yiddish literature and dramaturgy, which gained status as a culture and language comparable to its European counterparts, rather than being seen as just a “dialect” and a folkloric repertoire of a specific group. Soon after the Czernowitz Conference, which sought to standardise regional variations of Yiddish — a wandering language — the group standardised the Yiddish spoken by its actors so that the public would have the experience of a national, modern language rather than just different actors speaking regional variations. At the same time, the group considered itself a “European theatre in the Yiddish language,” and believed that Yiddish theatre had to open up to both European culture and theatre, staging classics by playwrights such as Victor Hugo, Romain Rolland, Ibsen, and O’Neil, understanding that Jewish culture was part of European and universal culture, an attitude that distinguished the company from many others that were exclusively staging plays from the Yiddish canon.

The Vilna Troupe also consolidated their aesthetic and dramaturgical standards as well as how the group was organised, thus contributing to the definition of Yiddish theatre. Indeed, these are the standards that many amateur and professional groups have attempted to follow over the decades. The group valued shared management and collective work, without fixed roles for actors in the same production (an actor could play the main role on one night and a supporting one the next) and followed Stanislavski’s realism, alongside a degree of romanticism and expressionism. This became almost a signature of Yiddish theatre, establishing, with due distance and in a stylised way, a means to deal with religious traditions and identity issues. The

company was short-lived, ending in New York in 1924, but became a founding institution of experimental Yiddish theatre through the many groups that carried on in its tradition.

In the years after the 1917 revolution and until the 1930s, Yiddish theatre was buzzing in the Soviet Union. A total of fourteen Jewish-Yiddish state-owned companies were founded, and standards were established for Yiddish theatre that would eventually reach Brazil. Founded in 1918, GOSET (Russian acronym for the *Moskovskii Gosudarstvennyi Evreiskii Teatr*) became one of the most respected theatrical companies in the Soviet Union and an example of Jewish culture (and avant-garde theatre) under Communist rule.²⁷ The company combined theatre, dance, visual arts, and circus arts. GOSET fit within the regime’s guidelines for promoting the national cultures of different peoples, including in their own languages, as in the case of Yiddish.

The Vilna Troupe and GOSET were fruits of a buzzing Jewish cultural scene in pre-World War II Eastern Europe, where the first Jewish immigrants in Brazil and most of those who arrived in São Paulo came from. Yiddish, which emerged as a Jewish language in the late Middle Ages in a region that is now Germany, followed the expulsions and migrations of Jews from Western and Central Europe towards Eastern Europe and became the most widespread Jewish language spoken in everyday life. Until the end of the 18th century, most Jews lived in a “traditional” way, with religion at the centre of Jewish identity. From the 19th century onwards, movements began to emerge within the Jewish world, causing fissures in tradition, such as *Haskalah*, secularism, Zionism, socialism, communism, local nationalism (Russian and Polish), liberal and reformist religious movements, and orthodoxy. These were all new forms of identity and belonging, modern ways of staying Jewish, with some questioning and fighting to transform the world (there were also assimilationist trends). There was also a Jewish Enlightenment in German and other languages, and the movement was already a reality for Italian, Spanish, and Middle Eastern Jews.

At the end of the 19th century, the Yiddish culture, *Ashkenazi*, represented the great majority of Jews worldwide. At the beginning of the 20th century, there were more than 15 million *Ashkenazim* Jews, with the remaining one million being *Sephardi* or *Mizrahi* (Oriental Jews). Yiddish was the main vehicle for the secularisation and modernisation of Jewish culture and society in the 19th century and the first half of the 20th century.²⁸ For millions of spectators, theatre was a form of entertainment, but, especially from the late 19th until the mid-20th centuries, it was also a powerful tool for millions of people to better understand the global transformations of the time.²⁹ Thus, Yiddish theatre was theatre performed in the context of Jewish communities where an artistic group could affirm its identity as simultaneously Jewish and part of modern European, North American, or South American culture. A Yiddish theatre company could stage Jewish texts written in Yiddish, texts translated into Yiddish, and texts in other languages for Jewish audiences. This model would continue in Yiddish theatre in Brazil and explains how the amateur group of a Jewish entity could be Yiddish and still stage plays from the Brazilian repertoire.

Yiddish theatre was active in Brazil during World War II, with plays that denounced anti-Semitic persecution in Europe, such as the 1940 play *Expelled Jews*.³⁰ On July 16th 1944, the *Centro Cultural e Progresso* theatrical group put on a production of Wolf Bresser’s *Victory of Justice*, at the *Teatro Municipal*, with an orchestra and ballet, condemning persecution of the Jews and the concentration camps.³¹

[27] Available at: www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Chagall_Marc. Accessed on: 12th April 2023.

[28] Benjamin Harshav, *O significado do ídiche*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. xvii.

[29] “Theatre”, *Encyclopaedia Judaica*, op. cit., 2006, vol. 19, p. 677.

[30] Esther Prizskulnik, op. cit., 2013, p. 102.

[31] On Yiddish culture in general in Brazil, see Roney Cytrynowicz, “The Yiddish Side of Jewish Brazil: Cultural Endeavors and Literary heritage”, in Milena Chinski and Alan Astor (eds.), *Splendor, Decline and Rediscovery of Yiddish in Latin America*. Leiden/Boston: Brill, 2018.

THE VIBRANCE OF THE POST-WAR YEARS POLISH DIRECTORS IN BRAZIL (1945-1959)

Yiddish culture and theatre in São Paulo and Rio de Janeiro went through a particularly vibrant period in the immediate post-war period and the 1950s. After the Shoah (the Nazi genocide against Jews) and the destruction of Eastern European Judaism that happened in World War II, which entailed the destruction of Yiddish culture, its speakers, readers, audiences, institutions, theatres, theatrical companies, and libraries, there was a sense of urgency among survivors and immigrants to preserve Yiddish Jewish culture. This desire to keep the culture alive would lead to the foundation of Casa do Povo (ICIB) in 1952 and TAIB - Teatro de Arte Israelita Brasileiro [Brazilian Jewish Art Theatre] in 1960.

There were two theatrical movements happening simultaneously in the post-war years. First, there was significant activity among local groups (which would lead to Casa do Povo/ICIB), especially the Dram Kraiz (theatre group) — part of the Yugend Club, also known as the Centro Cultura e Progresso, and later the Grupo Teatral do Icib [ICIB Theatrical Group] — which was led by three top-tier directors who were exponents of Polish Yiddish theatre: Rotbaum, Kurlander, and Turkow (who arrived in Brazil during the war). Second, Brazil was still an important destination for international Yiddish theatre company tours with headquarters in the United States, Canada, Argentina, South Africa, and other countries.

With work opportunities in Poland and Eastern Europe virtually non-existent after the Shoah, with rare exceptions, directors, actors, and other theatre professionals tried their luck in other countries and continents. On arriving in São Paulo, Rio de Janeiro, and Recife, the directors Turkow, Rotbaum and Kurlander started working in amateur groups in left-wing Jewish entities and, at the same time, joined professional touring Yiddish companies. With this, the level of the theatre produced by the São Paulo group Cultura e Progresso [Culture and Progress] improved, culminating in productions in both Yiddish and Portuguese that would make an imprint in the Casa do Povo memory, such as *A Goldfaden dream*, 1948, in Yiddish, and *The Dybbuk*, 1963, in Portuguese, among others. These productions were held in theatres including the Municipal, and the Luso-Brasileiro, until the inauguration of TAIB in 1960. The Portuguese language theatre group was born out of the Yiddish group, and the two coexisted. Rubin Hochberg, who had led the Centro Cultura e Progresso group since the 1930s, immigrated to Israel in 1949.

In the 1950s cultural scene, young groups and amateur and professional artists — with less-defined boundaries between amateurism and professionalism — were intermingling, including young people who were making Yiddish theatre. In the 1950s, the director Jacob Kurlander, who led the Centro Cultura e Progresso group, gave a lecture at the Teatro de Arena [Arena Theatre]. “I remember as if it were yesterday, the theatre people — Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Juca de Oliveira — found him enchanting. They were four terrific hours”, said José Serber, adding, talking about the 1950s and 1960s: “The conditions favoured that bridge. If we were closed up in a ghetto, there would be no exchange [between Yiddish and Brazilian theatre].”³²

In 1957, the Grupo Teatral do Icib won the award for best play at the 2nd Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo [São Paulo Amateur Theatre Festival] for their production of Martins Pena’s *Bolingbroke e Cia.* [Bolingbroke and Company], directed by Francisco Giacchieri. Boris Cipkus won his first award as an actor. In 1954, ICIB ran workshops with Ruggero Jacobbi (1920-1981), who was part of the generation of Italian theatre makers who started working in Brazil in the 1950s and who influenced the course of theatrical modernisation. Jacobbi worked with renowned companies like the Teatro Brasileiro de Comédia [Brazilian Comedy Theatre] (TBC), the Teatro Popular de Arte de Maria Della Costa e Sandro Polloni [Popular Art Theatre of Maria Della Costa and Sandro Polloni] and Procópio Ferreira’s company. He taught at several important institutions, including the Escola de Artes Dramáticas [School of Dramatic Arts] (EAD). Jacobbi played an influential role among artists interested in connecting art and politics.³³ Like the founders of TAIB, Jacobbi was an immigrant interested in both the struggle for social justice and valuing Brazilian culture (and in possible artistic exchanges between his political and cultural background and national peculiarities).

In the post-war period and in the 1950s and 1960s, Yiddish cultural and theatrical activities in the main capital cities became a part of progressive Jewish politics. With the establishment of the State of Israel in 1948 and the rise of Hebrew culture and language, Yiddish was increasingly associated with progressivism and universalism. In São Paulo, the centre of Yiddish culture was Casa do Povo (ICIB), inaugurated in 1953 in memory of the Jews killed in the Nazi genocide and in honour of the victorious and decisive Soviet participation in defeating Nazi Germany, but also as a way to keep Yiddish Jewish culture alive. The idea of a “living monument” to Yiddish culture was central to the project from the very beginning: the best way to remember the victims of Nazism was to perform cultural and political activities that would preserve the culture and memory of those whom the Nazis destroyed. The same institution housed the Ginásio Israelita Brasileiro Scholem Aleichem [Scholem Aleichem Jewish Brazilian School], founded in 1949, where the Yiddish language was also taught, while³⁴ its teaching was gradually decreasing in other Jewish schools, until it practically ceased to be taught in the 1960s and 1970s.

The second important expression of Yiddish theatre in Brazil in the post-war years was the sheer number of European companies and artists who toured Brazil, playing to audiences in many cities. These groups and artists were a small fraction of those who had survived the genocide. According to theatre and film actor and director Jonas Turkow, “Of all my one hundred and eighty-seven fellow actors, who you would have found in the Warsaw Ghetto, only my wife Diana Blumenfeld and I were still alive.”³⁵ Less than ten percent of the 3.3 million Jews living in Poland had survived, and only a few hundred of the roughly six hundred thousand people living in the Warsaw Ghetto. The one hundred thousand or so Jews who returned to Poland in 1945 were met with ruins and, again, endemic Antisemitism. Within months they had left the country. The centre of Judaism and its Jewish and Yiddish culture in Eastern Europe (with the exception of the Soviet Union, where another movement was taking place) was entirely destroyed. As a result, in the post-war period, capitals like São Paulo, Rio de Janeiro, and Porto Alegre, and cities such as Santos, Campinas, Passo Fundo, and others became potential destinations where, at the same time, there was an

[32] Berta Waldman, *O teatro ídiche em São Paulo: Memória*. São Paulo, Annablume/Casa Guilherme de Almeida, 2010, p. 56.

[33] Fernando Peixoto, “Ruggero Jacobbi, aqui, hoje”. *Vintém: ensaios para um teatro dialético*. n. 1, pp. 38-40, Feb.-Apr. 1998.

The text on Jacobbi was written by Nina Nussenzweig Hotimsky.

[34] Lilian Starobinas et al., *Vanguarda pedagógica: o legado do Ginásio Israelita Brasileiro Scholem Aleichem*. São Paulo: Lettera.doc, 2008, pp. 32-39. [30] Esther Priszkulnik, op. cit., 2013, p. 102.

[35] Nachman Falbel, *Estrelas errantes: Memória do teatro ídiche no Brasil*. São Paulo: Ateliê, 2013, p. 7.

audience hungry for Yiddish theatre and possible work for surviving artists, which by then was no longer possible in Poland and Eastern Europe post-1945, with the very rare exception of state theatres.

In 1945 and 1946, twelve and twenty-five Yiddish productions were held, respectively, most of them at the Teatro Municipal, including the first time Morris (or Maurice) Schwartz — one of the great names in Yiddish theatre worldwide — worked in the country.³⁶ The Teatro Municipal orchestra, the Associação dos Israelitas Poloneses (Poilisher Farband), and the Círculo Israelita Hazamir choir all participated in the staging of Abraham Goldfaden's *Shulamis*. In 1946, the Associação dos Atores Judaicos [Association of Jewish Actors] was formed in São Paulo. In 1947, the theatrical company led by Max Perelman and Guita Galina came to Brazil, as did the actress Dina Halpern, who had worked with Turkow in Warsaw in the 1930s. 1948, saw the arrival of renowned actor Jacob Bem-Ami with the Buenos Aires Soleil Art Theatre] and the show *A Flag is Born*, about the establishment of the State of Israel. In the same year, Buchalski organised a tour of Yiddish theatre, music, and cinema around the Northeast of Brazil, including the states of Bahia and Pernambuco.³⁷

The period from 1950-1956 was a golden era for Yiddish theatre in São Paulo, when, according to Esther Priszkulnik,³⁸ one hundred and seventy-four plays were staged, about a third of the five hundred and forty-nine Yiddish shows staged in the city between 1913 and 1970. On average, there were twenty-nine different productions per year! In the following four years, from 1957 to 1960, there were fifty-six productions. This was also partly due to the bustling Yiddish cultural scene in Buenos Aires, Argentina, which post-war had become an international Jewish cultural centre. In 1956, the first collection of work by Yiddish-Brazilian writers was published in Brazil: *Undzer beitrog, Nossa contribuição: Primeira coletânea idiche do Brasil, redigida por um colégio* [Undzer beitrog, Our Contribution: The First Yiddish Collection in Brazil, Written by an College], published by the Círculo de Escritores Ídiches [Circle of Yiddish Writers], in Rio de Janeiro.

ROTBAUM, KURLANDER, AND TURKOW

Jacob Rotbaum (1901-1994), director of the Polish Yiddish Theater, arrived in São Paulo in 1947 to direct the Centro Cultura e Progressoe theatre group. He staged *A sorte grande* [Great Fortune], in 1948, and produced *Um sonho de Goldfaden* [A Goldfaden dream], at the Teatro Municipal, with the participation of the Hazamir and Scheiffer choirs, and the pianist Dora Althausen. The production, with R. Hochberg as assistant director, featured thirty-two actors and actresses on stage.

Rotbaum, who was a director and actor for film and theatre, as well as a painter, studied with Konstantin Stanislavski, Vsevolod

Meyerhold, and Solomon Michoels in 1920s Soviet Union and later joined the Vilna Troupe as a director. He toured Brazil in 1938. Beyond Brazil, he directed groups and plays in New York, Canada, London, Argentina, Paris, and Israel between 1942 and 1948. He returned to Poland in 1949 and became director of the Yiddish Theatre of Lower Silesia and later of the Polish Theatre in Wrocław (now Breslávia), two of the rare Jewish and Yiddish theatre venues in post-war Poland. In 1968, faced with a new wave of antisemitism in Poland,³⁹ he left the theatre, and the country.⁴⁰

Jacob (Yacov, Yakob) Kurlender (1904-1985), who also joined the Vilna Troupe, and his wife, the actress Esther Perelman, also came to Brazil in 1948 and stayed for a longer period. Kurlender would go on to work with the Centro Cultura e Progresso theatre group from 1959 to 1960 and in different periods between 1962 and 1966.

Kurlender and Perelman started a company that hosted Max Perelman and Gita Galina in 1948. Born in Warsaw, Kurlender studied theatre in the 1920s and joined the Krakow Yiddish Theatre. For several years from 1928 he was a member of the Vilna Troupe. In Paris in 1935, he became an artistic director at the Paris Yiddish Worker's Theatre (PIAT). In Poland the following year, he worked with Group 36 and joined Ida Kaminska's company. With the Nazi invasion of Poland, he fled to the Soviet Union and, until 1941, worked at (and created) the State Theatre Company of Lviv (Lemberg). In 1946, like Rotbaum, he returned to Poland and helped rebuild the Union of Yiddish Professional Actors, supporting surviving artists, and he worked with Yiddish theatre in Poland from 1946 to 1948.

In 1949 he arrived in Brazil, directing the Centro Cultura e Progresso theatre group until 1954. In the same year, he and Esther worked on a tour under the direction of Morris Schwartz but resumed work at Casa do Povo (ICIB) once it was over, where he directed, among other plays, *Teveye*, *The Milkman*, by Scholem Aleichem. In 1957, he and Esther joined Morris Schwartz's Art Theatre in Buenos Aires.⁴¹

Director, theatre and film actor and playwright Zygmunt Turkow (1896-1970) arrived in Brazil during World War II. He was one of the most acclaimed professionals in Yiddish and Polish theatre and cinema in the interwar years. He founded the Varschaver Ídicher Kunst-Teater [Warsaw Yiddish Art Theatre], known by the Polish acronym VYKT, which he directed alongside the actress and director Ida Kaminska (his first wife). Created in 1922, VYKT was one of two leading professional Yiddish theatre companies in Poland and Europe, alongside the Vilna Troupe in Vilna, Lithuania. In 1925, Turkow worked with the Vilna Troupe in Warsaw, and then with the Polish company run by Ester-Rokhl Kaminska — considered the “mother of Yiddish theatre”. The group even toured Europe. Turkow, who was leftwing, studied in Poland and the Soviet Union, where he interned at GOSET and Habima, the first group being Yiddish and the second Hebrew.⁴²

[36] Esther Priszkulnik, *Ensaio de um percurso: Estudos e pesquisas de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2013, pp. 106-107.

[37] Simão Buchalski, *Memórias da minha juventude e do teatro idiche no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 83.

[38] Esther Priszkulnik, op. cit., 2013, pp. 112 and 161.

[39] “Rotbaum, Jakob”, *The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*. Available at: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Rotbaum_Jakub. Accessed on: 12th April 2023.

[40] “Lives in the Yiddish Theatre”, *The Museum of Family History: The Yiddish World*. Available at: www.museumoffamilyhistory.com/lyt-rotbaum-jakub-01.htm. Accessed on: 12th April 2023.

[41] “Yakov Kurlender”, *Lives in the Yiddish Theatre*. Available at: www.museumoffamilyhistory.com/yt/lex/K/kurlender-yakov.htm. Accessed on: 12th April 2023.

[42] “Turkow Family”, “Warsaw Yiddish Art Theater” and “Vilner Trupe”, *The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*. Available at: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Turkow_Family, https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Warsaw_Yiddish_Art_Theater, https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Vilner_Trupe. Accessed on: 12th April 2023; Mirosława M. Bulat, “‘Cosmopolitan’ or ‘Purely Jewish?’: Zygmunt Turkow and the Warsaw Yiddish Art Theater,” in Joel Berkowitz and Barbara Henry (eds.), *Inventing the Modern Yiddish Stage: Essays in Drama, Performance, and Show Business*. Detroit: Wayne State University Press, 2012, pp. 116-135.

It was in the late 1920s that Turkow toured Central and South America, producing plays in Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, and Recife. The period post-World War I until 1939 was a golden age of this theatre at a time when Poland was one of the main demographic and cultural centres of Judaism. Turkow spoke of being welcomed in local clubs, even in the smallest villages, when he toured at the time with Ida Kaminska. But the Yiddish theatrical life was far from providing its professionals with financial stability. The groups had to travel constantly and, at times, barely earned enough to cover the basic necessities.

Living in Buenos Aires, where they fled in 1939 with the beginning of World War II, Rosa and Zygmunt met in Recife in 1941, when, because of the war, they were prevented from returning to Argentina.⁴³ They worked in the Pernambuco capital with the Yiddish theatre group *Círculo Cultural Israelita de Pernambuco* [Israeli Cultural Circle of Pernambuco] for three years and, in 1944, Zygmunt directed the *Teatro de Amadores de Pernambuco* [Amateur Theatre of Pernambuco] (TAP), led by Waldemar de Oliveira.⁴⁴ In 1944, he was invited to work with the Yiddish theatre group (Dramkraiz) of the *Biblioteca Scholem Aleichem* [Scholem Aleichem Library], in Rio de Janeiro, and to direct the company *Os Comediantes*, together with the actress, director, and his wife Rosa.⁴⁵

In 1943, the group put on a production of *Vestido de noiva* [Wedding Dress], directed by Ziembinski, a staging historically considered as a landmark in the modernisation of theatrical language in Brazil. In Rio de Janeiro in November 1945, the BIBSA group, directed by Turkow, presented *Scholem Aleichem's Dos groisse guevins* [Great Fortune] at the *Teatro Ginástico*, with a set especially designed by visual artist Lasar Segall, on the invitation of Turkow himself. The presentation was the main event in the 30th anniversary celebrations of the library, which was a hub of Jewish cultural activities.⁴⁶

In 1945 in São Paulo, twelve Yiddish plays were presented at the *Teatro Municipal*, two of them directed by Turkow: *Krochmalna Street*, written by Turkow himself, and *The Martyrdom of Faith*, by Scholem Asch, a classic Yiddish playwright. The *Centro Cultura e Progresso* theatre group also performed at the *Teatro Municipal*. Turkow's play *Warsaw in Flames*, was staged in Rio de Janeiro, in 1946.

The group *Os Comediantes* was led by Polish director Ziembinski, with artistic direction by Tomás Santa Rosa and, in 1946, he took Nelson Rodrigues' play *Mulher sem pecado* [Woman Without Sin] to the stage, directed by Turkow and with a cast of Black actors from Abdias do Nascimento's *Teatro Experimental do Negro* [Experimental Black Theatre]. Later, in 1947, Turkow directed *Terras do Sem Fim* [Lands Without End], by Jorge Amado, with a cast including Ziembinski, Cacilda Becker, and Maria Della Costa,

and with João Ângelo Labanca as assistant director, and music by Dorival Caymmi. According to João Ângelo Labanca, Turkow "made us aware of what, politically, an actor should be before society: the actor is a politician at a lectern giving a message through his voice, his body — and his conscience. Without that, the performance is hollow, empty."⁴⁷

An audience of around two thousand people watched a production of *Der Oitzter* [The Treasure] in 1951, celebrating 35 years of Turkow's work in Yiddish theatre, the last of which were with the *Scholem Aleichem Library* theatre group in Rio de Janeiro.⁴⁸ However, while Yiddish audiences were flocking to the theatre, with no professional stability, Zygmunt and Rosa emigrated to Israel in 1952, where they continued to work with theatre and where Zygmunt staged Pedro Bloch's *Essa noite choveu prata* [That Night it Rained Silver], a Brazilian play translated into Yiddish, as well as attempting to stage *Vestido de noiva*, by Nelson Rodrigues.

In a story that demonstrates the vibrancy of post-war Yiddish theatre in capitals like Rio de Janeiro and São Paulo, director, actor, and producer Simão Buchalski recalls how, in 1950s São Paulo, plays were staged in the three thousand-seat *Odeon* theatre, which would sell out. In Rio de Janeiro, they were presented at *Teatro Carlos Gomes*, the main theatre in the federal capital, with two thousand five hundred seats that would also sell out. The *Teatro Carlos Gomes* was too small for one play directed by Morris Schwartz in 1951, and the public quickly formed huge queues for tickets. There was a butter shortage in the city that year, and passers-by thought the theatre crowd were queuing for butter. In the end, the police had to intervene to explain that the reason for the queue and all the fuss was Yiddish theatre, not butter!⁴⁹

THE FOUNDING OF TAIB IN 1960: YIDDISH THEATRE INSPIRES OTHER PATHS

Casa do Povo's opening of the *Teatro de Arte Israelita Brasileiro* (TAIB) in 1960 was a crowning moment in a remarkable period for Yiddish theatre in São Paulo, Rio de Janeiro, and other capitals in the country.⁵⁰ Making theatre, and Yiddish theatre, was an activity so ingrained in Jewish community organisations in São Paulo, Rio de Janeiro, and other cities that building a theatre the size of TAIB did not seem out of the ordinary.

At Casa do Povo, theatre, music, reading, and other expressions of Yiddish culture were already part of the regular programme. When TAIB was opened in 1960, as well as *Dram Kraiz*, a group that performed Jewish and universal plays in Yiddish, there was

[43] "Turkow Family", *The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*. Available at: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Rotbaum_Jakub. Accessed on: 12th April 2023; and "Zygmunt Turkow", *O obscuro fichário dos artistas mundanos*. Available at: <http://obscurofichario.com.br/fichario/zygmunt-turkow>. Access: 12 April 2023.

[44] Semira Adler Vainsencher, "Teatro de amadores de Pernambuco e Teatro Valdemar de Oliveira". Online School Research, Joaquim Nabuco Foundation, Recife. Available at: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=182&Itemid=1. Accessed on: 12th April 2023. [38] Esther Prizskulnik, *op. cit.*, 2013, pp. 112 and 161.

[45] Abraham Josef Schneider, *Histórias da Bibsa: Crônicas de um judeu progressista*. Rio de Janeiro: [s.ed.], 2000, p. 28.

[46] Nachman Falbel, "Lasar Segall and Zygmunt Turkow: Dos Groisse Gevins (Great Fortune)", *Cadernos De Língua e Literatura Hebraica*, n. 11, pp. 1-27, 2013.

[47] Fausto Fuser, *A "turma" da Polônia na renovação teatral brasileira, ou Ziembinski: O criador da consciência teatral brasileira?* Thesis (doctorate). São Paulo: ECA-USP, 1987, p. 423. Jacó Guinsburg e A. Sergio Silva, *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: Edusp/Com-Arte, 1992.

[48] Nachman Falbel, *op. cit.*, 2013, pp. 213-214.

[49] Simão Buchalski, *Memórias da minha juventude e do teatro ídiche no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 88.

[50] On the inauguration of TAIB, see Lilian Starobinas, "O teatro ídiche em São Paulo: da itinerância ao TAIB", *Medium: Casa do Povo*, 2020. Available at: <https://casadopovo.medium.com/o-teatro-%C3%ADdiche-em-s%C3%A3o-paulo-da-itiner%C3%A2ncia-ao-taib-73a2d0cd95d9>. Accessed on: 13th April 2023.

also the Grupo Teatral dos Jovens [Youth Theatrical Group], which performed in Portuguese, the Coro Scheiffer [Scheiffer Choir], the Coro Falado [Spoken Choir], a folk dance group and the Clube Infantojuvenil I. L. Peretz. [Children's Youth Club I. L. Peretz] (or Clubinho). The theatre's inauguration programme states that the TAIB stage "is available not only to the ICIB amateur groups, but also to amateur groups from societies who wish to use it, as well as to other Yiddish and Brazilian professionals".⁵¹

The TAIB opening events took place in October and November 1960. On October 27th, Amir Haddad directed Clifford Odets' *Golden Boy*, with the ICIB theatre group. In November, Jacob Kurlender directed the Yiddish play *Herschele Ostropolier* [Hershel of Ostropol], written by M. Gerszenson and conducted by maestro Ernesto Henigsberg. Later, the Clubinho I. L. Peretz presented *The Wizard of Oz*, in an adaptation by Tatiana Belinky, directed by Felipe Wagner, with set design by artist Gerschon Knispel. In December, the TAIB groups toured to Belo Horizonte and Santos.

Knispel had an important role in painting the panels on the sides of the stage when it opened, among them the paintings *Home-nagem a Scholem Aleichem* [Homage to Scholem Aleichem] and *Mãe coragem* [Mother Courage and Her Children], in a tribute to the play by Bertold Brecht. Born in 1932 in Cologne, Germany, Knispel's family immigrated to what was then Palestine with the rise of Nazism. Knispel graduated from the Bezalel art school in 1954. He had a studio in Haifa, and taught arts to children from working class families and in a camp for newly arrived immigrants. He also made portraits of Arab characters and exhibited for the first time in Tel Aviv in 1955. In 1956, he travelled to Berlin to meet Bertold Brecht and discuss illustrations for a collection of poems. Brecht had seen his work that same year at the Young Artists Biennial in Berlin. But when Knispel arrived in Germany, Brecht had just passed away. The actress Helene Weigel, who was also Brecht's wife, handed him an envelope that her husband had prepared for the artist. Inside it was a full version of the poem *Kinderkreuzzug* [Children's Crusade], in forty-five stanzas. Soon after, Knispel won a competition to make the mural for the television channel Tupi tv in São Paulo in 1958, and came to Brazil. Once there, he made works for the Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo [São Paulo Metalworkers Union], for the popular cultural centres (CPC) organised by UNE [National Student's Union] and, the TAIB panels. He worked with Gianfrancesco Guarnieri. He published Brecht's poem with the publisher Brasilense, for which he won a graphic arts award at the São Paulo International Biennial. In 1964, persecuted by the police, he fled the country. On returning to Israel, he worked with Oscar Niemeyer on the University of Haifa campus project. He returned to Brazil in 1995 where he painted the mural in the Teatro Anne Frank [Anne Frank Theatre], at the A Hebraica club, between 1996 and 1997.⁵²

In 1961, TAIB's programming was intense, mixing Yiddish theatre, universal classics, and other genres. In 1963, the Portuguese staging of Sch. An-Ski's *The Dybbuk*, directed by Graça Mello, brought together the Grupo Teatral do Icib (by then also known as the Grupo Teatro do TAIB [TAIB Theatrical Group]) and Caixa Econômica Federal. The play ran on weekends over the course of six months. The Grupo Teatral do Icib, which performed in Portuguese, was formed by Bois Cipis, José Serber, Rafael Golombek, Elias Gleiser, Berta Loran, and Ana Mauri — the most constant members in the group — among others. The group became close

with the Teatro de Estudantes de Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho [Gianfrancesco Guarnieri and Oduvaldo Vianna Filho Student Theatre], who would go on to found Teatro Arena. That production of *The Dybbuk* is remembered within the institution as one of the most celebrated productions of Jewish dramaturgy in Portuguese.

Staging *The Dybbuk* became a central goal for amateur and professional Yiddish theatre groups everywhere. The narrative asserted the ethnic and national roots of Jewish popular culture alongside any other European nation, and the play could be transformed into a sophisticated staging, accompanied by a choir and dance. The Vilna Troupe's most famous production was their 1920 theatre adaptation of *The Dybbuk*, which became a benchmark for Yiddish theatrical productions. The performance in Warsaw was a huge event and, shortly afterward, the play was staged by the state-owned Yiddish theatre company GOSET, founded in 1918, and which became one of the most respected theatre companies in the Soviet Union.⁵³

Written in 1914, *The Dybbuk* was based on An-Ski's extensive research into the world of Jewish popular culture in the Russian Empire, and included the 1912 Jewish Ethnographic Expedition which the author organised over three years to research and establish a museum.⁵⁴ The play had been translated into Portuguese by Jacó Guinsburg in 1952, who describes it as "a masterful epos of a Jewish way of being, as a historical group, and of their ethos in a certain phase," and also "a terrible critical reckoning and tragic final judgment with this universe of traditional Judaism and the society that inspired it."⁵⁵ The programme for the play also included a text signed by Celso Lafer.

Sylvio Band, who played the role of Khanan in that production, made theatre at the CPC of UNE, participated in the Grupo Teatral Politécnico [Polytechnic Theatre Group] (GTP) and in other groups in the Jewish community, such as the Dror and the Casa de Cultura de Israel [House of Culture Israel] youth group. Trained in engineering and at the Escola de Arte Dramática (EAD-USP), in a statement to Berta Waldman, Band relates:

In 1962, the two best amateur theatre groups in São Paulo were united, the Grupo Teatral do Icib, with a long tradition in Yiddish theatre, and the Caixa Econômica Federal (CEF) theatre group, both with financial support. Moises Lerner, of Casa do Povo and CEF, participated in both groups, which decided to stage *The Dybbuk*, hiring a heavy-weight director, Graça Mello, who was experienced in amateur theatre. Any Jew who makes theatre dreams of performing this play. It is the great production of Jewish theatre, the best play, the most important. All the major groups have staged *The Dybbuk*. Some great Brazilian directors also tried to stage it, among them Rogerio Jacobo, Adolfo Celi, as well as Zygmunt Turkow, in Rio. The first members of Casa do Povo did not believe in the project, especially in Portuguese, having seen great stagings of the play with Morris Schwartz, and Bem-Ami. Graça Mello knew the play, he was a student of Ziembinski, he was from the expressionist side. The main cast was already chosen with more than fifty extras. Khanan would presumably be played by a very technical, professional actor. I watched the rehearsals, I knew Graça from the theatre festivals. One day, we were chatting and Graça

[51] TAIB opening Program, Archive / Casa do Povo.

[52] Gershon Knispel, *Retrospectiva 1950-2015*. São Paulo: Maayanot, 2015.

[53] "Chagall, Marc", *The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*. Available at: www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Chagall_Marc. Accessed on: 13th April 2023.

[54] David G. Roskies (ed. S. Ansky. *The Dybbuk and Other Writings*. New York: Schocken Books, 1992.

[55] Later, it was published by Brasilense in 1965 and *Perspectiva* in 1988. The citation here is from the 1988 edition, p. 27.

asked me to read the role of Khanan, a Hasidic Kabbalist ascetic, which I intended to do. I read the scene in which he explained the difference between Talmud and Kabbalah, and that was how the group chose me to be Khanan.⁵⁶

The actors Berta Loran, Riva Nimitz, José Serber and Elias Gleiser, who made theatre at TAIB, would go on to work in television. On finishing *The Dybbuk*, Rafael Golombek joined Teatro de Arena. Ana Mauri was also part of the Arena cast. According to Golombek, when it started, TAIB was a branch of Teatro Escola São Paulo [São Paulo School Theatre] (TESP), directed by Júlio Gouveia and Tatiana Belinky. According to a statement from José Serber, also to Berta Waldman,

At one point, Teatro de Arena almost joined TAIB. Around 1953-54, they were excited because they saw how we ourselves had cleared the rubble and the planks and set up a stage, the audience sat in ordinary chairs, and from there we embarked on a huge campaign. And so one of the best theatre venues in São Paulo was built. The Teatro de Arena people were thrilled with this story about what was happening in the North Zone of São Paulo [...] Teatro de Arena was always fighting difficulties because it was very small [...] so the option of working at TAIB, in a larger, more comfortable space was tempting.⁵⁷

Yiddish theatre in Brazil experienced a high point in 1965, in São Paulo and Rio de Janeiro, with the arrival of actress Ida Kaminska, of the Warsaw Jewish State Theatre E. R. Kaminska. The plays *Mirele Efros*, by Jacobo Gordin, and *Lachn iz gezunt* [Laughing is Healthy], humour, poetry and songs, directed by Karol Latowicz, were presented. Some of the cast would also perform at the Teatro Municipal. It was a tour of South America. Born in Odesa, Ida (mentioned earlier in this text) and Zygmunt Turkow founded the Varshever Yidisher Kunst-teater (VYKT, Warsaw Yiddish Art Theatre) in 1922.⁵⁸ Later, Ida organised other groups and directed, acted, and translated. In 1939 after fleeing the Nazi invasion in Poland, she led a Yiddish theatre group in the Soviet Union. In 1946, she returned to Poland and worked in Lodz and Krakow, creating a state-owned theatre company, which was named after her. One of her most acclaimed works was her production of Brecht's *Mother Courage and Her Children*. Her company travelled to Western Europe, Israel, Australia, Argentina and Brazil.

With the 1965 Czech film *Obchod na Korze* (The Shop on Main Street), which won an Academy Award, with Ida nominated for Best Actress for her portrayal of Rozalia Lautmannová, she became a celebrity. It was in that same year that she performed at TAIB. In 1968, with the government's anti-Semitic campaign in Poland, Ida immigrated to the United States.

In 1966, Joseph Bulow, a member of the Vilna Troupe and part of the cast of that legendary production of *The Dybbuk* in the 1920s, came to São Paulo and performed at the Teatro Municipal in the play *The Brothers Ashkenazi*, by I. J. Singer, and in other plays by Chekhov. 1966 is the last year with records of productions of plays in Portuguese by the Grupo Teatral do Icib. In the same year, on the 50th anniversary of the writer's death, the first collection of short stories by Scholem Aleichem, the great Yiddish writer and

playwright, *Peace Be With You*, was published in Portuguese by Perspectiva, translated and coordinated by Jacó Guinsburg. It was one of the first releases of *Perspectiva's Coleção Judaica* [Jewish Collection], led by Guinsburg, who would become the leading translator of Yiddish, with translation work including *O conto ídiche* [Yiddish Short Stories], with an introduction by writer Meir Kucinski.⁵⁹

In 1967, only three Jewish plays were performed at TAIB, including one production by the Congregação Israelita Paulista [São Paulo Jewish Congregation] group, directed by Fredi Kleemann. In 1968, Szygmunt Turkow performed in the theatre at the A Hebraica club, acting alongside Rosa Turkow and Jacob Kurlender in a Yiddish version of the play *Volte para casa, meu filho* [Go Home, Son]. Turkow's performance at A Hebraica did not happen by chance. In 1968, the club created the *Universidade Popular em Língua Ídich* [Popular University in the Yiddish Language] (Folks Universitet), known since 1975 as the *Universidade Popular de Cultura Judaica*, and which grew to have five hundred active attendees on Sundays, coming to hear lectures on Yiddish and Jewish culture in general.⁶⁰ But, more relevant from a theatrical point of view, the new social headquarters of the A Hebraica club, in 1963, included a five hundred-seat theatre (and cinema), and the club had plans for a school of theatre and dramatic art, ballet, and musical initiation, as well as a choir. The club had a cultural programme and founded a theatre group directed by Emanuel Corinaldi. Later, they organised the *Teatro Amador da Mocidade Israelita* [Jewish Youth Amateur Theatre] (TAMI). In 1964, A Hebraica allowed its theatre to be used by the *Oficina* theatre, which had been destroyed by fire, and organised a fundraising show with Ari Toledo, Claudia, Renato Corte Real, and Jó Soares.

In 1969, not one Yiddish play was staged in São Paulo. In 1970, there were six productions, practically ending Yiddish theatrical activities in the city. The celebratory opening of TAIB was thus the crowning moment in a remarkably vibrant period for Yiddish theatre. But, at the same time, Yiddish theatre was beginning to decline, both locally and worldwide, surviving for just one more decade in Brazil. Several factors led to the slow weakening of Yiddish culture from the 1950s onwards: the destruction of Eastern European Judaism — the basis of its culture and speakers; the establishment of the State of Israel and the rise of Hebrew culture and language; and the official Soviet crackdown on minority cultures, including Yiddish, that began in the 1940s, as well as the institutionalised antisemitism in that country. In addition, the children of immigrants born in Brazil generally did not identify with the language and culture of their parents and grandparents. Especially when faced with the civil-military dictatorship implemented in Brazil in 1964 and the repression of left-wing movements, Casa do Povo (ICIB) became a place of left-wing and Yiddish resistance in the sense of preserving the memory of the culture and political and social struggles around Yiddish and Jewish secularist ideals.

The decline of Yiddish theatrical activities coincides with a period in the 1960s and 1970s when TAIB, as a theatre, occupied a central space for groups and artists to experiment. It was also a space of resistance to the civil-military dictatorship. There is no causal relationship between the decline of one theatre and the rise of another. What can be said is that the important place TAIB has held as one of the principal stages of theatre in São Paulo is directly related

[56] Transcribed and edited from an audio testimony to Berta Waldman, *O teatro ídiche em São Paulo: Memória*. São Paulo: Annablume/Casa Guilherme de Almeida, 2010.

[57] *Idem*, p. 57.

[58] Ida Kaminska, *A Tale of Two Museums: Ester Rachel Kaminska Theater Museum Collection*. Available at: <https://ruth-rubin.yivo.org/items/show/2110>. Accessed on: 13th April 2023.

[59] *O conto ídiche*, organised by J. Guinsburg, 1966. In 1996, the book *As aventuras de uma língua errante* [The adventures of a wandering language], by J. Guinsburg, was published, with a chapter on Yiddish literature in Brazil.

[60] Associação Brasileira "A Hebraica" de São Paulo 50 Anos. São Paulo: Narrativa Um, 2003, pp. 41-97.

to the theatrical culture that exists in Casa do Povo (ICIB) — in its leadership and among its members, in its institutional culture, among the cultural groups that have frequented it, making the institution a welcoming home to theatre, where the making and watching of theatre — whatever theatre — is understood as an integral part of the daily lives of people, children, young people, adults, the elderly, men, and women. This understanding is so deep-rooted, and has been since Eastern Europe, that it seems almost natural that different theatres would follow there. And when the Yiddish theatre was extinguished, other theatre groups were already there to fill its place.

TAIB, A STAGE FOR THE CITY

MARIA LÍVIA NOBRE GOES AND
NINA NUSSENZWEIG HOTIMSKY

Casa do Povo is a non-commercial space, built by a culture. The walls here have a weight to them - the theatre's direction was already set.

Luís Alberto de Abreu, in an interview for this book.

At the inauguration of the Teatro de Arte Israelita Brasileiro, the TAIB, Francisco Abramovich, then general secretary of Casa do Povo (ICIB), gave a speech advocating for a theatre of excellence, “aiming for the dissemination of the best universal dramaturgy, from the classics to the modern.” It would be a progressive theatre, “condemning problems of minorities and racial prejudices,” to “keep alive the sacred fire of the millennial Jewish culture” while in parallel presenting the “Brazilian reality”. Finally, he added that the primary objective of TAIB would be to become a “legitimate popular theatre, opening perspectives to a new audience”.¹

In the research that informed these chapters on the relationship between TAIB and São Paulo theatre, we noticed the presence of these strong guidelines throughout the theatre’s 40+ years of activities before the closure that led to its current state of ruin. We met an artist who, as a child, was only able to attend the theatre because of popularisation initiatives when TAIB was still managed by the Serviço Social da Indústria [Social Service of Industry] (SESI); a well-known playwright who premiered his first major play at the theatre; and artists who staged and spectators who saw politically challenging plays that were already unwelcome on other stages in the capital. We came across a richness of memories and, at times, a certain scarcity of documented records, despite researching in the Casa do Povo (ICIB) archive, in other public and private archives and in newspaper articles from the period.² A complex universe emerges, with many themes yet to be explored beyond what we address here, and lacunas still unanswered, for example, how the theatre was managed and curated in certain periods, and by whom.³

We pay special attention to the period that begins with its inauguration in 1960, to the 1980s, when TAIB was at its most active and vibrant within the São Paulo cultural scene. The preoccupation with the idea of a popular theatre, open to a new audience, seems to have guided the first partnerships established between TAIB and representatives of São Paulo theatre, which we will focus on in the following chapter.

[1] Francisco Abramovich, “With sincere emotion and joy, we inaugurate TAIB.” *Nossa Voz*, São Paulo, October 27, 1960, p. 9.

[2] For this research, we interviewed Alexandre Mate, Antônio Araújo, Eneida Soller, Heitor Goldflus, Iraci Tomiatto, Luís Alberto de Abreu, Luiz Carlos Moreira, Marcos David Cukierkorn, Mariângela Alves de Lima, Marília de Castro, Martha Kiss Perrone, Ofabi Cipis, Otávio Donasci, Renato Borghi and Sylvio Zilber. And we consulted the archives of the Jenny Klabin Segall Library, of the Lasar Segall Museum; the Multimedia Archive of Centro Cultural São Paulo - which holds material from the Department of Artistic Information and Documentation (Idart); the ECA/USP Library; the Public Archives of the State of São Paulo; the Augusto Boal Institute; the Digital Hemeroteca of the National Library and the private collections of Gianni Ratto and Otávio Donasci. Our thanks to the researcher Francisco Musatti Braga’s thorough work in mapping the references to TAIB in the archives of the newspaper *O Estado de S. Paulo*.

[3] In the final stretch of the preparation for this book, we received the news that TAIB’s management, between 1976 and 1981, included Doris Mara Cukierkorn Braga. First, in partnership with Hélio Goldsztejn, who was also part of the Casa do Povo (ICIB) management in the period, and then, as the main person responsible for the theatre, a paid role that involved the management of employees (box office, cleaning, lighting) and negotiation with the producers of the plays. His brother, Marcos David Cukierkorn, who was interviewed for this book, also temporarily took over the administration of TAIB in the late 1980s. This management was in place during a period of significant theatre activity, with the debut of high-profile shows such as *Ponto de partida* (1976), *Murro em ponta de faca* (1978), *Jesus Homem* (1980) and a series of shows by MPB4. This belated discovery only reinforces interest in further research on TAIB’s management in different periods.

AMATEURISM: FREE CREATIVE SPACE

TAIB's inauguration programme lists the artistic groups that practised at Casa do Povo (ICIB) at the time: the *Círculo Dramático* [Drama Circle], the *Grupo Teatral de Jovens* [Youth Theatre Group], the *Coro Scheiffer* [Scheiffer Choir], *Coral Falado* [Spoken Choir], and the *Clube Infantojuvenil I. L. Peretz* [Youth Club] (or *Clubinho*) theatre group. This set of amateur collectives was likely a great stimulus for building the theatre. Even before the theatre opened, the *Grupo Teatral do Icib* took part in the 1957 edition of the *Festival de Teatro Amador* [Amateur Theatre Festival] (receiving an honourable mention for their staging of *Historias para serem contadas* [Tales to be Told], by Argentine playwright Osvaldo Dragún) and, in 1958, held a training workshop with Alberto D'Aversa, theatre director and professor at the *Escola de Arte Dramática* [School of Dramatic Art] (EAD).⁴ The school established a partnership with TAIB in the early years of the theatre.

At TAIB's inauguration event, the *Grupo Teatral do Icib* presented *Golden Boy* by Clifford Odets, directed by Amir Haddad, who at the time was in the process of leaving *Teatro Oficina*. On the same occasion, the *Círculo Dramático* [Drama Circle] presented the Yiddish play *Herszele Ostropolier* [Hershel of Ostropol], by M. Gerszenson, and the *Clube Infantojuvenil I. L. Peretz* theatre group premiered *The Wizard of Oz*, written and adapted by Tatiana Belinky and Georges Ohnet, and directed by Felipe Wagner. In 1961, for the reopening of TAIB after a renovation that had closed the building for three months, the *Clubinho I. L. Peretz* theatre group returned with a new staging of *The Wizard of Oz*, and *A bruxinha que era boa* [The Little Witch Who Was Good], by Maria Clara Machado, also directed by Felipe Wagner, while the *Grupo Teatral do Icib* performed *Historias para serem contadas*.

In an effort to stay in operation, the *Grupo Teatral do Icib* established a partnership with the *Teatro Amador da Caixa Econômica* [Caixa Econômica Amateur Theatre] (TACE), with which it co-produced a staging of *The Dybbuk* in 1963, also featuring the *Coro Scheiffer* [Scheiffer Choir]. The fusion hoped to gain the support of the *Comissão Estadual de Teatro* [State Theatre Commission] with the appointment of a professional director for the group and had one final objective: to establish a fixed cast in the theatre that would guarantee its professional operation, a long-term project that was never consolidated. The production was directed by Graça Mello, an actor and producer who began working professionally with the group *Os Comediantes* [The Comedians], in Rio de Janeiro, under the direction of Zbigniew Ziembinski.

In 1965, Casa do Povo (ICIB) produced a series of dramatic readings by young Brazilian playwrights entitled *Os novos* [The New Ones], aimed at regrouping former members of the theatre group and attracting new ones. Once again in an amateur theatre environment, the initiative was focused on national, original dramaturgy and was repeated at the *Teatro Amador de Base* [Base Amateur Theatre] (TABA), another group linked to the institution, founded in 1977. Intellectuals and teachers linked to EAD, some already with connections at Casa do Povo (ICIB), collaborated in the *Os novos* events, including Anatol Rosenfeld and Alberto D'Aversa. They presented a text that was then read by a group of actors who were candidates for forming the new TAIB group, to be directed

by the playwright himself, or another young director. It appears that the theatrical group did not come to fruition, but important intellectuals took part in the process, including Renata Pallottini, Décio de Almeida Prado, and Sábado Magaldi; artists from the *Teatro Experimental do Negro* [Black Experimental Theatre], who read an in-progress play by a young EAD student; Jacques Lagoa, from Arena; and Osmar Rodrigues Cruz, who returned to TAIB the following year with the *Teatro Popular do Sesi*. In the 1970s, as well as TABA, there was another amateur group at Casa do Povo (ICIB), founded in 1972.⁵

The production structure of amateur theatre necessitates, in general, a collective mode of creation where functions are rotated, meaning people collaborate alternately and with greater or lesser engagement in the various activities: production of plays, set assembly and disassembly, costume design, acting, research, sound design, venue management, translation of texts, etc. In addition, being free from the logic of a theatre business — which deals, besides artistic quality, with the commercial feasibility of productions, sustained, at the time, by box office income — makes it possible to welcome people unable to devote themselves primarily to artistic creation, as well as allowing for greater freedom for experimentation.

Perhaps this is why many of the great artists of the 1960s trained in amateur theatre in the decade before. In São Paulo, Oduvaldo Vianna Filho (known as Vianinha), Gianfrancesco Guarnieri, and Vera Gertel came out of the *Teatro Paulista do Estudante* [Student Theatre of São Paulo] (TPE), which merged with *Teatro de Arena* run by Augusto Boal and gave the group the character that made it central to Brazilian politicised theatre; Amir Haddad and José Celso Martinez Corrêa started *Teatro Oficina* as a group of the *Faculdade de Direito do Largo de São Francisco* [USP Law School] in 1958, which Renato Borghi joined when still an amateur, becoming professional only in 1961; and César Vieira founded the *Teatro Popular União e Olho Vivo* (TUOV) after his experience at *Teatro do Onze*, from the same law school, in 1966.

The TAIB inauguration programme stated that once complete, the theatre would be available “not only to ICIB amateur groups but also to amateur groups of other societies who wish to use it”.⁶ In 1960 and 1961, soon after its inauguration, the theatre hosted the third and fourth editions of the *Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo* [São Paulo State Amateur Theatre Festival], an important space of exchange between amateur productions (which the ICIB theatre group had already been a part of) and often a gateway to professional work. In those years, the actors and actresses awarded at the festival received scholarships at EAD, the principal actor's training centre in the city, which, at the time, was a private institution.

Beyond the amateur theatre festivals of the 1960s, there are records of TAIB partnering with other amateur theatre organisations at different moments in its history, such as TACE in 1963, and the *Confederação Nacional de Teatro Amador* [National Confederation of Amateur Theatre] (CONFENATA), in another phase of empowering amateur theatre institutions that happened in the early 1980s. Confenata's presence at TAIB was intended as a way to foster a centre for amateur theatre. At that time, they also held the *Festival Nacional de Teatro da Confenata* [Confenata National Theatre Festival] (1982) and allowed the theatre to be used free of charge to stage productions that would be otherwise unfeasible, even if they later became great successes, such as *Bella Ciao*, in 1982.⁷ These partnerships exemplify,

[4] The Yiddish amateur theatre connected to the community that built the ICIB was active long before. See the chapter “A community of immigrants who emerged doing Yiddish theatre (1910-1960).”

[5] The 1972 group emerged from a course taught by Myrian Muniz and Sylvio Zilber, which resulted in a staging of *The Investigation* by Peter Weiss. For more, see the text by Peter Pál Pelbart published in this book. For more on *Teatro Amador de Base*, see the chapter “New Forms of Politicisation”.

[6] TAIB opening Program, Archive of Casa do Povo.

[7] For more on this, see chapter “New forms of politicization”.

on the one hand, the creative vibrancy of amateur theatre and, on the other, its proximity to the professional world, which never stopped being the ultimate goal for many theatrical artists and venues as a route to becoming commercially viable.

ARTISTS TRAINING ON THE TAIB STAGE

Between 1960 and 1962, soon after its inauguration, TAIB hosted the EAD public exams, in which students acted and were directed by their teachers. Beyond their pedagogical purpose, some of the pieces performed attracted special interest in their audience, whether for the texts staged, for the quality of the artists, or for a certain space they created for theatrical experimentation. In the early 1960s, EAD did not have its own venue and was looking for theatres to house such performances, which were presented in only one or two sessions. It was in this context that the partnership with TAIB came about.

Focused on the technical training of actors, EAD was founded by Alfredo Mesquita in 1948. By no coincidence, the Teatro Brasileiro de Comédia [Brazilian Comedy Theatre] (TBC) was founded in São Paulo that same year. The two private initiatives were part of a movement of modernisation in Brazilian theatre, inspired by the idea of staging productions based on great dramaturgy pieces. This was already happening in European theatres, as opposed to the predominance in Brazil of companies of great actors, such as Procópio Ferreira and Dulcina de Moraes, and the Teatro de Revista [vaudeville].⁸ In this sense, the EAD project also came close to the idea cultivated by Casa do Povo (ICIB) of presenting a repertoire of excellence in world theatre. The school staged classics of Western dramaturgy on the TAIB stage, including works by Aeschylus, Shakespeare, Chekhov, Garcia Lorca, Ionesco, Eugene O'Neill, and great Brazilian playwrights such as Martins Pena and Guimarães Rosa.

There are contradictory and elitist elements in the idea of a renovation that intends to employ an imported model of modernisation, including bringing artists from Europe, such as directors Alberto D'Aversa, Ruggero Jacobbi and the set designer, costume designer, and director Gianni Ratto, who both directed shows at TBC and were also teachers at EAD. Such a process involves erasing a certain popular culture and maintaining a structure for circulating theatre works that is not accessible to a significant part of the population. Recent theatre historiography looks first for points of contact with popular tradition (such as vaudeville) and to modernise Brazilian theatre before the idea of overcoming it. In turn, many of these artists integrated themselves into national production in an inventive way, as was the case of Gianni Ratto, who designed the set for *Ponto de partida* [Starting Point] and *Murro em ponta de faca* [Barking Up The Wrong Tree], which were among the most radical Brazilian works staged at TAIB in the 1970s. The exchanges between foreign directors and Brazilian artists encouraged learning that, over the years, contributed to the creation of a modern Brazilian theatre interested in debating the national reality.

In regards to EAD, since its foundation, there has been a focus on the school bringing together an amalgam of social classes. The course was held in the evening so that, if necessary, students could both study and work. Alfredo Mesquita also offered soup before classes, since many did not have time or money to feed themselves before they began. The most significant accessibility policy at EAD was the scholarships awarded to actresses and actors at the Festival do Teatro Amador do Estado de São Paulo [State of São Paulo Amateur Theatre Festival], which represented an opportunity for artists from different social backgrounds, especially those who came from the amateur groups from ABC Paulista (region in Greater São Paulo), many of whom were working-class or from working-class families.⁹

This mixture of social classes and the autonomy granted to its teachers are the internal factors explaining how the school, which was started to train skilled manual labourers for the TBC, has increasingly opened up to experimentation, taking advantage of the freedom of the educational context, which is not confined to respecting established aesthetic standards, since it has no direct relation to the professional expectation of guaranteeing a living for those involved. The school was also influenced to a certain extent by an increasingly politicised theatre scene in the late 1950s and early 1960s. In 1959, for example, Augusto Boal, the São Paulo director renowned for his experiments in political theatre, was invited to teach drama at the school. After him, other left-wing artists, such as Flávio Império, Roberto Freire, and Heleny Guariba, also joined the teaching staff.

TAIB's first partnerships within the São Paulo theatre scene were already in line with its avant-garde movements in both institutional — with EAD — and amateur spaces, suggesting connections between these two creative centres. Although it is not possible to establish a direct causal link, several actors who participated in the amateur festivals or who were part of EAD at the beginning returned to TAIB with professional shows in the years that followed. In the same, less definable way, working with TAIB became part of the usual course for artists working in São Paulo.

In 1962, the theatre hosted some young artists who became famous in the following years. Antônio Abujamra directed *Antigone América*, a play by Carlos Henrique Escobar, in a production with the great producer and actress Ruth Escobar (at the time married to Carlos Henrique). The show was Sérgio Mamberti's professional debut, who always spoke with emotion about the beginning of his career at TAIB, and Dina Sfat, who Mamberti invited to take part, and who used her artistic name for the first time in the production. In the same period, Plínio Marcos directed Gláucio de Salle's *O fim da humanidade* [The End of Mankind]. Plínio would return to TAIB to stage his own plays in the early 1980s.

In 1963, it was Teatro de Arena's turn to come to TAIB, with a production of *O melhor juiz, o rei* [Best Judge, The King], by Lope de Vega and adapted by Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, and Paulo José. The production at TAIB, which was a preview of the next season at the Arena headquarters, was offered to Casa do Povo (ICIB) for the

[8] The EAD only became public and free when it was integrated into the University of São Paulo in the late 1960s. Before that, the school operated in different spaces: within the tbc itself, and at a house on Maranhão Street, in Higienópolis, a traditional elite neighbourhood near the São Paulo city centre, which was its headquarters after 1952. Then, in the 1960s, the headquarters moved to the Liceu de Artes e Ofícios [Lyceum of Arts and Crafts] (now the Pinacoteca do Estado de São Paulo), a location physically close to TAIB.

[9] In the amateur plays she had performed until then, Dina signed Dina Kutner, her surname, which still appears in the newspaper reviews of *Antigone América*. Sfat (Safed or Tzfad) is an important city in Kabbalah, Jewish mysticism, and also where Dina's maternal family are from. This may have motivated its choice as her artistic name, despite her mother being completely against her acting career. Even dealing with the family's resistance to her professional choice, Dina chose an artistic surname linked to her Jewish roots and debuted on the stages of an Israeli institution.

institution's 10th-anniversary commemorations. There was a practice at the time of "offering" productions, with some or all of the profits from such presentations going to the receiving group. Sometimes, the selling of part or all of the tickets for the production was the responsibility of the beneficiary group itself, which could even decide to sell them at above-usual prices as a way to raise funds.¹⁰

OS SINCEROS: THE 1964 COUP AND CENSORSHIP AT TAIB

Considering that, since it was founded, TAIB was intended as a progressive theatre, emerging from a left-wing cultural institute, with some of its members having links to the Partido Comunista Brasileiro [Brazilian Communist Party], it is no surprise that one of the first plays to be censored by the Brazilian military regime was scheduled to premiere at the theatre. The 1965 premiere of *Os sinceros*, [The Outspoken] a play written under the name "Id. Almeida", to be staged by the Grupo Evolução de Teatro [Evolution Theatre Group] and produced by Sociedade Brasileira de Comédia [Brazilian Comedy Society], then the managing body of TAIB (at that time, named simply the Teatro de Arte [Art Theatre]), never took place.¹¹

"Id. Almeida" was Idibal Almeida Pivetta (or César Vieira, the pseudonym by which he became known in the theatre world). Pivetta, who began his career as an amateur with Group Onze at the Faculdade de Direito do Largo São Francisco, followed a life-long amateur theatre career at Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), which assumed that name in 1972. TUOV is one of the longest-lasting theatre groups in Brazil, along with Teatro Oficina, and still works today in amateur, popular, and politicised theatre. Along with his theatre career, Idibal Pivetta also worked as a lawyer for political prisoners during the dictatorship, which led him to adopt the pseudonym, César Vieira. His birth name made the censors immediately suspicious of the content of the plays.

Os sinceros is set in 1963 on a fictional island called Patáglia, which bears a resemblance to Brazil before the 1964 coup. The government on the island has "nationalist tendencies, full of good intentions," and "initiates large-scale projects aimed at changing the country's archaic economy." The action takes place at a moment when "a military movement to overthrow the government begins on the island." The central characters represent the main trends of progressive thought in the period: young militants from a leftist organisation that unites students and workers called the "Union Obrera-Studentil de Patáglia"; an older, leftist theorist in a comfortable government position; and young liberals. The action begins at the headquarters of the student-labourer organisation, whose shield bears the image of an overlapping book and hammer.

In Brazil in the early 1960s, there was a strong movement to integrate theatre with social movements, with an emphasis on the Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes [Popular Culture Centres of the National Union of Students] (CPCS-UNE), which brought students, artists, and workers from the countryside and cities throughout the country together in a creative environment. In these projects, the prevailing approach was popular education, and the theatre was part of a network of activities that

included cinema, music, literature, the visual arts, and literacy.

In terms of theatre, the movement sought popular audiences, a different approach to, for example, the Teatro Popular do Sesi, which occupied TAIB years later. At CPCs, the student-artists physically walked towards their audiences, and the production was intended as a live exchange relationship. It is difficult to analyse the result of these experiments — heavily questioned by the left itself in the years after the coup, in the same context of self-criticism where some of the left started to recognise as populism certain initiatives that aimed to reach a level of popularisation, accusing them of lowering aesthetic standards. Such initiatives were brief and varied. On 1st April 1964, the day after the military coup, the CPC theatre at the UNE headquarters in Rio de Janeiro was burned down. The night before, a group rehearsed *Os Azeredos mais os Benevides* [The Azeredos and the Benevides], Vianinha's play that would have premiered the following month. With contradictory news reaching them, some of the group chose to stay in vigil at the theatre and were forced to flee through the backdoor at the moment of the attack.¹²

"É difícil analisar o resultado desses experimentos – muito questionados pela própria esquerda nos anos seguintes ao golpe no mesmo contexto de autocritica em que certa esquerda passou a reconhecer como populismo iniciativas que pretendiam alcançar a popularização, seja no campo político ou cultural, e acusados de rebaixamento estético."

César Vieira seems to return to that night in the opening act of *Os sinceros*. The young people in the Union Obrera-Estudantil follow the first moments of the coup via radio. The left-wing students in the play decide that the uprising will not succeed and that the most prudent solution would be to wait quietly as the action unfolds. It is the arrival of a labourer with news of deaths, arrests, and injuries among the workers at the Central Operária [Worker's Centre] that makes Ruben, the union leader, decide to stay prepared instead of dismantling the headquarters.

In the first scene of the second act, the pro-coup military carries out the invasion. They arrive accompanied by the young liberals Vasconcelos and Adauto, who insist on the possibility of negotiating the surrender of their colleagues. Without a quick response from the insurgents and the soldiers growing impatient, they break down the door of the institution. Shots are fired, a commotion unfolds, and when the young labourers and students flee through the back door, pursued by the soldiers, the bodies of Ruben and Vasconcelos are left lying on the floor.

At this point, there is an abrupt rupture in the dramatic course of action. The deaths of the two youths are superimposed with a series of references to politicians from the American liberal spectrum, from Abraham Lincoln to the revolutionary Mao Zedong, and Karl Marx. They appear in projected images, combined with speeches or quotations. The dramatic action resumes with a commentary from Irma, the only woman in the play and Ruben's partner, and Adauto, Vasconcelos' friend, talking about their loss. What seemed like a sharp and premature criticism of the supposedly liberal civil society position that supported the coup becomes a shared lamentation of a lost future. Together, they call for a "peaceful revolution of hope and certainty, of equal opportunity, with all free men in concert... in a world as one."

[10] "'O melhor juiz, o rei' pelo Arena no TAIB", *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, September 8, 1963, p. 12.

[11] For this book, a version of the text that César Vieira typed and donated to the Multimedia Archive of the São Paulo Cultural Centre (CCSP) and the information gathered by the Department of Artistic Information and Documentation (IDARTt) regarding the play (also available in the Multimedia Archive of CCSP) were consulted. The following quotations are from the dramaturgy.

[12] The repression of CPCs was significantly more expressive than that directed at the student movement or cultural productions in general in the early years of the dictatorship. This suggests that the relationships established between artists, students and labourers in these spaces produced effects that unsettled the coup plotters.

In the following scene, five months have passed, and the military regime has been established. Two parallel ceremonies simultaneously pay tribute to Ruben and Vasconcelos. The spotlight moves between the scenes, and we realise that, in each of them, a “minister” recites the same speech about union and overcoming the first troubled days of the government. At the moment the portraits of the two youths are presented the scene is one, with both spotlights turned on. Irma and Adauto are called to the rostrum from opposite sides. They pull angrily at the cloth. Irma spits on the picture, and Adauto bursts into hysterical laughter. Chicão, another of Ruben’s comrades, crosses the room, tears his friend’s picture from the wall, violently breaks it, and finishes the play saying: “To hell with all of you.” Adauto’s brutal laughter fades as the lights go down.

Amidst a profusion of indicators that can confuse the course of the play, César Vieira’s text seems to underline the principal debates that would occupy the progressive field and, consequently, politicised artistic production in the following years. The commentary on self-criticism among the left is a powerful one. At the end of the play, there is on one side the radicalisation implied by Chicão’s gesture, which at its limit could be associated with the armed actions that a portion of the left became involved in after 1968, and, on the other, Adauto’s brutal laughter, which implies a posture of behavioural rebellion that grew along with counterculture.

The production was scheduled to premiere at TAIB on October 8th, 1965, but was banned by the Divisão de Diversões Públicas de São Paulo [São Paulo Public Amusements Division]. A mission then began to get the ban lifted. The censors promised to allow the play to run providing the words “strike,” “equality,” “socialism,” and “Hiroshima” were cut. After the author replaced them, however, he was informed that it was not possible to stage the play due to its “subversive content.” The group tried legal action to fight the issue, and the actors even wrote a letter to President Castelo Branco asking for his intervention, on the grounds that the play’s censorship would leave them unemployed and with an estimated loss of 1.5 million cruzeiros. They were not successful. The text apparently remains unperformed.

In the first years of the military regime, the *Os sinceros* episode put TAIB in direct contact with censorship and repression. One can imagine that the battle to make the production happen also affected the theatre and its partnership with the Sociedade Brasileira de Comédia (SBC). SBC had a plan to “transform the performance venue at 252 Três Rios Street into an Art Theatre” and “carry out an advertising campaign to popularise the theatre.”¹³ But there are no more reports on its management of the TAIB after the failed staging attempt. The partnership that TAIB established with SESI the following year, 1966, beyond transforming and expanding the theatre’s audience, likely guaranteed a certain peace of mind for TAIB and moved it out of the path of repression.

TEATRO POPULAR DO SESI: WORKERS IN THE TAIB AUDIENCE

The most enduring and significant initiative to win over audiences and popularise theatre at TAIB was the partnership it established with the Teatro Popular do Sesi in 1966. The Teatro Experimental do Sesi [SESI Experimental Theatre] had already been at TAIB in 1960, presenting *The Country Girl* written by Clifford Odets and directed by Osmar Rodrigues Cruz, as part of the 3rd Festival de Teatro Amador. The partnership with TAIB professionalised and matured the collective, which started using the name Teatro Popular

do Sesi (SESI). SESI worked with TAIB until 1972, and soon after opened its own headquarters on Paulista Avenue, at the Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) building, in 1975. The group was active until the 1990s, when Osmar Rodrigues Cruz retired and the Teatro Popular do Sesi name was passed on to the space they had occupied. The space is now used as a performance venue. The story of Osmar Rodrigues Cruz and SESI, however, goes back even further, and knowing it helps to understand the transformation that took place in the years that the group was at TAIB.

The director was originally hired in the 1950s for a project by the head of a company that sponsored amateur productions by workers’ theatre groups, which were performed for their peers. With a previous track record in amateur theatre and his simple but effective productions, he quickly aroused public interest. However, the initiative suffered from the usual difficulties of amateur groups: the actors did not dedicate themselves exclusively to the work, having to balance it with strenuous work, overtime, and a routine generally incompatible with that of a stable company.

Around that time, Osmar Rodrigues Cruz became aware of the model used at the French institution Théâtre National Populaire (TNP), directed by Jean Villar, which was based on the idea of theatre as a public service. Villar advocated for a theatre that was useful, rigorous, accessible to the general audience, and supported by state subsidy. The Brazilian director worked to translate the terms of the French TNP towards the possibility of SESI subsidising a stable company of artists producing shows for the tastes and needs of São Paulo’s workers. The venture began with the Teatro Experimental do Sesi, with a structure between amateurism and semi-professionalism.

From the beginning, its principles were free admission and high-quality artistic content in the productions. The group’s success in reaching an audience meant the director was able to negotiate a certain professionalisation within the group, in terms of guaranteeing financial stability for the cast and for the project as a whole, something he managed to maintain for about 30 years. The partnership with TAIB also emerged at this time, bringing with it the stability of a fixed location, as opposed to the transience of finding locations for specific shows. As part of the agreement, SESI paid rent, was responsible for the theatre’s upkeep, and events had to be agreed on by Casa do Povo (ICIB).

In the 1960s, at a time when theatre was one of the principal forms of entertainment but ticket prices determined its audience, the premise of free admission, only viable for a professional group because of SESI’s subsidised status, was undoubtedly fundamental to the popularity of its productions. Also decisive was the fact that workers were the target audience, a group socially excluded from the biggest theatres but which had some contact with amateur initiatives, such as those that Osmar Rodrigues Cruz himself led. Furthermore, a network was set up to advertise productions and distribute tickets in workplaces. For example, in the second year running of *Manhãs de sol* [Sunny Mornings], SESI’s first production at TAIB, written by Oduvaldo Vianna (Vianinha’s father) and which premiered in 1966: “105 [more than a fifth of the total seats] of the audience each day [were] industrial workers who received tickets at the very factories where they work, with this number doubling on weekends”.¹⁴

Beyond this, SESI, with headquarters already at TAIB, was an opportunity for young people from the city’s disadvantaged areas, such as the now actress and musical director Iraci Tomiatto (of the group Engenho Teatral), to see a theatre production for the first time. In an interview for this book, Iraci speaks of how her family did not work in the industry, but that promotion for the

[13] “SBC muda TAIB em novo Teatro de Arte”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, July 14, 1965, p. 9.

[14] “80 mil pessoas”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, March 3, 1967, p. 8.

show reached her neighbourhood in the north of São Paulo. She remembers seeing *Manhãs de sol* as a child. She was so amazed by the theatre that, every week, she convinced a different family member to take her to see it again, with free admission making it possible for a girl who, in other circumstances, would likely not have even gone to the theatre once. Looking back, she notes the SESI audience differed from other plays, and this is supported in all the interviews collected for this book: it really was a popular audience. In a survey conducted during a run of William Gibson's *The Miracle Worker*, the second show that SESI premiered at TAIB and its biggest public success, 86% of attendees stated that they did not go to the theatre often, and 62% were going for the first time on that occasion.¹⁵

As well as having free admission, the publicity campaign was massive, with large newspaper advertisements and occasional prizes for audience members. In *The Miracle Worker*, a culture contest was held, with prize money of 3,000 cruzeiros novos awarded to three works of art inspired by the show — a song, a painting, and an essay — provided they were made by SESI associates. The production was seen by over three hundred thousand people in seven hundred and fifty presentations, all at TAIB, in a season that was extended by two years due to its success.¹⁶ The institution prioritised reaching a significant number of spectators from diverse social backgrounds but numbers were perhaps also important to ensure the group maintained its sponsors — a difficult paradox for SESI to resolve.

The initiative was effective in terms of reaching new and larger audiences with a repertoire of recognised excellence and technical quality. Some of the young actors in the group even graduated from EAD in the same years that the school held its exams at TAIB. The group was also one of the rare opportunities for stable employment with a good income within the arts. Its founder was a progressive man interested in recreating, in a reality defined by deep social injustice, the socially democratic values of a great theatre, like the French TNP. And he managed to accomplish this feat in the midst of a dictatorship, with the patronage of one of the organisations most aligned with advocating the 1964 coup, maintaining the military regime and the most violent practices it adopted, including inside the factories. In this context, it is difficult to believe that SESI as an institution was interested in theatre far beyond the idea of it as a cultural force capable of calming and perhaps neutralising the strength of the unions. In this sense, a professional group might be more in line with its sponsor than with amateur groups of worker-artists.

Still, it is important not to fall back on a simplistic opposition. The existence of the Teatro Popular do Sesi on the TAIB stage made it possible for a very large audience to attend a well-produced show, with great artists and in a venue of quality. It was also an important alternative for employment in the arts, especially from the 1970s when the growth of the culture industry saw a decline in the commercial viability of theatre. All this relied heavily on the personal militancy of Osmar Rodrigues Cruz. There is no shortage of examples of contradictory initiatives to ensure the viability of artistic productions during the dictatorship, with many progressive figures being inserted into state government bodies, such as the Comissão Estadual do Teatro (CET) [State Theatre Commission], and federal ones, such as the Serviço Nacional do Teatro (SNT) [National Theatre Service], securing public subsidies and mediating releases from censorship.

In turn, the disappearance of cultural organisations in factories, a more traditional repertoire, staging productions without room for experimentation, and a lack of willingness for freer flights of the imagination hint at the limits of this initiative. A statement from one of the main critics of the time, Décio de Almeida Prado, on the staging of *Manhãs de sol* seems to summarise the artistic trajectory of the Teatro Popular do Sesi under Osmar Rodrigues Cruz's direction: "Without intending to innovate, without seeking originality, but with the assurance of one who understands the ground they walk on."¹⁷

The next SESI production at TAIB after the success of *The Miracle Worker* and *Manhãs de sol* was a text by Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe* [Love and Intrigue], which premiered in 1969, continuing with the French TNP idea of popularising the classics. The production, however, had less impact. The dramaturgic choices that followed were less promising. At an exciting time for São Paulo dramaturgy, with the recent debut of playwrights like Guarnieri and Vianinha, who were responsible for a significant transformation in the place of the people in the Brazilian theatre scene, SESI valued national writers but seemed to prefer the safety of the historical distance of a century. First, in 1970, they staged *Memórias de um sargento de Milícias* [Memoirs of a Militia Sergeant], an adaptation of the book by Manuel Antônio de Almeida by Francisco Pereira da Silva, and then *Senhora*, Sérgio Viotti's adaptation of José de Alencar's novel, in 1971, both at TAIB. Even in smaller-scale productions like *Senhora*, SESI had guaranteed space in big newspaper columns. More than one hundred thousand people saw the show and there were more than two hundred sessions in the play's run. A short review published in *Veja* magazine, however, questioned:

With its enviable funding, [SESI] could, in the worst-case scenario, at least choose commercial shows not covered in centuries of mould and dust. In the case of the one-hundred-year-old *Senhora*, the worst sin is giving the audience what they abandoned when turning off the television to go to the theatre. [...] At the same time, Globo shows *O cafona*, a much better soap opera, even in black and white.¹⁸

Despite this sharp criticism, it is difficult to imagine any other production in São Paulo in the same period with more workers in the audience.

The SESI group staged a work by a contemporary Brazilian writer in their last production at TAIB. The play was *Um grito de liberdade* [A Cry for Freedom], written by Sérgio Viotti, who was responsible for the adaptation of *Senhora*. The play, commissioned in 1972 on the occasion of 150 years of Brazilian independence, intended to address the "intimate contradictions" and "emotional life" of D. Pedro I, described in the show's programme as "a man who, above all, loved the people of his adopted land, who fought on the streets of a nation that was not his own but that he embraced into his existence."¹⁹ The importance of the date was also highlighted in the programme, justifying the exceptional hiring of famous actors to join the usual SESI cast. Among them were Antonio Fagundes and Tony Ramos. Confirming its mission, a species of preview took place, performing selected scenes at the army's Curso de Preparação para Oficiais da Reserva [Reserve Officers Preparation Course] (CPOR) headquarters four days before the official premiere at TAIB.²⁰

[15] "200 mil pessoas", *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1st Nov. 1968, p. 9.

[16] "O Milagre: dois anos em cartaz", *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, July 18, 1969, p. 7.

[17] Décio de Almeida Prado, "Manhãs de Sol", in *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 140.

[18] "Senhora bobagem". *Veja*, São Paulo, August 18, 1971, p. 74.

[19] *Um grito de liberdade*, show programme, São Paulo, 1972. Archive of Jenny Klabin Segall Library/Lasar Segall Museum/IBRAM/MinC.

[20] "Em cena, o grito de d. Pedro I", *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, August 26, 1972, p. 8.

THEATRE FOR CHILDREN: BUILDING AN AUDIENCE FROM AN EARLY AGE

In parallel, the Teatro Infantil do Sesi [SESI Children's Theatre], directed by Eduardo Curado, was also headquartered at TAIB. The group staged *Gil Vicente e sua época* [Gil Vicente and His Time] (1967), a selection of excerpts by the portuguese writer Gil Vicente, with a focus on its dissemination in schools; *Aprendiz de feiticeiro* [The Sorcerer's Apprentice] (1969), which opened for a series of texts by Maria Clara Machado; *Maria Minhoca* (1970), by the same author; *O patinho preto* [The Black Duckling] (1971), by Walter Quaglia; and, finally, *A menina e o vento* [The Girl and the Wind] (1972), also by Maria Clara Machado.

Despite performing much fewer presentations, reaching a smaller audience, and not being as popular as the Teatro Popular do Sesi, the children's productions seem to have been more politically radical in their debates, at least in regards to the author Maria Clara Machado and the themes she addressed. *Maria Minhoca*, for example, is the protagonist of a story in which her controlling father wants to marry her off to a strong man, an army captain, against her will. Maria prefers a weaker, less powerful boy, but whom she likes. In a review for the first staging of the play in Rio de Janeiro in 1968, by the group O Tablado and directed by Maria Clara Machado, Fausto Wolff writes: "Without holding rallies, in *Maria Minhoca*, Maria Clara ridicules power, force, prejudice, pretension, lies and, the wonderful thing is that the children understand it."²¹

Children's theatre is a constant throughout TAIB's history, before and after the partnership with Teatro Popular do Sesi. Casa do Povo (ICIB) was also home to the Ginásio Israelita Brasileiro Scholem Aleichem [Scholem Aleichem Jewish Brazilian School], which became known as an advanced pedagogical laboratory. The student groups sometimes had access to the theatre stage but, more importantly, there was a series of professional shows aimed at this audience. At the inauguration of TAIB in 1960, the school sponsored a production of *Aventura na ilha azul* [Adventure on the Blue Island], written and directed by Ricardo Gouveia.

At the same event, the Grupo Teatral do Clube Infantil I. L. Peretz presented *The Wizard of Oz*, written and adapted by Tatiana Belinky and Georges Ohnet. The group not only performed theatre for children but was also made up of children. The following year, they staged *A bruxinha que era boa* [The Little Witch Who Was Good], by Maria Clara Machado. Felipe Wagner was the director of both productions.

In the years that followed, TAIB produced plays for young audiences by the Teatro Infantil do Sesi, as well as classics like *Snow White and the Seven Dwarfs* (1965 and 1985), *The Cicada and the Ant*, (1967), *Pinocchio* (1981), *Os saltimbancos* [The Musicians] (1993), and Tistou, *the Boy with Green Thumbs*, champion in terms of number of stagings: in 1989, 1992, 1994, 1999 and 2003.

Two productions stand out from 1986, both by the Companhia de Teatro Arco-Íris, from Valinhos, a city in the interior of São Paulo. The company presented *Verde que te quero ver* [I Want To See You Green], by Paulinho Tapajós and Edmundo Souto, and *Bandinha da Imaginação* [Little Imagination Band], by Alfredo Ribeiro and Mário Farci, both directed by Alfredo Ribeiro. The group, who are still active today, had already been working in children's theatre for over ten years, and both productions include music and are about environmental preservation. But what drew special

attention from critics was that the transition of shows was determined by a need for better accommodation for a show for adult audiences that would run at TAIB at the same time.

In the middle of a successful run of *Verde que te quero ver*, the group lost access to the stage, and the Arco-Iris artists were left to perform in the proscenium,²² surrounded by a black curtain. *Bandinha da Imaginação*, which was more adaptable in terms of the setting, was staged as a solution. Theatrical critic Clóvis Garcia criticised this sidelining of children's theatre, as did Tatiana Belinky who, besides being a critic, was a great writer of works for children and young people, closely followed the construction of TAIB and was part of the attempt to re-establish its theatrical group in 1965.

Curiously, precariousness is part of the structure of *Bandinha da Imaginação*. It opens with the characters of a cleaner and two spectators who decide to "make a circus show with the help of the audience present, 'because the scheduled show has been cancelled without warning' and the audience must not be disappointed". The three clowns in the scene create situations proposed by the audience using a set of colourful cardboard boxes that are part of the set and, to finish, form an imaginary band "playing" recorded songs. Belinsky describes how "at the end the 'maestro' goes out conducting the little band and the children follow him to the exit in a boisterous line, 'playing' imaginary instruments, recalling the story of the Pied Piper of Hamelin".²³

Although we were unable to find any document that suggests a direction in the TAIB programming beyond the previously mentioned inaugurating declaration, it is likely that within or working closely with the theatre management at team at Casa do Povo (ICIB), there were qualified people with a special interest in children's audiences, like Tatiana Belinky, and that theatre for children was part of a wider programme of public education. There were, for example, plans for children's theatre, directed by actress Ivonete Vieira, as part of TAIB's partnership with the Sociedade Brasileira de Comédia, in 1965, as well as in the partnership with Sesi.

In the final years of TAIB, between the early 1990s and 2000s, when attempts to guarantee the economic feasibility of the space seems to have overridden any form of organised artistic programme, there was still a cooperative running aimed at children and adolescents. Cooperativa de Teatro Oscar Felipe [The Oscar Felipe Theatre Cooperative], based out of TAIB, produced educational theatre shows. They were responsible for at least three of the Tistou productions. More than twenty actors were involved, whose income still came from splitting box office profits, selling shows at TAIB itself and at schools, adopting a repertoire of adaptations of educational books, and of events from Brazilian history.

THE DAMNED: CINE VILLAGE, THE MUSICAL STAGE AND POLITICAL ACTIVISM AT TAIB

Going back a few years but still on the theme of the theatre's economic viability, before the Sesi partnership, TAIB had considered becoming a cinema. In an official letter addressed to the Comissão Estadual do Teatro [State Theatre Commission] in the early 1960s, it was argued that: "to prevent TAIB from becoming a cinema because it has not been able to attract a professional cast and its own cast does not have the means to run it", the TAIB and TACE groups were seeking a merger with support from the commission. Regardless of whether, at that moment in the early 1960s, there was

[21] Fausto Wolff, "Uma peça que as crianças também compreendem". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 5 Jun. 1968.

[22] Extension of the stage towards the audience. The proscenium is the part of the stage located closest to the spectators, usually in front of the main curtain line; it is a small area in relation to the total area of the stage.

[23] "Muito com pouco", *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, July 5. 1986, Caderno 2, p. 64.

a real possibility of TAIB becoming a cinema, or whether it was just a trend among theatres, used as an argument when requesting subsidies, a decade later, the prediction became a reality in the form of a contract between TAIB and the Empresa Cinematográfica Haway [Haway Film Company], which was one of the city's principal film exhibitors at the time. One of its cinemas was the Marachá in Baixo Augusta, a bohemian area near the historic centre of São Paulo, which apparently to inspire the new Cine Village that occupied the TAIB for just over two years, between September 1973 and February 1976.

At the Marachá, from 1971, Álvaro Moya's administration managed to transform a run-down cinema in the commercial circuit into an economically viable art cinema. That success would have attracted the interest of the market at the time, encouraging the opening of new alternative cinema spaces, and the Cine Village project at TAIB could be considered as happening within that context. A news report mentioning its opening also announces the opening of a series of new cinema spaces in the same period. The name Village was a tribute to New York's bohemian artistic district, Greenwich Village, enhancing the cinema's image.

The cinema opened on July 21st 1973, with a screening of Joseph Losey's *The Assassination of Trotsky*. There were already plans for a "session of the damned" at 10 pm on Wednesdays, as already happened at the Marachá, attended by a loyal audience interested in cult horror films screened in the underground counter-culture atmosphere evolving at that cinema. A year after its opening, the Village also participated in the 31st Anniversary of the Levante do Gueto de Varsóvia [Warsaw Ghetto Uprising] celebrations with a screening of *Obyknovennyy fashizm* [Triumph Over Violence], by Mikhail Romm. But the cinema failed to reach its intended goal and, in 1976, TAIB reopened as a theatre with a production of *A teoria na prática é outra* [In Practice, Theory Is Another Thing], written by Ana Diodado and directed by Antônio Pedro. Curiously, after the cinema experiment, Casa do Povo (ICIB) organised a cinema club called Vladimir Herzog (in honour of the journalist murdered by the dictatorship in 1975), with posters describing the location as being "next to TAIB." Despite a possible financial decline, the TAIB was still a reference in the São Paulo popular imagination.

Still in the mid-1970s, TAIB began to host musical shows on a frequent basis. Between April and May 1976, there was a performance cycle involving the Banda de Pifanos de Caruaru, the Tarancón group singing South American folk songs, and a show called Noel, só Noel by the group Coisas Nossas. In July of the same year, the band MPB4 performed its show *No safári*. The group, which returned to TAIB in 1979 with the premiere of *Bons tempos, hein?*, written by Millôr Fernandes, mixed songs and spoken texts in their performances. A review of *No safári* stated: "MPB4 shows once again that text is vital to a show because the audience demands more than singing."²⁴ In 1977, Sylvio Zilber, who directed TAIB's amateur group in 1972, took over the direction of another similar musical show, which mixed songs with spoken texts, joining the groups Tarancón and Alicerces. Still in 1977, another theatre director, Fernando Peixoto, directed *Fafá de Belém* in her show *Tamba-Tajá*.

In 1980, the TAIB stage was filled with music, with an emphasis on shows that were somewhere between musical performances and dramatic stagings, mixing songs, recited texts, and some acting, as in the case of *Aqui No Hay Olvido* [Here There Is No Forgetting], Tarancón's new partnership, this time with the Duo Canapan; and *Cenas*, by Grupo Ensaio, which was a collage of texts by Maiakovski, Neruda, Antonio Callado, Vinicius de Moraes, Thiago de Mello, and Manuel Bandeira, with compositions by the singer

Roberto Riberti. In another season of the same year, independent artists performed on the TAIB stage, including A Barca do Sol, Jaime e Nair, Luiz Duarte, Aline, and Alcides Neves. In 1988, a performance by Angela Ro Ro made an impression on the TAIB audience. In an interview for this book, Antônio Araújo, director of Teatro da Vertigem, described how the mood of decline in the theatre at the time merged with the underground atmosphere that the artist created.

TAIB was also the stage for many political meetings and protests, especially in the 1970s and 1980s. Some were related to the shows produced there, such as the events for amnesty in 1979 which dialogued with *Murro em ponta de faca*, which Boal wrote while in exile about the experience of fleeing the country. Others involved the Jewish community, such as the annual Levante do Gueto de Varsóvia commemorations that have been organised by Casa do Povo (ICIB) since it was founded and were held at TAIB while the theatre was still active, or the political demonstration organised by the Paz Agora [Peace Now] movement against the massacre in Lebanon in 1982, an occasion where two cars were set alight by people opposed to the protest — revealing the deep and painful conflicts existing around Middle Eastern issues within the Jewish community. Other actions also took place as a result of Casa do Povo's (ICIB) solidarity with various social groups and the institution's position in the political scene, such as the debates on political parties and elections held in 1982. During the dictatorship, these political protests and meetings made TAIB a target of the repressive institutions, which made reports on some of the events held there.²⁵

Since its inauguration, TAIB has been open to the artistic and political movements of its time. It became an important space for São Paulo theatre artists, from training to a place to work professionally, as well as being an open forum for the public. In the next chapters, we will see how the transformations in Brazilian social life during the dictatorship and in the process of re-democratisation were expressed in memorable theatre productions on the TAIB stage.

[24] *Música*, n. 3, August 1976.

[25] Today, these documents from the Department for Political and Social Order (Dops) are available for consultation in the Public Archives of the State of São Paulo.

THE END OF A HISTORICAL CYCLE

MARIA LÍVIA NOBRE GOES AND
NINA NUSSENZWEIG HOTIMSKY

The early 1970s were hard on São Paulo theatre. After the passing of the Ato Institucional [Institutional Act] no. 5 (AI-5)¹ in December 1968, the violence of the military regime grew exponentially and reached the country's great artists. The directors of the city's two principal groups were arrested, tortured, and expelled from the country. Augusto Boal, who led Teatro de Arena, was exiled in 1971, followed by Zé Celso Martinez Corrêa, director of Teatro Oficina, in 1974. The performing arts entered a tentative, indecisive period.² Productions were targeted by the censors, and venues were hit by the financial crisis. Even the Teatro de Arena headquarters had to close its doors in 1972.³ Simultaneously, the cultural industry established itself in those years (which supporters of the regime referred to as an "economic miracle"), and offered an option of financial stability in spaces like television and the music industry to artists who had not been caught in the nets of repression. The challenges were many. What can be said about such terrible times? What language to adopt? How to earn a living, and where to perform?

The activities on the TAIB stage also slowed down in this period. After Teatro Popular do Sesi [SESI Popular Theatre] left TAIB in 1972, there was an attempt to transform the space into a cinema. The experiment lasted about two years but did not yield the expected results. In 1976, TAIB reopened as a space dedicated to performing arts and music performances. In that same year, the unfortunately relevant play *Ponto de partida* [Starting Point] was staged at TAIB.

The play put TAIB back at the centre of São Paulo theatre. More than ever, the TAIB stage became a space of resistance, welcoming many productions by artists who had been part of the thriving Arena and Oficina companies. These key players in a once rich period that was interrupted, researchers of a theatre related to the problems of the Brazilian people, found shelter, a place to keep creating, at TAIB.

On the one hand, these shows were resuming creative processes explored before the coup: the search for performance and musicality that was Brazilian, a dialogue with Bertolt Brecht's epic theatre,⁴ an appreciation of national dramaturgy and the acculturation of classics (working with internationally acclaimed dramaturgy from the point of view of Brazilian society). On the other, thematically, the plays dealt with the difficulties of their immediate present. They discussed the need for re-democratisation, amnesty for the politically persecuted, and the resumption of the

vision of social transformation disrupted by the establishment of the military regime.

PONTO DE PARTIDA: MOURNING FOR HERZOG ONSTAGE

The plot of *Ponto de partida* revolves around a public debate: was the death of the poet Birdo, whose body was found, at dawn, hanging from a tree, caused by suicide or murder? It was clear that the play was condemning Vladimir Herzog's murder. The Jewish journalist, also known as Vlado, had a prominent position on the Brazilian television channel tv Cultura when he was arrested and killed by the military after voluntarily presenting himself to testify at DOI-CODI⁵ in October 1975. The authorities published a photograph of Herzog's hanging body and claimed it was a suicide. The image (in which the knees of the deceased are bent, that is, he was visibly not hanged to death) became a symbol of the violence of the military regime. Six days later, on October 31st, an ecumenical act was held at the Sé cathedral in São Paulo, with Dom Paulo Evaristo Arns, Rabbi Henry Sobel, Rabbi Marcelo Rittner, and the presbyterian Reverend Jaime Wright all taking part. The event drew over eight thousand people, expressing their outrage at the murder and solidarity with the journalist's friends and family. The peaceful demonstration is considered the first major public protest that questioned the regime after the passing of the AI-5 decree, and the memory of Vlado has remained a presence in the fight for democracy.

The mourning for the loss of Herzog was also explored onstage. Playwright João Ribeiro Chaves, Vlado's brother-in-law, wrote a play about his murder entitled *Patética* [Pathetic], but it was vetoed by the military regime in 1976, and only authorised in 1979. As a means of avoiding censorship, Gianfrancesco Guarnieri wrote *Ponto de partida* as a parable, a strategy that meant the work was able to premiere in September 1976, directed by Othon Bastos Produções Artísticas, and with Guarnieri himself in the cast.

In the play's programme, director Fernando Peixoto refers to the use of parable in Bertolt Brecht's epic theatre:

[Brecht] discussed some of the most complex problems of his time, setting his action and characters in deliberately distant times and places. Never to conceal an immediate and direct confrontation with everyday reality but precisely as a conscious process to transform this reflection into a more extensive and in-depth analysis. And it is also obviously a tool for telling the truth in difficult times.⁶

[1] Translator's note: After the military coup, which saw the beginning of the dictatorship that was in force in Brazil until 1985, the Institutional Acts were the highest form of legislation, issued by the regime's leadership, and overruling even the constitution. Act no. 5 is sometimes known as the "coup within the coup", had many consequences, including an end to constitutional rights, which led to the use of torture by the State during the regime years.

[2] Décio de Almeida Prado, *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

[3] Even Teatro Oficina main house was closed at the time of Zé Celso's exile (1974), only reopening in 1979.

[4] Bertolt Brecht (1898-1956) was an important German playwright, director and theatrical theorist. He built a critique of drama, a theatrical form then hegemonic, which deals mainly with themes of private life, affirming bourgeois values. Alternatively, it formulates its epic theatre in direct relation to dialectical materialism. Brecht's proposals nurtured the possibility of a theatre attached to the political debates of its time. In Brazil, Arena and Oficina were groups that investigated Brechtian studies, seeking to bring these ideas to the national reality through their practice.

[5] Translator's note: The Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna [Detachment of Information Operations - Center for Internal Defense Operations] was an organ of intelligence and repression during the military dictatorship, responsible for repressing those against the regime, often employing torture methods.

[6] *Ponto de partida*, show programme, São Paulo, 1976. Archive of Jenny Klabin Segall Library/Lasar Segall Museum/IBRAM/MinC.

Guarnieri already had experience telling the truth and debating Brazilian social life in his dramaturgy. In 1958, he wrote *Eles não usam black-tie* [They Don't Wear Blacktie], which was staged by Arena and became a landmark moment in the history of Brazilian theatre. The play took place in a Brazilian slum and put the problem of the workers' strike on stage. But in *Ponto de partida*, produced in more difficult times, Guarnieri shifted the action to a faraway medieval village.

The refined language and Gianni Ratto's costumes reinforce the idea that the story takes place in an ancient time. Sérgio Ricardo's musical direction featured the vocal and instrumental group Maria Déia, whose choral voices reinforce the tragic atmosphere — the whole city is in pain. The body of a poet hangs in a public square, a painful presence, impossible to ignore. A court is established, a very present element in Brechtian epic theatre, which puts justice — and its manipulation by those in power — directly on the stage. Gradually, the reason for the death is revealed: Maíra, the daughter of Don Felix (who rules the city), was in love with Birdo and pregnant by him. Her mother, Aida, tried to get rid of him. When the truth is revealed, Don Felix proclaims that Birdo killed himself:

D. FELIX: I hereby strictly impose that no further comment be made on the case. Let the dead man be erased from memory, and to those who disobey me, beware my wrath!⁷

Beyond sentencing a false suicide and demanding the public erasure of Birdo, the governor and his wife perform a forced abortion on Maíra, also eliminating the poet's son. But in reality, *Ponto de partida* achieves the opposite of what the Don Felix character commands: it keeps Herzog's memory alive. The act of staging the play in the context of 1976 São Paulo came close to the promise Maíra makes in the final scene:

MAÍRA: But I will stay, my beloved, in the centre of this square, until these times are over and men are reunited with their remaining humanity. Me and my blood, my faith, my courage, my certainty, and my pain, which is all that is irreversible!⁸

The show was an act of courage, both on the part of the artists who performed in it and its packed audiences. In an interview for this book, the professor and theatre critic Alexandre Mate reported that, when he left Tiradentes underground station on his way to TAIB, he was handed a pamphlet that threatened to bomb the theatre. He was with his friend and theatre theorist Iná Camargo Costa, and they both decided to face their fear. Theatre critic Mariângela Alves de Lima, also in an interview for this book, spoke about letters arriving containing similar threats at the newsroom of the *O Estado de S. Paulo* newspaper. For both, it was significant that TAIB welcomed the staging of such a heavily targeted play. Herzog was Jewish, and his murder significantly mobilised the Jewish community critical of the military regime.

The theatre director and playwright Luís Carlos Moreira also saw *Ponto de partida*, and, in another interview for this book, spoke of his vivid memory of a scene in which Guarnieri, sitting at the edge of the stage, spoke directly to the audience. In the audio

recording made by the Departamento de Informação e Documentação Artísticas [Department of Artistic Information and Documentation] (IDART), there is a moment of applause mid-show, which is probably the same one Moreira remembers.⁹ At this point in the play, Guarnieri's character, Dodô, the minister (who they say is crazy but is profoundly lucid), breaks the barrier between the stage and audience and addresses the spectators. Initially, he treats them as residents of the fictional village, the “silent population”, but gradually the content of the speech shifts to 1976 Brazil:

MINISTER: The silent population contemplates the dead body. [...] Applause, gentlemen, and then you can go to your fields and workshops in the name of well-being. On Sunday, there will be brandy, games, and medals for the champ and, at night, a domino match by the fire. Attention! Let the hungry raise their hands! — No one will go hungry! — Let the unfortunate lift their arms in the air! — Complete happiness! — Who weeps at night in distress? — Everyone sleeps the sleep of the righteous! — Let the lovers of the wronged, the parents of the corrupt, the wives of the murdered, families of the exploited join me! Of course, we exist in the best of worlds! — Let the desperate stand calm and still!¹⁰

Dôdo simultaneously affirms the supposed established order and exposes, through irony, the real disorder being silenced by those in power. The need to form the chorus of those affected by the violence of the regime is implicit. Since ancient Greek theatre, the word “chorus” has referred to a group of actors representing a collective of citizens. In the scene, to loud applause, the imagined chorus unites stage and audience in the same indignation. And TAIB becomes a meeting place for the afflicted, the bereaved, and those who realise the need to break silence and apathy.

A REVIVAL: OFICINA AND ARENA AFTER THE COUP

Meschane [The Petty Bourgeois], a 1902 play by Maxim Gorky, portrays a family of merchants beset by generational conflicts — the father's conservatism, the doubts of the children, and the effort to create space for rebellion in a stagnant environment. Amid so many negative characters, hope is represented in the character of Nils, a worker who already envisions the revolution that would become a reality in Russia in the years to come. The play was staged at Teatro Oficina in 1963 as part of the collective's Russian-Soviet season. The group also produced other Russian texts at the time (*Vadratura Krug* [Squaring the Circle], *Vragi* [The Enemies]) and experienced a process of politicisation, since studying these texts required an understanding of the historical context that led to the Russian Revolution. The artists also experimented intensely with Konstantin Stanislavski's method, under the guidance of the Russian actor Eugene Kusnet.

Fourteen years later, a significant part of the original cast reunited for a new staging at TAIB: Ety Fraser, Abrahão Farc, Raul Cortez, Esther Goês, and Renato Borghi (the latter two also directed the production).¹¹ But the actors insisted that it was more than nostalgia that moved them to present the play again. As Borghi's text in the accompanying programme explained:

[7] Gianfrancesco Guarnieri, “Ponto de partida”, in *Gianfrancesco Guarnieri: o melhor teatro*. São Paulo: Global, 2001, p. 277.

[8] *Idem*, p. 279.

[9] The recording is available at the Multimedia Archive of Centro Cultural São Paulo (FTR 131-133).

[10] Gianfrancesco Guarnieri, *op. cit.*, 2001, p. 271.

[11] An interesting fact: in 1990 there was also a new staging of *The Petty Bourgeois*, which gathered part of the artists involved in the 1963 and/or 1977 staging, such as Renato Borghi, Ety Fraser, Chico Martins, Miriam Mehler and Célia Helena.

The strong wind of 1977 began to blow! Everything we learned from Gorky's work in the early '60s, when we were still very young, through intuition, study, sensitivity, and information, TODAY IS PURE EXPERIENCE. 1968 and 1970 were decisive years, some gave up, some sought new ways to fight, veering towards disapproving isolation, some questioned and reshaped, and others switched sides, assuming the values of the expected dominant class. They were murdered, crippled, and 'suicided' along the way. And now, those discovering this wonderful responsibility to change the world are being reborn, because, as Gorky says, "there is nothing in this world that cannot be changed."¹²

The difficult years after the 1964 coup did not hold back the impetus for transformation. Choosing to stage a Russian text from 1902 reinforced that opinion — fifteen years after Gorky wrote his text, there was a revolution. The play captured history in progress. Perhaps this is why, in 1977 interviews, Borghi reinforced the possibility of talking about Brazil through good foreign plays — an idea often adopted by Teatro Oficina throughout its history.

Once again, Gianni Ratto designed the costumes, helping build the complexity of the characters onstage. In his research, he studied figures such as Polia ("a foster child - but with clearly defined roles as a maid") and Helen ("likes to feel the pleasure of touching fabrics. Sometimes a RUSTIC fabric is more charming. She's not eccentric. She invents clothes based on her sexuality. Salmon, red, thick linen."¹³ His studies for the play were born out of this research, considering the characters' social position as well as their subjectivity. For Ratto, the show was about a duel between the old and the new, the dying and the newborn, the past and future.¹⁴

Despite keeping a watchful eye out for new times — who knows, maybe even the re-democratisation so many were fighting for — there was a deep melancholic feel to the re-staging. In the words of critic Ilka Maria Zanotto, the new staging maintained the emotion and truth of Gorky's characters but added a certain "Brechtian irony" to them.¹⁵ Perhaps that was unavoidable considering the contrasting moments of the two stagings. On the one hand, in 1977, the Soviet Union had already taken a detour, especially during the Stalinist period, which made the audience smile "melancholically before the halo of heroism surrounding Nils, the worker who built the ever more distant future socialist paradise."¹⁶ On the other hand, it was impossible not to think about the civil-military coup separating 1963 and 1977. The first staging of *The Petty Bourgeois* was produced during a progressive government, at a time when a coming social transformation was envisioned. The play was still running when the coup happened, and Borghi, Fernando Peixoto, and Zé Celso had to flee the city — they were threatened with arrest — the play ended with *The Internationale*. Later, the play was allowed to return to the stage by replacing the final song with the *Marseillaise*. The music was out of tune, and the audience understood that the performers were following orders.

Creative freedom had not been the same since the coup, and the left has gone through a process of severe self-criticism. At the

same time, the "dead, crippled, and 'suicided'" (like Herzog) historically lay very close. In a review of the 1977 TAIB production, called *Tempo morto* [Dead Time], Carlos Godoy describes the play's great work in portraying stagnant characters, praises Gianni Ratto's dark, heavy set design (which suggests a suffocating atmosphere) and concludes: "talking about change in a time of waiting is not only encouraging but necessary."¹⁷

This poses another delicate question: talking about change with whom? Critic Ilka Maria Zanotto wrote that the 1977 staging culminated in "the applause of a definitively non-proletarian audience directed towards the burial of their own social class."¹⁸ Renato Borghi, in an interview for this book, observed that the artists were "worried" about a certain middle class that supported the coup and that it was precisely these "madams" who were watching the show. Questioning of the theatre audience had already been haunting the period's best production for some time. At Teatro Oficina, more radical attacks on the petty bourgeoisie audience of the late 1960s (which was also a kind of self-criticism of the cultural scene) reached a certain level of violence to *épater la bourgeoisie* (shock the bourgeoisie). The group was greatly divided because of arguments for this more aggressive approach, with Borghi and Fraser leaving the group, although the theme followed them to a certain extent. In *The Petty Bourgeois* programme, in 1977, an excerpt from Gorky's text printed in large letters challenged the audience in terms of the condition of the petty bourgeoisie. The advertisements in the programme also reinforced an ironic tone, including regarding the way the show was financially possible.¹⁹

For their part, the artists involved would probably have loved to engage with broader segments of the population. In the 1970s, there was an absence of public policies to break down that isolation. On the contrary, in addition to institutionalising censorship, the military regime punished the initiatives to bring artists, intellectuals, and the people together. In the early 1960s, experiences such as those of the Centros Populares de Cultura [Popular Culture Centres] tried to create works linked to the reality of Brazilian labourers, working in contact with the labourers themselves. One of their main priorities was that theatre should not be a privilege and that the plays should converse directly with the needs and struggles of the broader population. As we have seen, these plans for a popular and pertinent theatre were interrupted in the wake of the coup. Theatre was increasingly destined to engage only with a certain intellectualised middle class, who had access to cultural spaces. The TAIB stage was the setting for attempts to disrupt this dynamic, such as with the Teatro Popular do Sesi (although with a different profile to the CPCs). But even in present-day São Paulo, this is a problem that theatre artists deal with. When asked what he would dream for a renovated TAIB, Borghi replied: "A popular theatre. We need a popular theatre!"

In a text announcing the play's premiere at TAIB, Borghi argued that it was vital to revive "not only the golden age of Oficina and Arena but also — through art — to debate current problems."²⁰ The plays discussed in this chapter deal precisely with the subtleties of

[12] *Pequenos burgueses*, show programme, São Paulo, 1977. Archive of Jenny Klabin Segall Library/Lasar Segall Museum/IBRAM/MinC.

[13] Notes by Gianni Ratto for the play *The Petty Bourgeois* (1977). Available in the Gianni Ratto Collection.

[14] *Idem*, *ibidem*.

[15] Ilka Maria Zanotto, "Versão desconcertante do drama de Gorki". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 Aug. 1977, p. 26.

[16] *Idem*, *ibidem*.

[17] Carlos Ernesto de Godoy, "Tempo morto", *Visão*, 5 Sept. 1977.

[18] Ilka Maria Zanotto, *op. cit.*, p. 26.

[19] It was common for the programmes of plays to include advertisements, which funded their printing and guaranteed various sponsors for the shows. For example, an advertisement for hat, shoe, and fabric stores that provided material or gave discounts for the costumes.

[20] "Ilustrada", *Folha de S. Paulo*, São Paulo, July 13, 1977.

that statement. It was impossible to go back in time, to resume the work as it was pre-1964, or even pre-AI-5. The violence of the repression that hit both companies was still reverberating. At the same time, some of the artists responsible for that fertile period continued to create debates about social reality. They took the experiences they carried from Arena and Oficina and used them not on the stages of those groups, but at TAIB, fulfilling an incredibly important role in the history of São Paulo theatre.

In 1960, the Oficina and Arena theatres co-produced the play *Fogo frio* [Cold Fire], directed by Augusto Boal. The text was written by Benedito Ruy Barbosa, then at the start of his career, and it was discussed collectively at a Seminário de Dramaturgia [Dramaturgy Seminar] organised by Arena. The seminar meetings made a big impact on São Paulo theatre between the late 1950s and early 1960s. They generated artistic exchanges between playwrights and encouraged new theatrical works that focused on national reality. Ruy Barbosa won the new talent award and was motivated to write a sequel on the Brazilian agricultural issue.²¹ In this new play, Barbosa portrayed *grileiros* [land-grabbers] obstructing the right of squatters to work on the land. *Fogo na terra* [Fire on Earth] was written in 1963 but only premiered in 1985 — on the TAIB stage.

In the programme accompanying its eventual staging, the author explained the more than 20-year gap between the writing and premiere of the play: “When I thought the play was ready and I was ready to show it to my friends at Arena, it happened. I arrived at Arena, with the text under my arm and my heart racing, and where were my friends? The ‘Redeemer’ was hunting artists.”²² Like agrarian reform (which was part of the agenda in the social movement in 1963), which was archived by the coup, the play was shelved. In the words of the playwright, “reality had been forbidden.”²³ Ruy Barbosa was part of a large group of performers who migrated to work in television to survive the repression of theatrical production at the time.

Fighting for land was back in the headlines during the re-democratisation process and Ruy Barbosa, in partnership with the producer (and his wife) Marilene Barbosa, decided to produce *Fogo na terra*. They concluded that the text was still fresh since, unfortunately, the Brazilian land problem had still not been resolved. Just as the staging of *The Petty Bourgeois* in 1977 revived Oficina’s pre-coup work, *Fogo na terra* resumed a partnership between Oficina and Arena that had been interrupted by the establishment of the military regime. This warrants a small chronological leap in this chapter. The production, directed by Mário Masetti, premiered at TAIB in August 1985 and ran until the end of that year. The production also marks a kind of end of a cycle, where what had been repressed returned to the stage.

It is as though, to reclaim a place for theatre that had been suffocated, it was also necessary to reclaim certain spaces, including TAIB. As producer Marilene Barbosa described it: “Where could we

find space for it, with the lack of theatres in this crazy city? And then, TAIB appeared as an option — the last one — but it needed a renovation to house the public that might be interested in seeing the show. So, we put the two dreams together — renovating the theatre [and staging the production]”.²⁴ And so Marilene and Ruy Barbosa leased and renovated the theatre, putting TAIB back into action, just in time to celebrate its 25th anniversary.

In the programme text, the director Mário Masetti observed that the rural world went a long time without being brought to the stage (perhaps due to the military regime’s sanctions against the fight for land). Part of the challenge when staging the play was finding a way to portray that universe. One of the solutions for this was music: the production was a Brazilian musical, and Osvaldo Sperandio mixed his urban background with a study of regional music: “I invented it, if I am honest, but I did so with immense affection and respect for these men, this music and, in short, for all music of all our immense Brazils.”²⁵ The choreography, under Sylvia Bittencourt’s guidance, was based on experiments with *catira* (a Brazilian folk dance), square dances, and harvest dances, while still incorporating the urbanity of the collective. As they danced, the feet of the actors lifted the lime from the floor, left by the theatre’s renovation; artistically exploring other dances where the earth is lifted by barefoot dancers.

The goal was not to romanticise rural life but to make its struggles explicit. Within the play, this was probably expressed through the scarecrow character (played by Gésio Amadeu), who voiced the consciences of the other characters and commented on the action. Transcending fiction, the play’s programme contained a note from the Campanha Nacional pela Reforma Agrária [National Campaign for Land Reform]: “*Fogo na terra* portrays a Brazilian reality that we are fighting against. THIS FIGHT IS ALSO YOURS!”. In November 1985, the play’s audience included the Minister of Land Reform, Nelson Ribeiro, and rural leaders and workers. A public debate was held after the show. The production represents yet another example of an alliance between artistic expression and collective political reflection on the TAIB stage.

On the relationship between the workers who came together in that space, it is worth citing the thank you note Ruy Barbosa published in the programme:

A final word, too, for the anonymous workers, bricklayers, plumbers, electricians, painters, and all those who renovated the theatre, listening to the music, watching the dances on the stage and who, seemingly getting into their rhythm, managed to give us back this new TAIB, in time for our premiere. Bless you! That is the great *catira* – the *catira* of work, of love, of hope.”²⁶

Over the decades, many people worked to keep TAIB going as a place of art and exchange.

[21] Translator’s note: The agricultural issues in Brazil concerns the capitalist model of land exploitation that involves land concentration and the expropriation of rural people, based on the colonisation process in Brazil. In the 1960s, rural groups stimulated debates on agricultural reform, which became a part of the Reformas de Base [Base Reforms] proposed by then-president João Goulart, and which were not put into effect because of the 1964 military coup.

[22] “Redeemer”, the term used by some coup supporters to describe the dictatorship - Ruy Barbosa uses the term ironically. *Fogo na Terra*, show programme, São Paulo, 1985. Archive of Jenny Klabin Segall Library/Lasar Segall Museum/IBRAM/MinC.

[23] “Um novo TAIB encena a peça *Fogo na Terra*”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 Aug. 1985, p. 15.

[24] *Fogo na Terra*, show programme, São Paulo, 1985. Archive of Jenny Klabin Segall Library/Lasar Segall Museum/IBRAM/MinC.

[25] *Fogo na Terra*, show programme, São Paulo, 1985. Archive of Jenny Klabin Segall Library/Lasar Segall Museum/IBRAM/MinC.

[26] *Idem*, *ibidem*.

MURRO EM PONTA DE FACA - FOR BROAD
AND UNRESTRICTED AMNESTY FOR PRISONERS
AND THE POLITICALLY PERSECUTED

Murro em ponta de faca [Barking Up The Wrong Tree] was written by Augusto Boal, director of Arena, who was persecuted by the military regime. The play discussed the exile experience and premiered at TAIB in 1978, while its author was still living in Portugal (Boal only returned to Brazil in the mid-1980s). The cover of the programme, designed by Elifas Andreato, made explicit the autobiographical element of the play. The illustration depicts Boal with the date of his arrest on his chest, a fingerprint on his face, and several passport stamps, among them a stamp reading “exiled”, and another stained with blood.

The atmosphere of repression was even expressed in the way the cast was presented in the programme. The actors appeared in DOPS²⁷ files [Department of Social and Political Order]. Along with other personal information, it included each actor’s home address, as well as their work address: “252 Rua Três Rios — Teatro TAIB.” The gesture was ironic but also realistic, considering the persecution of the more progressive sectors of artistic production, which also reached the production itself: the play was “filed” (under surveillance) by DOPS when it was performed at the Teatro Municipal in 1979.²⁸ The programme highlighted the courage of everyone involved in the production: the performers and the theatre that hosted them.

The play follows the story of three exiled couples who move between different countries. They start by taking refuge in Chile, but there is a coup, so they move to Argentina, where they find freedom, but not money. When the political climate gets tense there, too, they leave for France. The distance from home, the barrier of a less familiar language, the exhaustion of forced coexistence, and the fear of returning to Brazil make the play progressively harder. In IDART’s recording of the play, one can hear many laughs echoing through the TAIB audience.²⁹ The characters have ludicrous habits and personality traits that the audience recognises, finding humour in their predictability: Margarida complains about everything and flirts with everyone; Doutor is always (mistakenly) analysing “correlations of strength”, with the characters played by Martha Overbeck and Francisco Milani, respectively.

Gradually, and as their flight becomes routine, humour makes room for moments of solidarity. The character of Maria (played by Thaia Perez) experiences the pain of repression and the murder of a friend. Her partner, Paulo (Renato Borghi), tries to comfort and uplift her. But the morbid atmosphere imposes itself more and more:

MARIA: I keep thinking about dead body parts, I keep thinking about dead people, people I knew alive. Dead. When you hold me and cuddle me... instead of feeling it... instead of enjoying the feeling of your hand... I keep looking at it... and I see that you still have one... you still have both hands... still... still have...

PAULO (showing them): I have both hands. And I’m alive...

MARIA: And there are people who had both hands cut off... people out there... without hands... How can I explain it to you? Your hands are here, your hands cuddle me, your hands exist... but I can’t feel your hands... because I keep thinking about the hands I knew, I keep remembering rotten hands, full of worms, hands that cuddled me, hands like your hands, living hands, dead hands, hands that gave me pleasure, that made me come... hands cut off... It’s as if suddenly, for me, no one has hands anymore. All hands have been cut off!³⁰

In the same scene, Maria says that she is pregnant but can only think about death — she refers to the baby as a tiny dead thing. Later, the character commits suicide: she takes medication while talking on the phone with Paulo. A note tells us that the two are close but not touching. Like *Ponto de partida*, the play *Murro em ponta de faca* embodies hopelessness in the image of an unborn baby. But, if in the first play the Maíra character places herself in the centre of the square, reminding the city of the injustice that was committed, in the second, Maria takes her own life. Present and future are forbidden, impossible.

Despite losing his partner and saying goodbye to the two other couples — who he may come across in some other country — Paul continues in his struggle and exile. He refuses to go with the flow, he prefers to “bark up the wrong tree.” And the play ends with Paul meeting with other exiled people, new travel companions. However, these characters look like the ones the play portrayed from the beginning and are played by the same actors. The sensation is of a circular work: exile is a constant repetition, the continuation of a situation of political persecution. This “circular plot” was synthesised in the play’s theme song *Murro em ponta de faca*, composed by Chico Buarque, who himself lived in exile. The lyrics go:

Eu até que não gostava
De sair da minha casa
Mas quando eu menos esperava
Parece que criei asa
Errando de porto em porto
Sou ave de migração,
Mala de mão, peso morto,
Ou quilombola ou balão.
Não sei se sou inimigo,
Ou do inimigo me escondo,
Não sei se fujo ou persigo
Por esse enredo, enredo
Em redondo³¹

I didn’t even like
To leave my house
But when I least expected

[27] Translator’s note: Departamento de Ordem Política e Social or Department of Political and Social Order, in English. The Brazilian secret police force used extensively during the military dictatorship, responsible for monitoring and repressing movements in opposition to the government.

[28] Dossier available in the Public Archive of the State of São Paulo (50Z130 2261).

[29] The recording is available at the Multimedia Archive of Centro Cultural São Paulo (FTR 122-123).

[30] Augusto Boal, *Murro em ponta de faca*. São Paulo: Hucitec, 1978, p. 75.

[31] Renato Borghi, in an interview for this book, recalled that it was he who asked Chico Buarque to compose a song for his character (a musician in exile). The present version of the lyrics was sung by him in the interview, and is slightly different from the one in the published version of the play *Murro em ponta de faca*, but coincides with the audio recorded by Idart when of the play’s presentation at TAIB. It was also reproduced in the biography: Élcio Nogueira Seixas, *Borghi em revista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. Coleção Aplauso. Free Translation: I didn’t even like it / To get out of my house / But when I least expected it / Looks like I had wings / Wandering from port to port / I am a migratory bird, / Handbag, deadweight, / quilombola or balloon. / I don’t know if I’m enemy, / Or from the enemy I hide, / I don’t know if I’m running or chasing / Through this plot, plot / Round.

It seems I've taken flight
Wandering from port to port
I'm a migratory bird,
Suitcase in my hand, dead eight,
Or quilombola or balloon.
I don't know if I'm the enemy,
Or hiding from the enemy,
Don't know if I flee or chase
For this plot, this plot
That goes around.

The state of constant pilgrimage was expressed on stage by the overt presence of suitcases. They became beds, tables, chairs. The lives of the characters consisted of packing and unpacking and they relied on little more when settling down for the night in any place. Gianni Ratto designed the set, which was crucial to emphasising the theme of exile for the audience at all times. No conversation, love story, or guitar could remove the suitcases from centre stage.

Despite all the pain portrayed in the play — the pain of exile and the pain of a country — the show at TAIB was also an expression of resistance and coming together. Boal himself wrote about this joyful element in the accompanying programme. He celebrated this encounter with Chico Buarque's music, Fernando Peixoto's provocation, Paulo José's direction, and the art of each actor and actress. He envisioned the production as a chance for those who are far away to come closer and say: see you soon.

The hope that the "see you soon" from the exiled would become a reality tied the play to a huge fight that was ongoing. A movement for sweeping, general, and unrestricted amnesty for the politically persecuted was being organised in Brazil and abroad. Boal himself, while in Portugal, took part in a committee for amnesty in Brazil. The actor Renato Borghi spoke in an interview of the emotion of having his friend Dulce Maia, a cultural producer and guerilla, in the *Murro em ponta de faca* audience. Dulce was the first woman to be arrested and tortured by the dictatorship, and also the first exiled person to return after the Lei da Anistia [Amnesty Law] was passed in August 1979.

The gradual return of those in exile was cause for celebration and was part of the protests of organised civil society in favour of re-democratisation. On August 31st 1979, Casa do Povo (ICIB) hosted an event of the Comitê de Recepção [Reception Committee] for Miguel Arraes, the governor of Pernambuco who was arrested and exiled after the coup. Two books were launched at the event: *Tempo de Arraes* [Arraes' Time], by Antonio Callado, and *Órfãos do talvez* [Orphans of Perhaps], by Alencar Furtado. The event was supervised by DOPS. Although a slow and gradual *Abertura Política* [political opening — the process through which Brazil ceased to be run by a military dictatorship] was in progress, democratic events like this were still police business.

Times do not change all at once. Overcoming the dictatorship was in progress; social movements regained some of their voice. Theatre artists in São Paulo were also dealing with slow changes. Censorship gradually became less rigid — although its mechanisms were only repealed with the 1988 Constituinte [Constituent Assembly]. Works shelved at the time of the coup began to come to light, like *Fogo na terra* and *Moço em estado de sítio* [Young Man in State of Emergency], written by Oduvaldo Vianna Filho in 1965, which did not premiere in São Paulo until August 1982, at TAIB. The old artists reclaimed the freedom to debate reality. New generations of theatre workers rushed to the stage.

NEW FORMS OF POLITICISATION

MARIA LÍVIA NOBRE GOES AND
NINA NUSSENZWEIG HOTIMSKY

In the late 1970s and early 1980s, many protest movements emerged with new momentum. The cycle that became known as the ABC strikes because of the intense mobilisation in the cities of São Bernardo, Santo André, São Caetano and Diadema (part of the region known as the ABC, in São Paulo state) between 1978 and 1980, put the fight for worker's rights at the centre of public life. The union was once again a place of resistance, and the fight for democracy grew stronger — confronting the violent actions of the repressive forces.

The Movimento Negro Unificado [Unified Black Movement] (MNU) was founded in São Paulo in 1978. The group organised a public demonstration against racism that gathered about two thousand people at the Teatro Municipal, protesting against the murder of Robson Silveira da Luz, a young Black resident from São Paulo's East Zone, who was tortured at the 44th police station in the Guaianases neighbourhood. People started reporting other cases of discrimination and police violence in general. The Black movement, dismantled during the harshest period of the dictatorship,¹ was reorganising.

Still in 1978, the Movimento Contra o Custo de Vida [Movement Against the Cost of Living (or Movimento Contra a Carestia [Movement Against Hunger]) gathered over twenty thousand women from the outskirts of São Paulo at Sé Square, in the city centre. They demanded the freezing of food prices and an increase in wages, feeling firsthand the impacts of an economic policy that was increasing inequality. This movement had been building since 1972 in the Clubes de Mães das Comunidades Eclesiais de Base da Igreja Católica [Mothers of the Catholic Church Basic Ecclesial Communities Clubs], and grained ground in the city.

This is one example of how women were making themselves heard publicly. The 1970s also witnessed other expressions of feminism in the country. In 1975, in Rio de Janeiro, the Centro da Mulher Brasileira [Brazilian Women's Centre] (CMB-RJ) was founded, the first group to identify as feminist. Women wanted to study, work and be respected as equals. They fought for health, education, work and for re-democratisation.

Heteronormativity was also starting to be questioned publicly. In 1978, in Rio de Janeiro, the homosexual newspaper *O Lâmpião da esquina* was launched. Its proposal was saying no to the ghetto, and to get out of it: 'ghetto' was the nickname for bars where homosexuals could meet at the time.² *O Lâmpião* raised its voice against marginalisation, condemning the violence imposed against LGBTQIAPN+ people, and fighting the dictatorship. *Chanacomchana*, an independent publication by lesbian collectives, was launched in the same vein in São Paulo in 1981.

These agendas were not born in 1970 — workers, Black people, women, and LGBTQIAPN+ people have long histories of resistance. But the fervency of these years should be noted. And in Casa do Povo (ICIB) and at TAIB, these many different struggles found an open platform for their free and public expression.

[1] Translator's note: refers to the Brazilian dictatorship that was in force from the 1st of April 1964 until the 15th of March 1985.

[2] The term, which came to be used in a discriminatory way to refer to spaces reserved for an ethnicity or group, originally referred to the exclusion of Jews. Since its origin, Casa do Povo (ICIB) has been associated with different social groups in resistance to ghetto bias.

THE STRIKE ON STAGE

Written and produced in 1979, *Fábrica* [Factory] tells the true story of a ceramicist strike in Itu, São Paulo state, which happened the year before. The production by Orbe Arte Produções premiered at TAIB on September 21st and ran until the 20th of January the following year. In her column in the newspaper *O Estado de S. Paulo*, theatre critic Mariângela Alves celebrated the stage comeback of reality at a time when the theatre had become used to speaking in code because of the censorship imposed by the dictatorship. The contemporary subject was a “ray of light.” Strikes were a pressing issue in São Paulo public life.

Two women formed the base of the production: it was directed by Marília de Castro, who also wrote the text (under the pseudonym Nathália Davini) in partnership with Eneida Soller, who also wrote the songs. Musical Direction was by Anna Nery, and Demeter Iliad was the Assistant Director. Even today, these creative roles are usually occupied by men. Although the play did not use feminism as a theme, it showed a slow change in progress through the organisation of the work. In this sense, *Casa do Povo* (ICIB) was promoting a debate about women writers, reinforcing the institute’s relationship with the latent agendas two years earlier.³

Theatre critic Jefferson Del Rios, in a very complementary text, noted that *Fábrica* highlighted female characters. The fact is that many women were involved in the real Itu strike. According to director Marília de Castro, in an interview for this book (also with Eneida Soller and Otávio Donasci): “When you are sensitive to women, to children, you highlight them because you heard them. A person who does not hear or does not see, even if it is right in their face, they cannot see it, will highlight another.” Marília exemplifies this vision by referring to one of the ceramicists who lost a baby and whose story ended up in the play:

People often say: “Oh, yeah, she lost her child.” [no emphasis]. No, listen: she lost a child! Do you realise what this woman was waiting for?! So we explored the pregnant woman and when she loses her child the audience cries. Because they saw it, it was as if we were saying, “Look here, can you see it?”

All the stories in the play are real, elaborated dramaturgically, musically, visually, and in the acting. In the same interview, playwright and composer Eneida Soller remembered one of the strikers who, when watching the show, asked: “Why did this become a play?” For that woman, what was happening on stage was her life and that of her comrades. At the same time, the artist’s act of “shedding light on what already exists” allowed hundreds of viewers to reflect on the fervour of the worker’s struggles in the late 1970s.

Marília and Eneida did in-depth research into the strike the work was based on: they visited the factory, interviewed the strikers, and studied the urgent demands on the agenda. The labourers worked twelve hours a day, without toilets or a space to feed themselves within the factory. They did not have protective equipment, like gloves, and often burned their hands on the machines. They also did not have uniforms and were wounded when their skin came into contact with certain materials. Beyond that, children worked at the factory, and the absence of a contract for most workers made it difficult to access any of their rights. This situation led to a mobilisation of the workers, which was supported by figures such as Dom Paulo Evaristo Arns and was reported on internationally.

In the statements collected, Marília and Eneida learned that one woman had lost her hand in the press and was blamed by the factory owner and the doctor who examined her; and a pregnant woman lost her baby because her boss refused to take her to the hospital when she went into labour, as he had promised to do (this is the character mentioned by Marília in the earlier statement). When asked about the event, the boss claimed that it was the strikers who were failing in their duties. These two characters, the Pregnant Woman and the Injured Woman, became central to the play’s narrative.

The play also focussed on the solidarity between workers in times of great hardship. After a few days of strike action, the resources from the strike fund ran out, and the ceramicists found themselves threatened with starvation. A union in São Paulo responded by sending a truck of food. The characters were overjoyed when the food arrived but also learned some core lessons in striking. They realised, for example, it was risky to leave the provisions at the union because, in the event of federal intervention, they would lose everything. The only option was to leave the supply at the house of the lawyer representing the strikers. When the time came to share the food, they managed to collectively establish the criteria for that division. They took into account the number of children in each family, and sick people, and quickly guaranteed milk for all the children.

In another part of the creative process, visual artist and set designer Otávio Donasci also made a research trip to Itu. During the visit, he took photos of the real spaces the ceramicists worked in and of the machines they operated. To him, the scene with the accident in the press was central: it was essential to express the magnitude of the machines compared to human fragility. Donasci reproduced these huge machines in the play’s scenery. His three-level set represented the different social classes on stage: on the highest level were the office and the bosses’ house; on the lowest was the factory floor; and, in the middle, was the union. To represent the work done at the factory, the production manufactured numerous plaster tiles, which materialised what the ceramicists produced for the audience. The set was also crossed by carts transporting the materials. According to a note in the playtext, loading them required “strength and great balance.”

The grandiose set design was one of the reasons the group chose TAIB for the play’s premiere. The high ceiling and stage size accommodated Donasci’s design. A theatre as big as TAIB also meant the show could reach large audiences. In an assembly scene, the actors descend and mingle with the audience, in a demonstration of the public nature of the decisions made by social movement.

The audience is as important as those who make a play.⁴ The Itu ceramicists themselves saw the TAIB premiere of *Fábrica*. The show also received groups of metalworkers, people from the disadvantaged city outskirts, housewife associations, popular movements from Santos, politically organised student groups, and unions from São Bernardo, São Caetano, and Suzano. Through theatre, the artists created a way to engage with social groups that, like the characters on stage, fought for better times. Perhaps that is why the show was noticed by DOPS. The dictatorship was very slowly coming to an end, and for a long time would still closely observe this type of activity, which was so blatantly democratic.

The year after the premiere of *Fábrica*, the *Casa do Povo* (ICIB) amateur group took on the theme of striking once again. The *Teatro Amador de Base* [Base Amateur Theatre] (TABA) staged the play *Tem marmelada no bananal* [There’s Marmalade in the Banana Field],

[3] “A mulher-escritora é tema de debate no Icib”. *Notícias Populares*, São Paulo, 20 Oct. 1977.

[4] It is worth remembering *Teatro Popular do Sesi*, studied in the chapter in this book “TAIB, A Stage for the City”. The audiences of workers that the group made possible are perhaps the most interesting element of the presence of Sesi at TAIB.

written collectively and based on a strike held by banana plantation workers in the South Coast of São Paulo state. The production denounced the working conditions analogous to slavery in the banana plantations and was staged at TAIB in early February 1980.

In general, there are few reports about the group after it was founded in 1977, with a compelling proposal. Amateurism was a way to be autonomous and resist the demands of making a commercially viable business theatre, and the two productions that preceded *Tem marmelada no bananal* were already politicised in character. As its name suggests — in political jargon, the term “trabalho de base [base work]” in Portuguese means acting together with workers — a proposal to join the workers’ struggle and a concern with social reality bound the group together. Teatro Amador de Base debuted with *Aos que virão depois de nós* [To Those Who Will Come After Us], a collection of texts by Bertolt Brecht, and Max Frisch, among others, and later staged *Este ovo é um galo* [This Egg is a Rooster], by Lauro César Muniz, the playwright known for making the best political theatre of the time. They toured the typically disadvantaged city outskirts with *Este ovo é um galo*, searching for an audience they believed it would be interesting to engage with.⁵

Some major trends in São Paulo theatre can be glimpsed in the work of this amateur theatre collective at Casa do Povo (ICIB): decentralisation in search of new audiences (and sometimes the possibility of a more politicised repertoire, distant from centres of repression); collective creation as a democratic way to work; and the idea of a “theatre group”, where the production reflects the interests and worldviews of a collective, which has become increasingly important as a production structure and political identity in theatre in São Paulo.⁶

Strike action was also the theme of *Bella Ciao*, 1982 — play of the year for critic Ilka Marinho Zanotto. The playwright Luís Alberto de Abreu was born in São Bernardo do Campo, and spent his childhood living in a provincial city, which he witnessed transform into a productive and political centre in Brazil. When the worker’s demonstrations started, he knew he was facing an important issue. He conducted thorough research into Brazilian labour movements since 1900, studied books and documents, and carried out several interviews. The project started with the Mambembe group, but the comic language that the group was developing at the time did not apply well to the *Bella Ciao* text. Some of the Mambembe artists left the group, forming a new group called *Arteviva*, which then staged the play. In the programme for the play, *Arteviva*, which also identified with the idea of group theatre, declared an interest in working with a focus on Brazilian reality and national culture.

The very notion of group theatre is in opposition to the vision of commercial art. At the time of the production, the TAIB space was being used by the Confederação Nacional de Teatro Amador [National Confederation of Amateur Theatre] (CONFENATA). In an interview for this book, Luís Alberto de Abreu says that it was CONFENATA granting the production’s free use of the space that made the *Bella Ciao* season possible, considering that the production prioritised inserting itself within the debates of its time over finding ways to be easily assimilated into the market. The play premiered on November 9th 1982 and ran for over a year.

The play follows an Italian family who immigrate to Brazil in 1905. Giovanni, the father, becomes an anarchist and participates in the strikes that happened in São Paulo in the early 20th century. His son, Gennarino, becomes a communist. According to Abreu, the debate between anarchists and communists portrayed on stage echoed in the TAIB audience, with spectators raving and debating among themselves during the show. In the end, Gennarino is arrested and murdered by the Vargas dictatorship in 1945, just months before re-democratisation. In addressing a former dictatorship, *Bella Ciao* also attacked the violence of the dictatorship of its time, joining the chorus of those calling for the total restoration of democracy.

Director Roberto Vignati’s production worked with the epic references that the play text already suggested. There were moments of narration, songs (such as *Bella Ciao* itself, the Italian anti-fascist anthem that names the play), and a choir — all tools to cope with covering a forty-year story in the duration of a single theatre show. At the same time, the play is deeply emotive. The vivid, contradictory characters seek better living conditions and meaningful political, loving, and family relationships. At the very beginning, a narration situates the viewer: “This is the story of a dream. Of a little man’s big dream”.⁷

Giovanni, the patriarch, is stubborn but a big thinker. He learns how to handle factory work through political organisation. While he fights for a better future, his partner and mother of his two children, Carmela, calls him to the urgencies of the present, since one cannot “eat words.” As the children grow up, the father learns to cope with the changing times. His daughter Maria, a textile worker, demands the freedom to go out at night. In a heated argument with her father, she argues:

GIOVANNI: [...] In those days a woman never raised her voice!
MARIA: You’re the one who always says that if speaking quietly doesn’t help, just yell.⁸

Meanwhile, Gennarino learned from his father that everyone has their own way of thinking, and thus justifies his choice of communism, despite the protests of his anarchist father.

As with *Fábrica*, the *Bella Ciao* production received politically organised groups at TAIB, holding presentations and debates for metalworkers from São Paulo, the unionist abc region, and the Italian community from the Bixiga neighbourhood. TAIB, a theatre built by immigrants, was housing the stories and actual presence of another important immigration group.

The show was a milestone in the 1980s. For many people connected to theatre born between the 1960s and 1970s, it was the reason they first went to TAIB. Luís Alberto de Abreu, then a young playwright on his third staged play,⁹ established himself as one of the most cited authors when talking about that era in São Paulo. He wrote ten plays that decade, two of them staged at TAIB. The second, *Sai da frente que atrás vem gente* [Get Out of the Way Because the People Are Coming] (1984), was directed by Mário Masetti and was a tribute to the city of São Paulo. The characters were

[5] Instituto Cultural Israelita Brasileiro, *Tem marmelada no bananal*. Presentation texts of the show and the group available in the Archive of Casa do Povo.

[6] A milestone of group theatre as political agent is the *Arte Contra a Barbárie* [Art Against Barbarism] movement, which, in 1999, created its first manifesto and achieved exemplary public cultural policies for the city of São Paulo, such as the *Lei de Fomento ao Teatro* [Law for the Promotion of Theatre].

[7] Luís Alberto de Abreu, *Bella Ciao*. In: Adélia Nicolete (org.), *Luís Alberto de Abreu - um teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 248

[8] Luís Alberto de Abreu, *op. cit.*, 2011, p. 277.

[9] *Bella Ciao* was the second play written by Abreu but the Mambembe group, of which he was part, decided to stage it. Later, Abreu wrote *Cala boca já morreu* [Shut Up Its Already Dead] for them, which premiered in 1981, and *Bella Ciao* was staged the following year.

every kind of São Paulo resident, all struggling for survival: an elderly woman on a crowded train, a pickpocket, a primary teacher, a failed boxer, and even a group of actresses and actors rehearsing their latest show. The language of the staging was popular and based on the vaudeville style.

TEREZINHA DE JESUS AND THE “FRENTE DAS BONECAS DEMOCRÁTICAS [THE DEMOCRATIC DOLLS FRONT]”

The vaudeville style was also chosen for another important production that premiered at TAIB: *Terezinha de Jesus*, written and performed by Ronaldo Ciambroni, and directed by Luiz Damasceno. Brazilian vaudeville was a very popular genre, with a strong presence from the end of the 19th century until at least 1964, with repercussions in Brazilian culture that still exist in the present day. Musical and episodic, it commented on the most recent events in national politics, with mischief and in good humour. It was a theatrical cousin of the carnival!

After its premiere at TAIB on May 10th 1978, *Terezinha de Jesus* toured in different theatres in the city (Teatro Aplicado, Teatro Martins Pena, and Teatro da Praça) until 1980. The same play returned to the TAIB stage in the second half of 1981, possibly with changes to the staging, and this time directed by Ciambroni himself.¹⁰ The play follows the life of a transvestite, depicting, on the one hand, their misfortunes in love and family, and combating prejudices; on the other building friendships, and finding work and a place to exist. The author explained to the newspapers at the time that “the transvestite, outcast for their circumstances, exists for some people only at certain times — on the streets or at night-clubs, throwing feathers. In this play, I have tried to portray the daily life of a transvestite [sic], showing their human side, which is the same as that of anyone else.”¹¹

The beauty and joy of the production, some spectators told us, contributed to breaking down prejudices. Luiz Carlos Moreira and Iraci Tomiatto (artists from Engenho Teatral) described, in a statement for this book, an atmosphere of friendly banter with the audience, a seductive performance by Ciambroni and the other artists, and an effort to dialogue. In an audio recording of the play, some moments of direct interaction with the audience are audible, which the stars of vaudeville theatre called “the curtain act.”¹² Many of the jokes with the audience were malicious, with double

meanings, another traditional feature of vaudeville. Besides sexuality, the country’s politics was on the agenda: “I’ll start the DDF, The Democratic Dolls Front, in favour of the return of constitutional state! Against the police raids in Rego de Freitas Street!”, one artist told the spectators. “I went to Sé Square to protest against the cost of living. The fags are used to asking you to get it up — no, guys, it’s get-it-down! Get-it-down! Oh, are they recording for the City Hall? I’ll be in jail tomorrow! Don’t you send it to the censors, let me travel with the play first.”¹³

This last comment came from an adaptability with the immediate present and referred to an IDART audio recording of the show performed in July 1978. IDART became known as a respected research centre. In the theatre, it was led by Maria Thereza Vargas and Mariângela Alves de Lima and had no relation to the censors, but the presence of the audio recorder worked as a pretext to jokingly attack the dictatorship’s art inspections. In the same scene, the actor also joked about Paulo Salim Maluf’s¹⁴ difficulty in becoming governor. This profusion of news references is linked to the vaudeville tradition of revisiting the events of the year.

Music was a constant presence in the production and crossed many genres: samba-canção, bolero, rock, and tango. In one of the most sensitive moments of the plot, when Terezinha is evicted from the shelter she had been living in, the choir sang an Iemanjá¹⁵ chant, accompanied by drums. Using this element from Afro-Brazilian religion to comfort the character empowered her and created a moment of poetry. It revealed, perhaps, a certain solidarity with stigmatised groups.

The idea of solidarity as a way to overcome loneliness and prejudice opened and closed the play. Terezinha de Jesus says: “The glory is not only mine. For I owe all that I am to you, my brothers.” In fiction, the protagonist had good encounters with their friends Samara and Farofa. And kept looking for others in real life.

To broaden their circle of interlocutors, the cast of *Terezinha de Jesus* took to the streets of São Paulo wearing their costumes, hanging posters, and distributing flyers. According to *Folha de S. Paulo*, the artists wanted to get closer to the people, to achieve popularisation. The news report describes how the artists “put carnival on the streets, that is, they rented trucks and decorated them with old carnival statues donated by the Mocidade Alegre samba school.”¹⁶ Carnival overflowed from TAIB and into the city.

[10] The play had different stagings in the following years. In 1989, the text returned to the TAIB stage once again, directed by Ronaldo Ciambroni, with changes to the staging and casting.

[11] “Retrato de um travesti [Portrait of a Transvestite] [sic]. By Ronaldo Ciambroni”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 May 1978. The author, who as far as we know, identifies as a cis man, is recognized for his various transgender-themed pieces. The cast of *Terezinha de Jesus* had 16 people, in addition to another 5 in the music, but there is no information about their gender. Sometimes, critics accused the show of superficiality and caricature, but it is difficult to arrive at a precise analysis because these comments can also express prejudices.

[12] In vaudeville, there were times when the curtain was closed so that the sets could be changed of sight of the audience. The artist who remained onstage made use of this opportunity to play directly with the spectators. That’s why this scene was called the “curtain act.”

The recording is available at the Multimedia Archive of Centro Cultural São Paulo (FTR 329-320).

[13] *Idem*.

[14] Translator’s note: Paulo Maluf is a well-known Brazilian conservative politician, with a career that began in the 1960s and ended in 2018. In the dictatorship, he was linked to Arena (Aliança Renovadora Nacional [The National Renovation Alliance]), a situationist party that today is known as the Partido Progressista [Progressive Party] (PP). He was mayoral candidate in São Paulo ten times, always in direct elections, and won just once. As state governor, he won one election (as a single candidate) and lost another, both in indirect elections during the military regime. His activity as a public administrator in São Paulo, marked by large constructions, accusations of corruption of ostensive police repression, resulted in the term “malufismo [malufism]”.

[15] Translator’s note: central figure in the Afro-Brazilian religions Candomblé and Umbanda. Iemanjá is the mother of the Orishas (the Gods) and Goddess of the sea.

[16] Osmar Freitas Jr. “Nas ruas, sempre caçando o público”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 mai. 1978, p. 33.

PLÍNIO MARCOS: CRUDE REALITY TO UNSETTLE THE COMMON MAN

The relationship between theatre artists and the Brazilian people has been central to debates about politicised theatre since at least the beginning of the 1960s. Many things changed over those years: the imposition of the dictatorship, the people's conceptions, and theatrical language. An important artist for understanding these transformations is Plínio Marcos whose plays put life on the fringes of big cities onto the stage, the non-idyllic lives of people who survive underemployment, prostitution, and crime, reproducing many of the crimes they are subjected to. The violence imbuing the language and themes of his plays earned Marcos the image of a bloody playwright. At the same time, he reconciles that image with the idea of a folkloric character, a fixture in the samba circles and streets of São Paulo, where he personally sold his works.

Plínio Marcos did four shows at TAIB: in 1962, at 26 years of age and recently arrived in São Paulo, he directed and acted in *O fim da humanidade* [The End of Humanity] (text by Glaucio de Salle); and in 1980, the group O Bando performed three of his plays: *Dois perdidos numa noite suja* [Two Lost Men On A Dirty Night] (directed by Thanah Correa), *Barrela*, and *Jesus Homem* [Jesus man]. The latter two were directed by Plínio himself, while Renato Consorte joined him as co-director of *Barrela*.

O Bando was a cooperative of actors who shared all the labour of making theatre equally. From creation to set design, assembly to publicity, all work was considered necessary, and every worker earned the same. The group refused any form of state funding. According to Plínio, they managed to provide for themselves "without the subsidy of a government that we do not support, which is why we want to be able to criticise them."¹⁷ They also insisted on tickets that were affordable for the population. These are not details: theatre is a group of relationships composed of artists, the audience, the work, and a form of production: elements that are built together. The way that O Bando created and circulated their plays says as much as the plays themselves. Plínio Marcos described some of the collective's principles and strategies:

You have to get the common man out of his house. You need to unsettle him. That's what O BANDO thinks. And they believe it is necessary to stage plays that portray the Brazilian reality in all its crudeness. But will the common man leave his house to see and hear tough things? So, before the play, there is a show of Brazilian popular music, with excellent composers. The common man doesn't read the newspapers, he doesn't know about the plays. So you take the ad out of the newspaper go out on the street and hand out flyers, one by one. But the common man cannot afford the ticket price. So, you rent a big theatre, and you sell really cheap tickets. But the common man needs to relearn how to talk. So do we. The entire Brazilian nation needs to relearn how to talk after sixteen years of obscurantism. Let's

try to relearn. Swap ideas without trying to dictate positions. We will hold debates at the end of each show.¹⁸

In 1980, TAIB took on the role of the big theatre in the math of cheap tickets + large audience capacity making seasons financially viable for the group. They presented three plays, including two premieres and a production of one of Plínio's most famous texts. *Barrela* was written in 1959 and premiered with an amateur group in Santos, Plínio's hometown, but was then banned and censored for 21 years. When the ban was lifted, the professional premiere took place at TAIB, where it ran from June to November 1980. The TAIB production revealed a sadly relevant text. In the form of a news report-play, Plínio exposed the daily violence in a prison. The playwright lamented: I would have preferred it if Brazil had socially evolved in two decades.

Dois perdidos numa noite suja (1966) passed the censors uncut by sheer luck: the censor responsible for judging it was Coelho Neto, a theatre man who granted the license to show the play. It tells the story of Paco and Tonho, two men who share a room and a lack of place in society but are incapable of sympathising with each other, in a situation that ends up escalating into unsustainable violence and culminates in death. The text had already been professionally staged at least four times before the show at TAIB, where it ran from November 30th to December 14th 1980, becoming one of Plínio's most famous works, even being adapted for cinema.

Jesus homem, which premiered at TAIB on December 19th 1980 and ran until June of the next year, seems to break with the dominant line in the playwright's work of depicting the fringes of urban life. As the title implies, it is about the life of Jesus Christ.¹⁹ Plínio studied Bible texts and adhered to the main passages, but gave his text a political aspect. Jesus is portrayed as a man who was persecuted for disturbing the powerful, accusing the Roman oppressors, and awakening humanity to the pursuit of freedom. And Judas is depicted as a petty bourgeois in despair, who "didn't need 30 pieces of silver," but still betrays the revolutionary cause.²⁰

The play featured original musical compositions and thirty actors on stage — all produced using O Bando's cooperative model. The costumes for the Roman soldiers were donated by the Mocidade Alegre samba school, further proof of the group's proximity to popular culture.

Plínio Marcos also stressed that "for the first time in Brazilian theatre history, a Black man will play a role classically performed by a white man."²¹ Christ was played by the great actor João Acaia-be.²² The critic Sábado Magaldi recalled that Ariano Suassuna had also created a Black Christ in the 1950s, in his *Auto da Compadecida* [A Dog's Will] (João Acaia-be had even already played the role). But it is undeniable that the image of a white Jesus is hegemonic in Brazil. For Acaia-be, the shock his casting caused in the audience was also due to the absence of Black people playing classical roles in general.²³ The production at TAIB thus made an anti-racist gesture. It was not uncommon for people to express prejudiced opinions in the heated debates that followed the presentations. Or even during

[17] "Plínio conta, com O Bando, a história de *Jesus homem*". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 Dec. 1980, p. 19.

[18] "O Bando", Plínio Marcos: oficial website. Available at: www.pliniomarcos.com/dados/obando.htm. Access: 17 April 2023.

[19] It is possible to approximate *Jesus Homem* to the play *Balbina de Iansã* (1970), in which Plínio deals with aspects of Afro-Brazilian religiosity.

[20] "O Jesus de Plínio Marcos: preto e subversivo". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 Dec. 1980 p. 19.

[21] "Histórias de 'Jesus Homem'". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 Feb. 1980, p. 21.

[22] Acaia-be had already played the central role of *A missa leiga* (Chico de Assis), and participated in the film *They Don't Wear Black-tie* (directed by Leon Hirszman), among other works. He graduated from EAD in 1970, in a class where he was the only Black person. "João Acaia-be, o 'Jesus Homem' da peça de Plínio". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 jan. 1981, p. 21.

[23] *Idem*, *ibidem*.

the show itself. Marcos David Cukierkorn, interim administrator of TAIB at the time, recalls an occasion when Plínio Marcos interrupted the show to confront a member of the audience.²⁴ On another occasion, during a debate, one “individual accused the group of colluding with a Jewish organisation to undermine the image of Christ,”²⁵ bringing racism and anti-Semitism together.

Before that racist and anti-Semitic accusation, however, Casa do Povo (ICIB) itself had shown an interest in reaching out to Black culture. In 1977, it offered a course called “A capoeira numa nova imagem” [A New Image of Capoeira], led by capoeira master Almir das Areias, of Capitães d’Areia Gym [Captains of Areia Gym], which he founded in Brás, São Paulo, after moving to the area from Bahia. The idea was to approach capoeira within its cultural, historical, and human context.²⁶ In the same year, Casa do Povo (ICIB) hosted the play *Capoeira — a arte de brigar sorrindo* [Capoeira — The Art of Fighting While Smiling], realised by Master Almir and the Capitães d’Areia group. Later, the newly founded Movimento Negro Unificado was invited to take part in the Warsaw Ghetto Uprising celebrations in 1979, in solidarity with the Jewish community.

The Christian theme in a theatre built by the Jewish community perhaps bore more similarities than differences. Plínio said of the work: “Outside religiosity (not to be confused with religion, which almost always leads to moralism) man has no salvation, he is not the brother of his neighbour, he is not able to take risks for his spiritual goals and, therefore, [is] interested only in his own well-being, in no way contributing to the betterment of humanity.”²⁷ His was an ethical view of the role of spirituality in human actions, close to that embraced by the members of Casa do Povo (ICIB). The TAIB creators would likely have agreed with Plínio Marcos’ statement.

As for anti-racism, that would also be kept alive on the TAIB stage. Shifting time period for a moment, it is worth highlighting the productions by Grupo Negro Sim, a collective from the outskirts of São Paulo’s West Zone, who are still active to this day. Combining theatre, music, and dance, the collective has always aimed to discuss the place of Black people in Brazilian social life. They are currently based in Casinha, a cultural space in Jardim Cláudia, in the Butantã neighbourhood. The group performed at TAIB in 1999 (*Castro Alves: um grito à liberdade* [Castro Alves: A Cry For Freedom]) and in 2000 (*Senzala: construção de um país que tem história* [Senzala: Construction of a Country with a History]). More recently, it is worth mentioning the play *Leste*, directed by Martha Kiss Perrone, which premiered at Casa do Povo (ICIB) in 2021.²⁸

* * *

The 1980s was a contradictory period for TAIB. On the one hand, the shows it hosted portrayed transformations and new, exciting forms of protest, which would culminate in the end of the dictatorship. On the other hand, it was the end of a cycle for the venue, which no longer had the same structure. In 1985, the theatre was leased by Benedito Ruy Barbosa, who carried out renovations in the building and presented some interesting productions, including *Fogo na terra* and *Santa Joana*, working independently from Casa do Povo (ICIB).²⁹ In the years that followed, some commercial shows alternated with plays of that weight, probably aimed at the theatre’s financial survival, such as a staging of

the off-Broadway musical *Oh! Calcutta!* (1986) and the erotic comedy *Uma vez por semana* [Once a Week] (1986). The star and main attraction of the latter was transvestite Roberta Close, and the production was seen by more than thirty thousand people. Despite some successes, TAIB found it increasingly difficult to sustain itself.

The 1990s are when this becomes definitive, in a movement that is not exclusive to TAIB but reflects the absence of a solid cultural policy of subsidising theatrical productions and venues even after re-democratisation. A 1993 report advertised a staging of *O santo e a porca* [The Saint and the Sow] (Ariano Suassuna) as a rare chance to return to TAIB: “one of the best venues in the city. Forgotten by the dramatic companies and the Jewish community of Bom Retiro itself, TAIB still preserves much of the golden age of national theatre.”³⁰ It was not about simply forgetting a building but the loss of a feeling experienced by a considerable part of theatre workers of that time.

The repertoire of this last period is dominated by an attempt at commercial theatre, which does not last long — possibly due to the absence of the necessary technical conditions and difficulty in raising funds through the box office — and an educational theatre, hoping to secure economic survival through school demand. This, however, did not manage to cover the maintenance of a group of artists and a theatre of TAIB’s dimensions.

These recurring issues are not new, but they take on new forms from time to time. The previously mentioned *Arte Contra a Barbárie* [Art Against Savagery] movement was an initiative of an artistic class in search of new directions, which guaranteed, through the *Lei de Fomento ao Teatro* [Theatre Funding Law], some impetus for creating theatre collectives interested in research. Today, we can say that that law was not nearly enough to meet the demand of groups that emerged or generate the opportunities the funding suggested. Again, we — both the artistic class and TAIB — find ourselves in a situation of renewal.

[24] Memory shared in an interview for this book.

[25] “João Acaiabe, o ‘Jesus Homem’ da peça de Plínio”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 jan. 1981, p. 21.

[26] “A capoeira numa nova imagem”, Course publicity text, Casa do Povo, São Paulo, 1977. Archive of Casa do Povo.

[27] “Histórias de ‘Jesus Homem’”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 fev. 1980, p. 21.

[28] See chapter “The ruin as a perspective and starting point” regarding the show *Leste*.

[29] For more on this, the previous chapter, “End of a Historical Cycle”. The play *Saint Joan*, by Bernard Shaw, which had a cast including Esther Goés, Odilon Wagner, and Celso Frateschi, among others.

[30] “O Santo e a Porca” apresenta Suassuna aos anos 90”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 Oct. 1993, Caderno especial, p. 1.

"A PEOPLE THAT SING WILL NEVER PERISH": A BRIEF HISTORY OF THE SCHEIFFER CHOIR

ERNESTO MIFANO HONIGSBERG

In Europe, the turn of the 20th century was a period of enormous social, political, and economic instability, culminating in the First World War and the general deterioration of living conditions across the continent. The rates of flight to other parts of the world grew enormously in this period. Particularly among Eastern European Jews, the interwar period was characterised by persecution and a considerable increase in emigration.¹

Brazil was a major destination for these Eastern European emigrants. According to Jeffrey Lesser, between 1926 and 1942, forty-nine thousand nine hundred and forty-seven Jews came to Brazil, about 6.6% of the total number of immigrants entering the country in that period.² According to Hugueta Sendacz:

Most of these people came from Europe with a fantastic cultural baggage. They were very humble, in the sense that they were tailors, seamstresses, and shoemakers, but they frequented entities that already had theatre groups and choirs, so they already arrived with this baggage from there. It was a very large baggage, a tradition already brought from Europe. I don't know what the right-wing people were like because we've always been on the left. And the left-wing people had these groups, these societies, which beyond being cultural were political, too.³

For some of these recent arrivals — carrying as they were this rich repertoire linked to Jewish tradition, culture, and the Yiddish language, as well as, in many cases, having connections and political experiences within left-wing worker's activism — creating institutions and spaces where they could continue these sociocultural activities,

recreating and reaffirming bonds within the community and making room for a new political structure in Brazil, was a priority.

It was in this context that the Clube Tzukunft [Tzukunft Club] (Future), later renamed the Yugend⁴ Club (Youth Club), was founded in São Paulo in 1922. The club was the first organisation dedicated to Yiddish culture in the city. Among its social, cultural, political, and sports activities, the club also housed a library, the Dram Kraiz theatre group, and a choir, which would go on to be known as the Coro⁵ Scheiffer⁶ [Scheiffer Choir], the history of which we will discuss in this text.⁷

Before that, let us embark on a brief historical tour, since choral tradition in Jewish culture goes back a long way. According to the entry for 'Choir' in the *Jewish Encyclopaedia*, the first Jewish choirs date back to biblical times. In the text of the Tanakh, there is mention of collective female singing led by Miriam, sister of Moses, during the crossing of the Red Sea.⁸ David, in turn, was responsible for establishing the first professional liturgical choir, which even had instrumental accompaniment.⁹ There are also suggestions, according to traditional Jewish texts, of a choir group in the Second Temple of Jerusalem, composed of a minimum of twelve men, and of liturgical choirs in the first synagogue congregations, as well as records of vocal groups over the centuries in Babylon (10th century), Germany (14th century), Italy (17th century), and Holland (18th century), among others.

It is in the Haskalah period,¹⁰ however, that choral singing becomes a regular and almost ubiquitous practice in European synagogues, practised in even the most orthodox circles. In 1879, in Belgrade, Serbia, we find the first example of a phenomenon very relevant to this research: a secular Jewish choir, that is, independent from a synagogue. The spectacular spread and growth of this type of group in the years that followed — still according to the *encyclopaedia* — was due to the "decline of the religious world, the emergence of a powerful middle class, the spread of universal education and the resulting prevalence of [musical] literacy, the growth of leisure time, the expansion of democracy and socialism, and the growing demand for presentations of the great oratorios of Handel, Haydn, and Mendelssohn."¹¹ Some musical directors of these ensembles began to select repertoires similar to those of

[1] Saul Kirschbaum and Berta Waldman, "O teatro ídiche no Brasil: algumas considerações", *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*, n. 17, pp. 14-26, 2019.

[2] Jeffrey Lesser, *O Brasil e a questão judaica: imigração, diplomacia e preconceito*. Trad. Marisa Sanematsy. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 316.

[3] Sonia Goussinsky, *Era uma vez uma voz: o cantar ídiche, suas memórias e registros no Brasil*. Thesis (doctorate). São Paulo: FFLCH-USP, 2012, p. 154.

[4] Many names mentioned in this chapter are transliterated from Yiddish. Therefore, they can be found with different spellings. *Yugend*, *yugent*, *jugend* and *igent* are common variations. The name of the language itself is spelled as *idisch*, *yiddish*, or *Yiddish*, for example. Here we opted for the spelling *ídiche*, translated into English as "Yiddish", used in Jacob Guinsburg's, *Aventuras de uma língua errante*. São Paulo: Perspectiva, 1996

[5] "Coro" [Choir] and "coral" [choral] are synonyms, according to the *Aurélio Dictionary*: "musical group composed of singers, professional or not, who are classified according to the type of their voices".

[6] Also printed on the documents and posters for presentations by the group as Schaefer, Schaeffer, Scheifer or Scheffer. In the same edition of the *Nossa Voz* [Our Voice] newspaper, of February 12, 1959, we found the spellings Scheiffer and Schaeffer.

[7] Our main source of research, besides the references mentioned in the bibliography and the interviews collected, was the archive of the Yiddish newspaper *Nossa Voz* (*Undzer Shtime*), linked to Casa do Povo (ICIB), which was almost entirely scanned (from 1947 to 1963) and is on the National Library website (available at: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Accessed on: Dec. 12th, 2022).

The search for available terms is a tool that has greatly facilitated this work, although it cannot always identify the words indicated, nor know how to search in Yiddish. For this reason, not everything that was written about the group in the newspaper was found. We searched using what was within our reach, testing countless words and spelling possibilities.

[8] Exodus 15, 20-21.

[9] 1 Chronicles 15, 16 and 25, 6-7.

[10] Jewish Enlightenment. A movement that arose in Germany in the 16th century, advocating Jewish emancipation, that is, integration with European society and the valuing of a secular-Jewish education.

[11] "Choir," *Jewish Encyclopaedia*, p. 9. Available at: www.jewishchoralmusic.com/articles. Access: 17 April 2023.

non-Jewish choirs, to be sung in their original languages, or even translated into Yiddish. Others chose “arrangements of Jewish folk songs, Zionist folk songs, workers’ songs, and synagogue compositions.” A final group also began experimenting with creating a repertoire of original compositions for their ensembles.

With the already mentioned European emigrations of the 20th century, Jewish choirs spread worldwide, going through significant metamorphoses, especially in Israel and the United States, places with a greater concentration of Jews and, therefore, where more of these groups were appearing. In Brazil, this phenomenon was also important, since there were choir groups in a significant number of Jewish institutions of the most varied types, whether affiliated with synagogues or secular bodies, professional or amateur, Yiddish or Zionist, corporate or philanthropic, formed by children, adults, or women, and linked to the left, the right, or being apolitical. Yet, regardless of their positions and ideologies, the choirs fulfilled (and in some cases still do) the function of a sociocultural activity that was very important to community, collective, and fraternal life, uniting people from different generations, genders, origins, and social classes to rehearse, study, and perform together in the same groups. In the words of Samuel Kerr: “Coexisting in a choir is always therapeutic and has the capacity to provoke the revelation of sound qualities and vibrations that define the repertoire hidden within each person.”¹²

Tour over, let us return to São Paulo, where, on October 28th 1937, the Yugend Club choir was founded, the only choir group in the city at that time with the specific goal of preserving and promoting Yiddish culture. According to a retrospective in the *Nossa Voz* (a newspaper that worked closely with *Casa do Povo*) written for the choir’s 10th anniversary in 1947,¹³ a prominent figure in creating the choir was Mr Jacob Fridman, who, knowing some ‘Yiddish’ songs, rehearsed them but was not musically trained. The conductor Perfetti was then invited to lead the group, who greatly advanced the group musically but who did not speak Yiddish and so was unable to continue in the position. Finally, after trying many conductors, it was Abram Althausen (Avrom Althoisen, in Yiddish) who “definitively consolidated this vocal ensemble, not only in terms of musical education but also in terms of its repertoire, which he enriched considerably.”

In the text, beginning with the title, the choir’s importance for this group of immigrants is clear. The impressive number of “elements” involved (sixty) is striking, as well as the choir’s less than modest missions declared by the interviewees: to be a place of cultural education and a vehicle of national culture; to make known, through folk songs, the sorrows and joys of individual and collective Jewish life; and to cultivate and develop Jewish music, in order to integrate it into Brazilian culture.

The article also mentions that the choir was visited by Lea Scheiffer in 1939, the widow of the conductor and composer Iankev

(Jacob) Scheiffer, who was travelling throughout Latin America to promote her husband’s work, as well as to stimulate Yiddish choral practice in the region. Her support was so welcome that the choir later adopted the “patron’s” surname. That season, the choir performed the operetta *A Bunt mit a Statche* (A Riot and a Strike), written by Scheiffer himself, at Teatro Coliseu in Arouche Square.

Born in 1888, Iankev Scheiffer grew up in a Hasidic¹⁴ family of carpenters in the city of Kremenets, in what was then the Russian Empire. It was there that he had his first contact with traditional Jewish melodies and choral music. When he was older, he moved away from the religious world and became involved in with socialism and the Bund.¹⁵ Still in his youth, he emigrated to the United States, where he found a privileged space for developing his musical talent in workers’ circles and other leftist groups. He worked in creating and as a conductor of over forty Jewish choirs and musical societies in the United States,¹⁶ as well as composing melodies for texts by the great Yiddish poets, proletarian songs, folk songs, and Jewish oratorios. His funeral in New York in 1936 was attended by at least fifteen thousand people, proof of his importance within the country’s Yiddish community. Given this history, choosing him as patron of the Coro Scheiffer can be seen as a species of poetic-musical-ideological manifesto for the group.

Concern for the survival of Yiddish culture was not exclusive to Brazil or the United States. In 1937, the 1st International Congress of Jewish Culture was held in Paris, responsible for forming the anti-fascist association *Idisher Cultur Farband* [Yiddish Cultural Association] (ICUF), which aimed to encourage that in “every Yiddish community in the world affiliated with the association, there should be at least one school, one newspaper, one theatre, one choir, and a library for the dissemination of its language and culture — and resistance to the rising fascist mood.”¹⁷ The movement resonated in much of the Jewish world and in the early 1940s the Yugend Club joined ICUF Brazil. To mark this affiliation while still avoiding the Yiddish language, which, along with other foreign languages, had been banned by the Getúlio Vargas government, the club changed its name to the *Centro de Cultura e Progresso* [Culture and Progress Centre] (CCP, also nicknamed *Progress*¹⁸). In 1946, *Casa do Povo* (ICIB) was founded, with the building on Três Rios Street inaugurated in 1953. The Coro Scheiffer followed this entire movement, from the Yugend Club to the ICIB, where it finally established itself, staying for almost two decades.

In the late 1930s and for most of the 1940s, the great driving force behind the choir was the singer and conductor Althausen, who was head of the group for over a decade, presenting a repertoire of songs mainly in Yiddish and Hebrew, but also some in Portuguese. The conductor simultaneously directed two other community choirs: o *Coro Infantil do Centro Cultura e Progresso* [Children’s Choir of the Culture and Progress Centre]¹⁹ and the *Coro Hazamir* [Hazamir Choir].²⁰

[12] Apud Sonia Goussinsky, *op. cit.*, 2012, p. 26.

[13] Some information is contradictory and difficult to verify: despite the photo of the Yugend Club choir dated 1935, in this text, we adopt the official date of its foundation, 1937, according to *Nossa Voz*, although previous performances probably had happened.

[14] A popular mystical-religious strand of Judaism, widespread in Eastern Europe and Russia from the 18th century. Followers value singing, especially the *nigunim*, melodies without words, as an important way to achieve *devekuth*, a meditative state of communion between the earth and the divine.

[15] “General Jewish Labour Bund in Lithuania, Poland and Russia”, a Jewish, Yiddish, secular and socialist workers’ political movement, very active in Eastern Europe between 1897 and 1948.

[16] The most notorious of these being the *Yidisher Filharmonisher Khor* (Yiddish Philharmonic Choir) of New York.

[17] Sonia Goussinsky, *op. cit.*, 2012, p. 101.

[18] According to an interview with Jacob Guinsburg: Mariana Lorenzi, “Perguntas a Jacó Guinsburg”, *Nossa Voz*, n. 1014, Mar.-Jun. 2015. Available at: https://issuu.com/casadopovo/docs/_nv_04_finalbx_mail. Accessed on: 17th April 2023.

[19] Formed by students of the *Ginásio Israelita-brasileiro Scholem Aleichem* (GIBSA) [Scholem Aleichem Jewish School].

[20] The name *Hazamir* comes from the verb “to sing” in Hebrew, but it can also mean “nightingale.” The choir was not linked to any institution and, like the Coro Scheiffer, sang mainly in Yiddish, but also in Hebrew.

In 1948, Althausen brought two of these choirs together, the Hazamir and Scheiffer choirs, to participate in an event that was hugely important in the history of Yiddish theatre in São Paulo: the choirs provided the vocals for the play *Goldfadens Chulem* [A Gold-faden Dream], written and directed by Jacob Rotbaum, director of the Polish State Theatre and a great Yiddish playwright. The choirs performed outstandingly in their musical role.

According to *Nossa Voz*, Maestro Althausen's role as director of the choir was interrupted when he moved to Israel in 1949, performing a farewell concert on June 11th of that year. This *aliyah*,²¹ however, apparently never happened, as a later edition of the newspaper on October 18th of the same year mentions another farewell to the conductor, this time said to be settling down in Curitiba. News reports from the decades that followed do indeed mention presentations by the conductor in the capital of Paraná.

There is a scarcity of news about the choir from the 1950s, implying that, despite its best efforts, the group had difficulties in reorganising itself with the same vigour after Althausen had left.²² In October 1949, the American musician Jakev Korenman was reportedly invited — and likely declined — to direct the choir for two or three months. There are two news articles from May and October 1951 about an attempt to restart the choir and rehearsals under the baton of the “competent conductor” Ernesto Kiersch (or Kierski). In August 1953, the choir presented “various numbers” in Yiddish, directed by the conductor Israel Pelavski.

It is not until the end of the decade that the choir starts appearing regularly in the news again. An invitation from February 1959 calls for “potential Carusos and Marias Callas” to join the group, then led by conductor Bernardo Federovski from Rio de Janeiro, who would go on to conduct other choirs in São Paulo's Jewish community. The attempt was seemingly unsuccessful, however, because an article in *Nossa Voz* reveals that in early May of the same year, the choir was conducted by Ernesto Henigsberg (sic), who would continue directing and writing arrangements for the group until 1963, in a fruitful and very active period for the choir.

Israel Ernest Hönigsberg²³ (1908-1982), the grandfather and namesake of the author of this text, was a Romanian pianist, accordionist, and conductor. Born into a family of musicians in Vizhnitz, Bukovina (today Vyzhnytsia, Ukraine), he achieved considerable success in the Romanian capital, Bucharest in the 1930s and 1940s as conductor of the Hönigsberg Orchestra, a popular tango ensemble. The breaking of the Soviet-German Molotov-Ribbentrop pact in 1941, with the Nazi invasion of Eastern Europe and Russia, meant that Ernest, who was touring the Soviet Union at the time, was unable to return to his home country until the end of the war. He spent this period living between train carriages and refugee camps, playing music with a collective of Jewish musicians to ease the tension of the journeys and entertain soldiers who came and went from the battlefields. It was on one of these trains that he met his future wife, the Jewish-Polish singer and Esperanto teacher Rosa Porozowska (1917-1992), from Bialystok, who was travelling the country with a non-Jewish communist choir

and was also unable to go back home. Poetically, they were saved and united by music.

A few years after the end of the war, Rosa and Ernest decided that they wanted to leave Europe and emigrated to Montevideo, Uruguay in 1948, where they had their first and only son, Felipe. They lived there until 1957, before finally moving to Brazil, more specifically to the Bom Retiro neighbourhood in São Paulo, where they lived for the rest of their lives. Interestingly, it was in South America that they became recognised as great specialists in Jewish music, since in Europe, despite their traditional family origins, they were more involved with the popular rhythms of the larger cities. Ernest (Ernesto in the Southern hemisphere), came from a family of more Germanic culture, but in Brazil he is celebrated as a great name in Yiddish music, performing with the revived Hönigsberg Orchestra in many religious celebrations and community events, especially for clientele longing to hear the nostalgic songs that remind them of their youth in Eastern Europe.²⁴ It was with these credentials that Maestro Hönigsberg was asked to become director of the Coro Scheiffer. Choir singer Hugueta Sendacz wrote a beautiful testimony for *Nossa Voz* about a day of choir rehearsals under the new conductor (see article on page 125).

The text describes the enthusiasm the conductor and choristers shared about the new group configuration, the admiration for the repertoire they rehearsed and their excitement to present “the fruits of their labour” to the public. The article also reveals that the choir sang in four voices, meaning there was a significant number of choristers, separated into sections: soprano and contralto for female voices, and tenor and bass for male voices. According to Hugueta Sendacz:

There were always soloists because there were very beautiful voices [in the choir], in the sopranos as well as among the countertenors, tenors, and basses. We had wonderful basses. Great ones. So, they always chose some songs that gave frequent opportunities to the soloists as well. There were auditions to join this choir.²⁵

In October 1959, the choir singer Pola Rajnsztein (Hugueta's mother), who was a member of the ICIB theatre group and a great actress in the São Paulo Yiddish scene, gave an interview to *Nossa Voz* about this new phase in the choir and their preparations for a new concert. In it, she mentions that the choir met at Casa do Povo three times a week, and that about forty singers participated in the rehearsals, among them “well-trained voices and young people who will act as soloists.” Rajnsztein also assured that: “Now [...] the choir is entering a new phase of activities and will once again make its invaluable contribution to our sociocultural endeavours, with its own concerts and participation in literary-artistic events, presenting the songs that have always been with us on the path towards our ideals.”

The long-awaited premiere of the revamped choir took place on November 23rd at the Teatro Bela Vista [Bela Vista Theatre], on Conselheiro Ramalho Street, with the participation of ICIB's newly formed Coro Falado [Spoken Choir], which recited poems, short stories, and dramas. According to the newspaper article, “The [Schieffer] choir did not disappoint the hundreds of friends who

[21] “Ascent”, immigration to Israel.

[22] Between 1952 and 1953, almost 90 editions of *Nossa Voz* are missing from our research source, which may have partially compromised the investigation of this period.

[23] Although in *Nossa Voz* his surname is almost always spelt “Henigsberg”, in his documents it is written as “Hönigsberg”, using the umlaut.

[24] The first result of the research into the life and work of the couple Rosa and Ernesto Hönigsberg, the author's grandparents, was the film *When Tango Meets the Klezmer* (2021), produced in partnership with the Jewish Music Institute - Brazil and with musical research by Alex Parke. The subject is still developing in ongoing master's research as part of the graduate program at the Foreign Languages-Literature and Translation at the Faculty of Philosophy, Languages and Literature, and Human Sciences of the Universidade de São Paulo (USP), under the guidance of Professor Nancy Rozenchan.

[25] Sonia Goussinsky, op. cit., 2012, p. 153.

eagerly awaited the concert,” presenting over a dozen songs in Portuguese, Yiddish, and Hebrew, with several “encored” numbers.

In an interview with *Nossa Voz* in January 1960, Sara Belz, a prominent singer in the group, praised the choir’s earnestness but called for a renewal of the repertoire: “The choir should sing not only Yiddish music but also international songs.” In the Casa do Povo (ICIB) archive, six folders containing scores used by the Coro Scheiffer — collected by the conductor Hugueta Sendacz and organised by the language of the lyrics — indicate that this renewal did indeed happen. Of the one hundred and seventy-two songs in that collection, there are one hundred in Yiddish, forty-eight in Portuguese, ten in English, four in Italian, three in French, there is one in Polish and even one in Latin. Interestingly, there are no Hebrew lyrics in those folders, although we know from other documents that the language was also very present in the choir’s performances.

Several presentations followed the Bela Vista premiere: on the TV programme *Mosaico*; in the annual Warsaw Ghetto Uprising celebrations, with the traditional performance of the Partisans’ Hymn; for the 13th anniversary of *Nossa Voz*; and, finally, as part of the events for the inauguration of the Brazilian-Jewish Art Theatre (TAIB). Held after a cocktail party for the press and artistic class, and a solemn session inaugurating the theatre, the choir performed on October 23rd 1960. From then on, TAIB was the preferred stage for Coro Scheiffer performances.

In June 1961, the choir participated in a literary evening in honour of the Yiddish poet Avrom Reyzen and organised, in November, a large concert at TAIB celebrating the 25th anniversary of the death of the choir’s patron Iankev Scheiffer, “who dedicated all his work and talent to the service of a better life for the Jewish people, especially for the Jewish populations in the United States and other countries.” Accompanied by pianist Anesia Salim, the choir even performed a song in Italian, received great applause and, at the end of the concert, emotional praise from conductor Althausen. Althausen had been specially invited to attend the performance from Curitiba and made a speech recalling his years at the head of the group and praising the nurturing of “Jewish popular song.”

In 1962, the choir continued their intense routine of performances: the Warsaw Ghetto Uprising anniversary, the Yom Haatzmaut (State of Israel anniversary) event at TAIB and even a performance on Tupi tv on the programme *Almoço com as estrelas* [Lunch with the Stars] on August 2nd. At the end of the year, there was an announcement of the return of the group’s activities, now under the baton of a new, young conductor, Roberto Zeidler.

1963 is the last year that Coro Scheiffer is mentioned in *Nossa Voz*. With the return of Hönigsberg as conductor, the year marked the 10th anniversary of Casa do Povo, celebrated with a concert by the Coro Scheiffer, among other events. There was also a staging of An-Ski’s *The Dybbuk*, perhaps the most celebrated play of Yiddish theatre — a Jewish story of love and spirits — at TAIB. In an article for *Nossa Voz*, the director of the play, Graça Mello, compares it to the “Talmud: immense, profound, majestic. With the classical flavour of Greek tragedy, with Lorca’s poetry, with Shakespeare’s romanticism [...] A play that can be HEARD, with eyes closed, SEEN, with ears covered, FELT in the spiritual vibrations pour out of it.” The choir participated in the play with traditional Hasidic songs from Eastern Europe. A theatrical review on this participation, signed by the initials IFE, pondered: “It is a pity that the entirety of ICIB’s Coro Scheiffer does not perform in all shows, for if two or

three soloists produce such an impressive effect on the show, who knows what would happen if the whole ensemble participated?”

The following year, directly influenced by the 1964 coup and the censorship implemented by the newly formed military regime, the newspaper *Nossa Voz* was shut down. Even its machines were violently destroyed by order of the regime, forcing its editor-in-chief, Hersch Schechter,²⁶ and other collaborators into exile. From then on, finding information about the choir becomes much harder. Through interviews, photos and programmes in Casa do Povo’s archive, we know, however, that the group remained active until the early 1970s. Around 1965, it was conducted by Sigrido Levental, founder and director of the Conservatório Musical Brooklin Paulista [Musical Brooklin Paulista Conservatory], who was disabled and conducted the choir with the aid of crutches. He was succeeded, in the second half of that decade, by the conductor Ítalo Izzo, who today lends his name to a street in the Butantã neighbourhood in São Paulo.

In 1969, a letter from the Casa do Povo (ICIB) board of directors to its associates announced the hiring of the “widely known young, talented, competent, and dynamic music teacher, Jonas Christensen,” who would become the group’s last conductor. Christensen, a Presbyterian, was an expert in sacred music and had experience mainly in conducting evangelical choirs.

In the early 1970s, some of the Casa do Povo (ICIB) activities were shut down or fading. The impact of military repression on the venue, which was viscerally associated with the political left, and the migration of Jews to other neighbourhoods in the city help explain this phenomenon, which was particularly strong in artistic activities linked to Yiddish culture. In the same period, without knowing the exact date, the Coro Scheiffer also suspended its activities, leaving a great legacy for the Jewish choral-musical tradition in Brazil. Symbolically, Christensen, the group’s last conductor, was also the first conductor of the Coral Tradição [Tradition Choir], a group that continued and still continues the legacy of the Coro Scheiffer, singing exclusively in Yiddish since 1988. Now, thirty-five years later, the choir continues in full activity at Casa do Povo, under the conductor and former Scheiffer singer, Hugueta Sendacz, now at ninety-six years of age. If a people who sing never perish, after the Coro Scheiffer, today the Coral Tradição has fulfilled that mission with great dignity by singing every year: *mir zainem do!*²⁷

TIMELINE: CONDUCTORS²⁸

- Jacob Fridman: though he was not a conductor and was not musically trained, he was one of the creators of the choir and rehearsed the repertoire that he could - 1937
- Perfetti: the first conductor, helped musically but did not speak Yiddish. c. 1937-1938
- Abram Althausen: c. 1938-1949
- Ernesto Kiersch (Kierski): 1951 (after a period of inactivity in 1950)
- Israel Pelawski: 1953
- Bernardo Federovski: 1959
- Ernesto Hönigsberg: 1959-1963
- Roberto Zeidler: 1962
- Sigrido Levental: c. 1965-1967
- Ítalo Izzo: c. 1967-1969
- Jonas Christensen: 1969-1971
- Jaime Feiguelman and Nusyn (Santo) Hornblas: no dates found

[26] As a foreigner and having been deported more than once from Brazil, Schechter’s name was not included in the newspaper’s editorial staff list, with another member of the staff, Israel Nussenzweig, appearing in his place. However, it was widely known that Schechter ran the paper and wrote its editorials.

[27] “We are here!” in Yiddish. Motto of the Partisans’ Hymn, a Yiddish anthem sung on the Warsaw Ghetto Uprising anniversary, an event celebrated annually, without exception, at Casa do Povo.

[28] According to what was possible to verify, and with several date estimates.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- CHERMONT, Lucia. “Imprensa em língua iídiche no Brasil”. Tranfopress Brasil, 14 fev. 2018. Available at: <http://transfopressbrasil.franca.unesp.br/verbetes/imprensa-em-lingua-iidiche-no-brasil>. Accessed on: 17th April 2023.
- ETTINGER, Shmuel. “The Modern Period”. In: ben-sasson, Haim Hillel (org.). *A History of the Jewish People*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- GOUSSINSKY, Sonia. *Era uma vez uma voz: o cantar ídiche, suas memórias e registros no Brasil*. Thesis (doctorate). São Paulo: FFLCH-USP, 2012. (Testimonials by Hugueta Sendacz, Felipe Honigsberg, Jacob Guinsburg and Leikale Steinhaus.)
- KIRSCHBAUM, Saul & WALDMAN, Berta. “O teatro ídiche no Brasil: algumas considerações”. *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*, n. 17, pp. 14-26, 2019.
- KERR, S. “Carta canto coral”. In: LAKSCHEVITZ, E. (org.) et al. *Ensaíos: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006, p. 205.
- LESSER, Jeffrey. *O Brasil e a questão judaica: imigração, diplomacia e preconceito*. Trad. Marisa Sanematsy. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- “OBITUÁRIO I. Scheiffer”. *Musical Courier*, v. 114, n. 14, 1936, p. 20. Available at: https://archive.org/details/sim_musical-magazine-and-musical-courier_1936-12-12_114_14/page/20/mode/2up?q=Schaefer. Accessed on: 17th April 2023.
- STAROBINAS, Lilian. “O teatro ídiche em São Paulo: da itinerância ao TAIB”. *Medium: Casa do Povo*, 2020. Available at: <https://casadopovo.medium.com/o-teatro-%C3%ADdiche-em-s%C3%A3o-paulo-da-itiner%C3%A2ncia-ao-taib-73a2d0cd95d9>. Accessed on: 17th April 2023.
- SENDACZ, Hugueta. “Música no Bom Retiro”. Author's personal archive. Unpublished.
- “CHOIR”, *Jewish Encyclopaedia*, p. 9. Available at: www.jewish-choralmusic.com/articles. Accessed on: 17th April 2023.
- ZSHITNITSKI, L. “Jacob Schaefer, Kremenets Musician and Composer”. Available at: <https://www.jewishgen.org/yizkor/kremenets3/kre215.html>. Accessed on: 17th April 2023.

MEMOIRS FROM AN AMATEUR THEATRE COURSE: MYRIAN MUNIZ, SYLVIO ZILBER AND THE INVESTIGATION BY PETER WEISS

PETER PÁL PELBART

I

In 1972, a shy and introverted sixteen-year-old boy learns that Casa do Povo (ICIB), based at 252 Três Rios Street, is offering an amateur theatre course run by the actress Myrian Muniz and actor Sylvio Zilber. When signing up, he is asked to complete a basic questionnaire on a few cultural topics. Best books he's read: *The Trial* (Kafka), *The First Circle* (Solzhenitsyn), and *Seara Vermelha* (Jorge Amado). Best movies he's seen: *Doctor Zhivago*, *The Madwoman of Chaillot*, 2001: *A Space Odyssey*. Best plays he's seen: *A Man's a Man* (Brecht), *Fiddler on the Roof*, and *The Investigation* (Peter Weiss). The teenager had seen the last play two years earlier, at Teatro São Pedro, directed by Celso Nunes and with a class including Fernando Torres and Sylvio Zilber. Unsurprisingly, when taking on the challenge of staging an amateur play with Myrian Muniz at Casa do Povo (ICIB), Sylvio chose the same text by Peter Weiss.

Peter Weiss's inspiration for the work came from a trial held in Frankfurt from 1964-1965 against twenty-three junior officers responsible for the Auschwitz concentration camp. The trial involved twenty-seven magistrates and three-hundred and fifty witnesses and took a total of one-hundred and eighty-two days and eighteen-thousand pages of transcription. Peter Weiss had seen the pre-trial investigation and the court's judicial inspection of the camp. He also followed Bernd Naumann's articles on the depositions. He completed his work even before the sentences had been passed. The play is a collage of fragments of the trial. Divided into eleven cantos, as in *The Divine Comedy*, it follows the tragic journeys of the concentration camp victims, from train platform to the gas chambers. As such, there is a “Platform canto”, a “Machine that makes you talk canto”, the “Zyklon B canto”, and the “Cremation ovens canto”, among others. The playwright, however, reduced the characters to one judge, a prosecutor, a defence attorney, eighteen defendants, and nine witnesses. Of this last group, two represented people linked to the administration of the camp, another two were women, and the remaining were victims. The victims were not to have any individual traits — they could scarcely be called characters because they had been deprived of their humanity when they arrived at the camp.

According to the stage directions, it was not necessary to reconstruct the court, much less the camp. There was no reason to start a new trial or reiterate the accusations. “The dialogue should show the facts as they were exposed in the trial. Personal experiences and confrontations must give way to anonymity. Stripped of their names, the witnesses to the drama become mere spokespeople,” wrote the author. In contrast, the accused would carry their names and personal traits.

Here is a small excerpt of the play:

PROSECUTOR: Accused Hofmann, did you know what happened to the chosen prisoners?

ACCUSED 8: Mr Prosecutor, I personally had nothing against these people. They also lived among us and, before they were arrested, I always said to my family: keep buying at their shops, they are people like anyone else.

PROSECUTOR: Did you still have that opinion when you worked at the Camp?

ACCUSED 8: You know, don't you? When there are so many people in such a small space, unpleasant things always happen. But apart from the gas chamber, which was horrible, naturally, everyone had their chance to survive. As for me, I was always on my best behaviour! What could I do? Orders were orders. And now, because of that, I have to put up with this trial! Mr Prosecutor, I lived quietly as a good citizen and suddenly they come for me shouting: Hofmann! And they point at me: Hofmann! I don't understand what they want from me at all.

On 19th October 1965, *The Investigation* was performed in fourteen cities in both East and West Germany. Later, numerous versions of the play were made, including by Piscator and Ingmar Bergman.

Unlike these productions, the staging Celso Nunes presented in 1970 is set in three historical moments: the war period (1941-1945), the trial period (1965), and the time of the presentation in São Paulo (1970). The association between the violence of the camp and the military dictatorship in Brazil was evident, as the country was at the beginning of the most gruesome phase of the regime.

II

Myrian Muniz was foul-mouthed, had a loud voice, and smoked non-stop. Her mere presence already unsettled conventions. The way she walked and moved inspired a promise of freedom. Sylvio Zilber was pensive, with a deep voice, very blue eyes, and commanded immediate respect. His modest nature suggested a feeling of depth, or something clandestine. Freedom and gravity, irreverence and continence — they formed an unusual duo. I can't really remember the exercises Myrian proposed, which always involved the body, climbing ladders leaning against walls, circulating the huge space — it was probably about relaxing, loosening up, letting go.

After the exercises, we had access to the specific proposal. Sylvio took the lead. I soon got a role that I was very happy with. I suspect it was the Prosecutor, but I'm not sure. I remember that it was up to me to ask the accused questions, asking them to clarify details and explain what they did and why. I relished the rehearsals, my shyness was subsiding, my voice became more imposing and I had the impression of having mastered a certain boldness. I liked the gravity of the scene and the tragedy of the subject. But there was another dimension, which frightened and attracted me, certainly introduced by Myrian Muniz — a freer, debauched, erotic game. At the peak of my adolescence, the intellectual dimension was an easy refuge to cover up the conflicts and fears of emerging sexuality or erotic closeness. A friend of my sister's, three years older than me, similar in style to Myrian Muniz, and who also practised theatre (her name was Monica), had seen me alone in some theatre and said that I was an "intellectual". That made an impression on me. It probably resonated with some inner ideal. But, to me, the image of the intellectual carried traits that I admired, like isolation, loneliness, and melancholy — but which, at the same time, I wished to free myself from. It has taken a lifetime to get there. As for fulfilling such an image, it was also a question of distrusting it, if not deconstructing it, turning it inside out, welcoming all the dimensions it so arrogantly represses, conceals, and violates.

But there was another aspect to my attending this theatrical activity, namely, the Jewish theme. I had read some books on the war, the Holocaust, on Jewish thought. But in this play, the perspective wasn't exactly Jewish. Somehow it concerned the mechanisms virtually present in all relationships of power, where it is a matter of "obeying orders", thereby covering up personal responsibility. I was tormented by the doubt of whether I would have managed, in the place of the executioners, to simply disobey.

III

That brief theatrical experience must have awakened a desire for theatre in me. As a regular theatre-goer, I saw in this art form something mysterious, magical, political, revolutionary, of ritual, something that holds life's undefined promises. It is curious that today, after fifty years, every Friday, I rehearse on the second floor of Casa do Povo with the troupe I helped found twenty-six years ago, the Cia Teatral Ueinzz [Ueinzz Theatre Company]. The work is a very unorthodox, schizo-scenic adventure, which has to do with lives on the line, precarious experimentation, collective care, and group creation in the midst of vulnerability. I cannot bridge the gap between what I do today with this group, at the age of sixty-six, and the experience I lived fifty years ago, in the middle of adolescence. But when, in 2021, our group lost its rehearsal space (Centro Cultural Barco), the first idea that came to us as a possible place was Casa do Povo. Some trace must have remained from the past, from a place that has to do with hospitality, pluralism, inclusion, and experimentation. What more could you want from a cultural institution today?

THE STRENGTH THE MEMORY OF THIS RUIN HAS GAINED

TESTIMONY BY ANTÔNIO ARAÚJO

We chose to work in Bom Retiro and, when we started researching for Bom Retiro 958 metros, we did not know where we were going to do it. There was the option of using the Oswald de Andrade Cultural Centre¹ as a hub, but we worked on the street. Throughout the initial process, we worked by drifting through the neighbourhood, and that was how we realised that it would not be a place like it usually was, but rather a journey that would start in a shopping centre, cross various streets in Bom Retiro, and that the last part would be at TAIB, or Casa do Povo, which I did not know as Casa do Povo. I knew of TAIB.

I remember when I went in to visit the theatre, I was shocked. It was a theatre I had been to, I had seen plays there, and it was totally destroyed, there was a horrible smell of mould. It felt sad, and that strengthened our desire to stage the play there. Somehow, giving life back to this theatre, or putting it back into circulation made us decide — that was it, the show would end at TAIB. In short, we'd start within a Korean presence that exists in the neighbourhood today and continue until arriving at the Jewish cultural centre and, unlike the shopping centre, which is brand new, shiny, beautiful, everything there was destroyed. So, I think it had an element of travelling through the neighbourhood and going back in time, of returning to memory, as well as something critical, from putting these two spaces in conflict with each other.

[...] When we arrived at TAIB, the issue was the space, cleaning, fumigating, and as soon as we reached the point where could say: “Now it's possible here,” we began to rehearse. When we arrive at a space, we go through a process of recognising the architecture, of being present. It is an idea of listening to the space, of using elements of memory for the work. The first time was more cautious, there was a certain fear of the space, the chairs were broken, it was destroyed. We had to understand where was and wasn't safe. For example, the stage had a huge problem, so we had to reinforce all it, it took a while for us to work out where we could step, but we figured it out and no one got hurt.

And for the group, it was also curious because we hadn't done a show on stage since *Paraiso perdido*² [Paradise Lost]. Maybe one of the strong elements that appeared came from this: the idea of using this destroyed theatre for a kind of anti-musical with local crack addicts. There is also the seamstress scene that takes place in the audience. The seamstress is not talking about herself, she keeps sewing forever, but there is something about it that makes all the journeys end there in some way. Everything came from that exploration, the improvisation that we did in the theatre. And we ended with a symbolic gesture: cleaning the theatre.

[...] Dibuktronik, the ghost, is there throughout the show. The figure of the ghost is there from the beginning, but the phantasmagorical issue has a greater inflexion at TAIB. When we started the process, we even improvised using the play *The Dybbuk*.³ There was an atmosphere there that seemed to dialogue with what we wanted, some of the feeling of Bom Retiro at night, empty, spooky, a phantasmagoria linked to merchandise, but then we realised there was more conflict in that space, we needed a new text. But we kept the ghost.

In terms of the future of TAIB, for me there are two possibilities: either try to recover the original design, in an audience-to-stage relationship, in the classic proscenium style. Or, try to transform it into a multi-use space, something more experimental. A research theatre, for art that engages and is in conflict with its own time, with a more radical profile, and made by groups and collectives or young artists, many of whom are already there making their work. Now, I think a lot about how Casa do Povo is singular and unique. Because, generally, a theatre that closes down becomes something else. Either it is demolished or made into a church. But TAIB stayed closed, tucked away, forgotten. It is truly devastating for those who come from the performing arts to see an abandoned theatre, to see almost all the seats in the audience destroyed. But, on the other hand, the experience is stimulating, too, because of the strength that the memory of that ruin has gained. That destruction was given new meaning through the Casa do Povo project; “unearthing” a theatre so the ruins can come back into play; so its ghosts can continue to haunt the safe and comfortable stabilities in our consciences. I even wonder: the day that TAIB is renovated and no longer a ruin, how do we keep from erasing the past of the ruin that we let it become? Ruins, like ghosts, remind us of things that we, one day, abandoned, destroyed, or simply stopped looking at.

[1] The Oswald de Andrade Cultural Centre is located in the Bom Retiro neighbourhood, on 363 Três Rios Street, one block from Casa do Povo.

[2] A show by Teatro da Vertigem that premiered in 1992, twenty years before Bom Retiro 958 metros.

[3] Famous Yiddish play written by Sch. An-Ski and translated into Portuguese by Jacó Guinsburg. TAIB's amateur group staged it in 1963.

BOM RETIRO 958 METROS

Teatro da Vertigem's *Bom Retiro 958 metros* premiered in 2012 as a collective creation based on a concept and with general direction by Antônio Araújo. It was at the same time a staged production and an urban intervention with the audience wandering the streets of the neighbourhood, meeting characters that the group developed during an immersive period of rehearsals and development in Bom Retiro. The performance ended with a descent into the TAIB space, but images from Jewish culture, such as the character of the Wanderer or the imaginary figure of the Dibuktronik, based on the classic Yiddish play *The Dybbuk* (staged in Portuguese at TAIB in 1963), were referenced throughout the entire journey.

Excerpts from the play, written by Joca Reiners Terron

Bride

Didn't this place have a whole street full of wedding dress shops? Isn't Bom Retiro here anymore? Which train brought me to this place? What time does the next train leave? Does anyone speak my language? Which way is Luz station? Wouldn't it be nice if legs had memories? Wasn't that where that fireworks store was? Isn't Bom Retiro here anymore? Now, how do I leave? How far is it to the exit?

Bride

This is Casa do Povo, this was Casa do Povo. This place was once called Zukunft, Futuro. I see nothing around me but ruins of the future. I release my ballast, I abandon my body. I get out of it, I leak out of every pore, open the turbines. Six million stars await me.

The Ghost Guide appears next to the audience. It opens the door to the theatre so the audience can enter and picks some photos up from the floor, programmes of plays and documents that refer to the past of Casa do Povo. Some of them written in Yiddish. The Philosopher Cleaner enters and starts sweeping documents off the floor.

Philosopher Cleaner

It is right here that this nonsense story begins... Can you hear the wind playing the bone flute of time? Listen, listen, it's El Dibuktronik's red song! It comes from inside us, yeah! It's the tainted blood pulsing in our veins!

Yes, our disease has already reached the blood... It runs free here... there... in these veins (*shows her arms*). El Dibuktronik defeated our white blood cells. He is already deep within us. [...]

Have you ever heard the story of the girl in a wedding dress who can't remember who she is? We all wander there... on the streets with no one taking care of us. But if we don't know what happened, is there any story left to tell? Some believe that the dead speak. Words are blown through a forest of dead trees. Listen to the singing of the wind. Listen to what the dead have to say. The wind, tinged with blood, blows words, and what the dead say is: what if everything has already happened and there is nothing left to happen?

Well, if that is the case, what else would I have to say to you? Nothing else, except not to drink the water of Lethe, no, don't drink the water of forgetfulness! See that door over there? (*Point out the theatre's entrance*). That door leads to one of the few places where words make sense!

Sewing Workshop Manager

[Translated from Spanish] Only things speak on doomsday.

Things speak of despair. We all speak the same language in this place. The language of things. Despair. We are under the skeletons of *supermodels* on the catwalks. We are the ribs of those models, we are the dust from where they have emerged. The world is all things. We have created them. We are thousands, we are a thousand millions. We are the mothers of things. [...] Silence. We are working. Silence. [...].

The Wanderer appears. He watches the audience and lights a cigarette. The Ghost Guide reappears in the lobby. The faces of all the people who have worked at the theatre throughout its history are projected on her face. The Wanderer stands for a moment on the pavement outside. He finishes smoking his cigarette, exchanges a look with the Ghost Guide and then observes a banner on the door of the theatre that says "To Let". Via the staircase, the Ghost Guide arrives reaches the mezzanine and sits on her chair. She falls asleep. The light in the hall goes out. The Wanderer violently rips the banner off the theatre door. Afterwards, he looks at the audience for the last time and leaves.

Credits:

Concept: Teatro da Vertigem

Text: Joca Reiners Terron

Cast:

Bia Bouissou

Conrado Caputto

Elton Santos

Ícaro Rodrigues

João Attuy

Kátia Bissoli

Luciana Schwinden

Mawusi Tulani

Naia Soares

Raquel Morales

Renato Caetano

Roberto Audio

Samuel Vieira

Sofia Boito

Laetitia Augustin-Viguiet

Lighting design: Guilherme Bonfanti

Art direction: Amanda Antunes and Carlos Teixeira

Sound design: Kako Guirardo

Original soundtrack: Erico Theobaldo and Miguel Caldas

Costumes: Marcelo Sommer

Dramaturgist: Antonio Duran

Executive production: Stella Marini

Production management: Teatro da Vertigem and

Henrique Mariano

Co-direction: Eliana Monteiro

Concept and general direction: Antônio Araújo

RUIN AS A PERSPECTIVE AND STARTING POINT

TESTIMONY BY MARTHA KISS PERRONE

In a way, it is possible to think of an underground perspective of Judaism, a nomadic, fleeing, dissident perspective. *Leste* [East] aims to return to this nomadic Judaism. In Brazil, our identity is diasporic. It comes from migratory flows, whether assimilated or not, which also describes Bom Retiro's history and the organic formation of Casa do Povo. *Leste* begins Yiddish, then Jewish, and ends Black. That is the show's journey. It presents Judaism not as a vector with a fixed identity, but based on ordinary life: departures and arrivals, wanderings. For that reason, it is also a play about alliances. André Lu, who plays Oyzer, a character who works as a theatre prompter, has a personal history but can think of his history from the Jewish experience, from a connection with peoples in flight. In the play, there is the flight of Mirelle, the bride promised in marriage, a central theme in Yiddish theatre. And among many acts of flight, we arrive at Assucena, an actress in the play from a Moroccan Sephardi Jewish family who was born in Belém, grew up in Bahia, moved to São Paulo and underwent the gender transition process here. Casa do Povo was one of the first places she went, and it was here that she felt welcomed.

Yiddish itself is a wandering language, which is a stateless, or perhaps anti-state. It is a street language, of women. The liturgical part of Judaism, performed in Hebrew, was the domain of men. And Yiddish was the oral, everyday language that women, who could not read, had access to and, more than that, as mothers, they passed it on. Yiddish tradition, as well as being a language, is about a relationship with the world, which I believe is the relationship of those at the bottom of society.

The actor Jonas Turkow talks about the Warsaw Ghetto massacre from the perspective of theatre: of the one hundred and eight seven actors present, only he and his wife survived. They killed the Yiddish theatre actors, they interrupted a tradition. At the same time, it is still alive because the language is alive. One of the most important celebrations at Casa do Povo is the Warsaw Ghetto Uprising anniversary. That celebration inspires me because it is not a day to remember the dead. It is, above all, a day to remember the uprising.

In 1948, shortly after World War II, the Polish director Jacob Rotbaum, who produced and directed *Goldfadens Chulem* [A Goldfaden Dream], came to Brazil and produced a play about a dream in the sense of a ghostly experience. He used the concept of a dream to bring back characters from Yiddish theatre created by Abraham Goldfaden, who, in reality, had all been eliminated. The dream takes on a practical dimension, just as it is for the Guarani or the Yanomami peoples in Brazil: dream as action.

I think this says a lot about the idea of *Leste*, which has to do with thinking about dissent. What Rotbaum left us was a great starting point, but I did not choose to build the play as a museum, just as Casa do Povo itself is not a museum. I went with tradition and betrayal. In a way, I betrayed his narrative, but I stuck to the principles. For example, one of his characters, Markus, was an activist actor who was going to prison. The character was vague, so I went deeper into the working-class Yiddish socialist revolutionaries involved in the Russian Revolution, and I turned him into a partisan.

We use ruin as a Benjaminian element, as a perspective and as a starting point. The ruins of TAIB, the ruins of this history, the ruins of Yiddish theatre, the ruins of a Jewish tradition. TAIB is in

the building's basement, underground. If it were upstairs, maybe it would already have turned into something else. *Leste* is a kind of excavation of the TAIB space, which also becomes a body in the show. Performing the show at TAIB during the pandemic was very beautiful because we were talking about the underground and resilience strategies during a global catastrophe, with many deaths in Brazil. TAIB became a temporary autonomous zone, a partisan hideout in a film forest and a bunker against COVID, where we could create. And the theatre was the place for that to happen because theatre is a place of production of imagination and praxis, of possibilities from other worlds.

Theatre was important in the history of Casa do Povo and stopped being so, just as it did in society. No wonder it is the last thing to be restored. Yet, it is at the heart of Casa do Povo. The theatre space is thought of in relation to the "outside." It is the place that invites the locals to enter Casa do Povo. It was very symbolic and significant (and not easy) for us to open the door to TAIB to stage the play. The experience began downstairs, without actors — TAIB was the one speaking. Then, the film began with old photos from the theatre's construction, showing who built this place.

TAIB mixes time between past, present, and future, and the theatre itself is a place where one can move between times. For the future, I think the most important thing is that it goes back to being a theatre. Théâtre Bouffes du Nord in France, the theatre of Peter Brook's company, could serve as an inspiration. They refurbished a 19th-century theatre that had been closed for years and, when renovating it, left its history intact. The chairs are good, and the lighting system is flawless, but you can still see the layers of paint on the walls. It is a kind of excavation to return to being a theatre, so that TAIB's ancestry is present, not like something that stopped in the past, but as an ancestral present and ancestral future. We hope it will be a theatre and that collectives will occupy and construct it. It is not so hard to do, you could see it happening in *Leste*; with the lights, the cleaning, the people, and the set, suddenly it looked like a theatre. It was a warm, pleasant place to be. The world ends, and the theatre continues, thankfully.

TO ME, TAIB EXISTS BEFORE THEATRE EXISTS

TESTIMONY BY HEITOR GOLDFLUS

I felt emotional many times during the *Leste* [East] rehearsals because I could see my grandparents talking, I saw them fighting between themselves, fighting with my parents, I saw, you might say, their *gestus*,¹ a memory I tried to bring to Hotzmach. Until his death, my grandfather walked down the street like this [at this moment, Heitor is standing, slightly bent, looking at the floor], always slowly, and looking down, looking at where he was stepping. Suddenly he would stop, bend down, “Aaah” [makes a gesture like he has found something] and then continue. If I went up to him at any point and said: “Grandpa, do you have a rubber band?” he would stuff his hand in his pocket, and there were paper clips, nails, bent nails in there, and he would take out a (snapped) rubber band, tie it up and say: “Here you go”. That reminds me a lot of his Poland, it’s something from another place and time, far from the abundance of modernity. I put that into Hotzmach, into his gestures. So, first, it’s this internal thing, this memory.

Even though I don’t have a deep knowledge of Yiddish culture and don’t speak it, to me it’s the language I grew up with, hearing my grandparents speaking in it so that we wouldn’t understand. So, it’s a language I’ve always wanted to understand. The food, yes, I remember all of it, and the swear words. So, you learn gradually. Later on, I remember once I pestered my dad for a whole afternoon and memorised about ten full sentences, and that’s all I know, and I used that in the play too. Just as Yiddish is a language of resistance, *Leste* [East] was a work of defiance in the midst of Covid-19, within a theatre, inside the archaeology of theatre that is TAIB. Because we want more, but also because we want to have a space full of meaning. And because we are alive, we are perpetuating Yiddish. In short, it is resistance mixed with life.

At first, I thought a lot about the historical record, this rescue of the last Yiddish play, about the embedded metalanguage. When the real work started happening, I looked around: the heterogeneity of the cast, the dramaturgy. It wasn’t just talking about Yiddish culture, it wasn’t about Yiddish culture, it was about Yiddish as a revolution. Not the revolution of the core of Yiddish theatre in 1930s Poland, but the revolution of today’s struggles. Everything became clear in the scene with the Bolivian seamstresses, when they arrived with the uniforms, with an allegory that wasn’t an allegory, because their story was being told. That really got to me. It stays with you, it is not in the acting, because it is these women — not all of them, of course; they are not all in the same situation — but they are refugees and they have this opportunity to start a revolution. We are using the same opportunity to talk about revolution, some of starting one. And I, as a left-wing Jew and a recent resident of Bom Retiro — though an affective one since I was born — I think it is very revolutionary, it’s a wonderful perspective. Maybe it’s the crowning moment of a building. Maybe TAIB is a stepping stone that will propel Casa do Povo and the movements within it even further. We are looking at a Yiddish library, it is concrete and it is symbolic because it is the preservation of the Yiddish language.² It is not an academic conservation, it is like a collector of stories and revolutions, both big and small. Small so far, but consistent, and multiple.

LESTE

Martha Kiss Perrone’s production of *Leste* [East] took place at Casa do Povo 2021 during the Covid-19 pandemic, resulting in an immersive experience that mixed theatre, music, and cinema. The show recaptures the memory of Casa do Povo (starting from the Centro Cultura e Progresso [Culture and Progress Centre] that preceded it), through the story of the Yiddish play *Goldfadens Chulem* [A Goldfaden Dream], written and directed by Jacob Rotbaum, which premiered at the Teatro Municipal in São Paulo in 1948, with a cast of activists from Casa do Povo. The following year, Rotbaum came to São Paulo and was director of the Centro Cultura e Progresso theatre group until 1954, then going on to participate in other productions. In the plot of *Goldfadens Chulem*, Abraham Goldfaden’s characters, “the father of modern Yiddish theatre” are summoned to prevent the closure of a theatre in Warsaw. Hugueta Sendacz, who saw the 1948 staging, starring her mother Pola Rajnsztajn, translated the text from Yiddish and is a living link between the fictional theatre and TAIB — the stage and subject for *Leste* — a space where Hugueta has been active throughout her life, first as a singer and now conductor of Coral Tradição [Tradition Choir].

Excerpts from the script by Martha Kiss Perrone in collaboration with João Turchi.

Testimonial texts: Martha Kiss Perrone, João Turchi, in collaboration with André Lu, Amanda Lyra, Assucena Assucena, Heitor Goldflus, Hugueta Sendacz, Rodrigo Bolzan.

Markus / Rodrigo Bolzan

Look at this stage. I’m here. With one hand, I lift and hold this curtain, and with the other, I make a gesture to keep myself in the scene, trying to stop the curtain from falling down and covering everything.

I’ve been waiting for ages to see you all. We spent many days in this theatre rehearsing a play that was interrupted.

There is a Talmudic reading according to which the world has been made and destroyed twenty-six times. With each attempt, with each failure, God collected the pieces of the previous attempt and, like a reassembly, he tried to make the world again.

This world has only managed to keep standing through a divine twist. The beginning of the world, therefore, already carries ruins. Such as this theatre.

Bobe Yakhne

The other day I was missing hearing songs in Yiddish, I went to the theatre, and Mrs Hopke wouldn’t let me in... I insisted, and she kicked me out. And said: “Get out you old, miserable, disgusting witch!” How could anyone do that to me, Bobe Yakhne, the sorceress, call me an old woman and kick me out of there?

Hotzmach

Don’t worry, we’ve been through so many terrible storms and survived. We’ll survive this one too. “We arrived today, we leave tomorrow. We arrived today, we leave tomorrow!” That’s what the old gipsy says, the one who plays the harp.

Markus

A pencil. Does anyone have a pencil? For Oyzer... My friend, what I’m going to tell you about us no one will ever know if you don’t write it down. Write.

[1] The idea of *gestus*, developed by German playwright Bertolt Brecht, has to do with a gesture that condenses the social determinations of a character.

[2] The interview was conducted inside the Archives of Casa do Povo. Heitor refers to the library around him.

We are standing on all the barricades of the century.
We are thousands, we come from the East. We speak a language that never had a country. Our language, write it down, is from the edges, from the borders. Who are we? Now we are in the forest, but we work in the factories, we are artisans, children of misery. We were raised with respect for religious traditions, but we were carried away by the great tide of revolutionary utopia. We see the messiah even in the folds of every red flag.

I was an actor. Now I live here to prepare for our battle. [...]

Our language will have the power to cross emigrations, persecutions, displacements. It will survive because we will remember it, Oyzer. Because you are going to write it down and whisper, whisper these narratives into other people's ears. Don't forget, remember. Remember. Don't forget.

Oyzer/ André Lu

[...]

Santos is one of the most common surnames in the country.

Since Brazil was Brazil there has been data that this name was used by people who were born in the Baía de Todos os Santos. It is not by chance that my father, my mother and all those who came before me are from Bahia. And it is not very hard to figure out the path those people took before stepping on Bahian soil.

On this land we walk on, an old man has been running for a long time, a wind. His name is Armatão. It is a force, a stream of air blowing from the middle of Africa towards the Atlantic Ocean at a speed even mathematics can't work out.

Before this old lady turn into wind and reached the ocean, she walked across the Sahara Desert, blowing the sand, unveiling life. The body, mind, and spirit of millions of people came blowing across the Atlantic before sighing here.

This isn't just Oyzer speaking. It's my grandfather José Firmiño, it's my grandmother Gildete de Jesus Santos. [...]

I am the wildest dream of the blowing Santos. I whistle and sing, and tell, and scream. André. Oyzer. Descendents of the Story Blower, which the old nomadic wind of diaspora carries.

Credits

Direction, dramaturgy and adaptation: Martha Kiss Perrone

Original idea: Hugueta Sendacz and Benjamin Seroussi, based on the play *A Goldfaden Dream* by Jacob Rotbaum

Translation: Hugueta Sendacz

Production: Casa do Povo

Cast:

Amanda Lyra

André Lu

Assucena Assucena

Heitor Goldflus

Rodrigo Bolzan

Vitória Faria

Ariane Aparecida

Ícaro Pio

Musicians:

André Vac (violin and bass)

João Batista Brito (clarinet, tenor sax, baritone sax)

Pedro Quiriku (clarinet)

Vitória Faria (accordion and vocal)

Nina Hotimsky (accordion)

Special participation – Members of the Cooperativa

Empreendedoras Sin Fronteras (CESF):

Betty Poquechoque

Elizabeth Mariela Cuaremayta Mamani

Sonia Limachi Quispe

Yenny Rodrigues Cruz

Art direction and set design of the installation: Frederico Ravioli

Musical direction: Juliano Abramovay

Stage director assistants: Jaya Batista and Anelena Toku

Costumes: Gabriela Campos

Film script: Martha Kiss Perrone, in collaboration

with João Turchi

Testimonial texts:

Martha Kiss Perrone

João Turchi, in collaboration with André Lu, Amanda Lyra,

Assucena Assucena, Heitor Goldflus, Hugueta Sendacz,

Rodrigo Bolzan

Script Collaboration: Murilo Hauser

Research and script collaboration: Jaya Batista and Paula Serra

Text “Todos os Santos” [All Saints]: André Lu and Ícaro Pio

Poem “Eu sou o ídiche” [I am the Yiddish]: Benjamin Seroussi

TAIB DOCUMENTS IN THE CASA DO POVO ARCHIVE: THE EPHEMERAL RECORDS OF THEATRE

JEAN CAMOLEZE

The existing documentation on Teatro de Arte Israelita Brasileiro (TAIB), which is part of the Casa do Povo archive, includes bordereaux, photographs, posters, programmes, invitations, tickets, flyers, and so many other items that record the construction, operation, and closure of the theatre. These documents are part of a subcategory within the Casa do Povo archives, which is linked to the department in charge of programming the space.

Unlike other fonds and collections stored at Casa do Povo — such as those relating to the Ginásio Israelita Brasileiro Scholem Aleichem [Scholem Aleichem Jewish School] (GIBSA), Associação Feminina Israelita Brasileira [Brazilian-Jewish Women's Association] (AFIB), Clube Infantojuvenil I. L. Peretz [Children's Club I. L. Peretz], the Kinderland summer camp, Nossa voz newspaper, Coro Scheiffer [Scheiffer Choir], Jacob Guinsburg, and Anatol Rosenfeld — the TAIB documents are part of the institutional archive. This difference exists because TAIB's documentation is part of the administrative structure of Casa do Povo itself. They are not distinct organisations.

The TAIB documents are part of Casa do Povo and have been linked to the institution over time. Occupying the same space on Três Rios Street, in Bom Retiro, São Paulo, but identified with different numbers, 252 for Casa do Povo and 246 for TAIB, both were established by the same legal entity and form a single organ of documental production.

The genesis of the Instituto Cultural Israelita Brasileiro [Brazilian-Jewish Cultural Institute] (ICIB), also known as Casa do Povo, is linked to the progressive Jewish groups that existed in São Paulo at the beginning of the 20th century, especially the Centro Cultra e Progresso [Culture and Progress Centre]. These groups were part of an international resistance against the rise of Nazi fascism in the 1930s. The systematic persecution of Jews in Europe led to movements opposing the cultural intimidation and totalitarian regimes in Europe, particularly in Italy and Germany.

In 1937, in Paris, the Idisher Cultur Farband [Yiddish Cultural Union] (ICUF), was founded at the First International Congress of Jewish Culture, where progressive Jewish groups started a movement towards preserving and promoting the ideals and values of secular Jewish culture and universality linked to Yiddish culture. With a new diaspora imminent, there was a need to build cultural centres that would preserve Jewish identity worldwide, creating the conditions for continuing, developing, and propagating that culture.

Some of the Jews persecuted in Europe immigrated to other countries in order to survive. Jewish men and women had been immigrating to the Americas since the early 20th century, but during the Second World War, this number increased significantly. The United States, Argentina, Bolivia, and Brazil were some destinations during the diaspora triggered by the Shoah.

On arriving in these countries, as was recommended by the First International Congress of Jewish Culture, the community set out to establish newspapers, schools, libraries, choirs, and theatres. These steps were effective measures for ensuring the preservation of Yiddish culture, as a way of keeping that culture alive and integrating it with others.

The first Casa do Povo statement in 1947 demonstrates a consonance with the decisions of the First International Congress of

Jewish Culture. The document stressed that the institution should be a place of memory, dedicated to the victims of the Shoah, that would include cultural and educational organisations, namely a Jewish school, a theatre, a library, a reading and conference room, a space for music and song, and a space for sports activities.

The idea of building a theatre had existed since the very beginning of Casa do Povo. Even before the building was completed, in 1953, followed by TAIB in 1960, there are records of theatrical activities promoted by the institution. In the 1946 architectural design, there is space reserved for a theatre with six hundred and twenty-nine seats in the central audience and one hundred and twenty-three in the mezzanine. Performances and theatre rehearsals also took place at Casa do Povo before TAIB was opened, mostly with the Grupo Teatral do Icib [ICIB Theatre Group].

On August 16th 1953, seven days after the official opening of Casa do Povo, the institution held its first night of theatre with amateur groups from São Paulo and Rio de Janeiro. The event was repeated the following week, according to the programme from the institution's opening month. Casa do Povo also held debates, courses and workshops about theatre, such as the theatre history course in 1954 taught by Décio de Almeida Prado, who was an important professor at the Departamento de Letras da Universidade de São Paulo [Faculty of Languages and Literature of the University of São Paulo] and the Escola de Arte Dramática [School of Dramatic Art] (EAD), and a theatre critic for the *O Estado de S. Paulo* newspaper.

In 1955, Casa do Povo organised a course on theatrical outreach, which was divided into eleven classes and taught by important figures in national theatre. In addition to the course taught by Professor Almeida Prado, there were classes on directing, set design, Brazilian and Yiddish theatre, speech, acting, organising amateur groups, and Stanislavski's theatre. At the end of the course, the students staged a performance.

The sheer amount of documents in the Casa do Povo archive referring to requests sent to the Departamento de Investigações da Secretaria de Estado dos Negócios de Segurança Pública [Department of Investigations of the State Department of Public Security Affairs] for authorisation to present plays show the intensity of theatre activities at the institution in the years preceding the construction of TAIB. For example, in 1956, a production of *O novo Othello* [The New Othello], a comedy by Joaquim Manoel de Macedo, was authorised as long as the censored parts of the play were respected.

The Grupo Teatral do Icib's participation in the 4th Festival Paulista de Teatro Amador do Estado de São Paulo [Amateur Theatre Festival of the State of São Paulo], in 1957, with the play *Histórias para serem contadas* [Tales to be Told], by Osvaldo Dragún, further demonstrates the importance of theatre for Casa do Povo. The play won the Prêmio Cultural Governador do Estado de São Paulo [Governor of the State of São Paulo Cultural Award] and was later shown at TAIB to great public acclaim.

When analysing the architectural plans, the inauguration programme, the agenda of courses, the awards, the certificates of authorisation (censorship), and other documents from the 1950s, it is clear that theatre was of great importance to Casa do Povo.

The establishment of TAIB consolidated an institution that valued the significance of theatre in building a community. Theatre was at the heart of Casa do Povo, and building a performance venue was inevitable.

TAIB is an integral part of the Casa do Povo programming and, as such, documentation of its activities must be integrated as part of the institution's archive, to understand the context in which the documents were produced and utilised and to establish the best conditions for storing and recovering information. However, as

theatre documents are often produced on low-quality materials, due to budget constraints and their extensive circulation, we have had great difficulty in maintaining the singularity and integrity of such documents, principally because of their physical condition. A theatre poster or a flyer theatre is not made to become part of an archive. These documents are produced to promote and spread information about a play.

The TAIB documents in the Casa do Povo archive also exist within the ephemeral dynamic of theatre records in general. Records are lost over time, leaving gaps in the archive. Metaphorically, we can think of the archive as a puzzle with some missing pieces; however, by putting together those that remain, we can still work out the image. So, even if we do not have all the documents produced throughout TAIB's history, we can still provide insights into the history of the theatre, the formation of a community, and the organisation of the territory in which it was inserted.

The documents that Casa do Povo produced concerning TAIB show variations in the running of the space. The 'gold books' (used to register charitable donations) and contribution slips of donations for building the performance venue demonstrate the work of the community. There are also thank-you letters received by Casa do Povo after the inauguration of TAIB. The contract for establishing the Teatro Popular do Sesi [SESI Popular Theatre] at Casa do Povo exemplifies how the space was rented. Programmes, posters, and flyers reveal the curatorship of a given moment, which was in tune with the institution's political positioning. Photographs from ceremonial events and political debates serve as records of the other ways the theatre was used throughout its history. The many more documents in the archive are only part of the records of events that Casa do Povo offered at TAIB, whether hosting for other organisations or as part of its own programming. Most of the many documents generated throughout TAIB's existence between the 1960s and 2000s have since been lost. This absence of documentation is, unfortunately, not exclusive to TAIB. Most theatre documents are ephemeral because they fulfil an administrative and informative function close to the time that a given activity takes place. When they are saved beyond their initial production and use, these documents gain historical value, helping to interpret the past and provide new insights.

CASA DO POVO: A LIVING MONUMENT

ANDRÉ VAINER, ILAN SZKLO, SILVIO OKSMAN

Designing a building-monument is a historical challenge for architecture: What does it intend to communicate? How to make it convey the intended message?

The Casa do Povo (ICIB) project was conceived as a "living monument" in honour of the victims of the Holocaust. Contrary to what one might think of a monument as being a place of contemplation, in this case, the way to use the building is what mobilises the project. It is a monument built and preserved by what occupies it, an architecture that promotes and allows flexible use. Contemplation is replaced with action. It is a monument to resistance.

The building has involved and provoked its users since its establishment. For the progressive Jews who founded Casa do Povo (ICIB), free spaces meant spaces for assemblies, collective decisions, debates, and, thus, a refuge for many voices.

The three floors of large spaces without partitions can be used freely. The characteristics of the space made it possible to use it for the most diverse activities and to change the way it was used many times over seven decades without changing the character of the building. The act of resistance, which is in the institution's DNA, also exists in TAIB's theatrical projects: in the progressive, Yiddish school Scholem Aleichem; in the annual Warsaw Ghetto Uprising celebrations; in the Yiddish choir; and, more recently, in support of surrounding communities during the Covid-19 pandemic and in the many activities that have happened on a daily basis since the house reopened in the 2010s — *the graphic playground* (the graphics department where books and posters are made and printed), the sewing workshop, theatre and dance performances, boxing, and much more.

This perspective does not deny the possibility of understanding the building's place within the production of modern architecture in São Paulo. The Casa do Povo (ICIB) building, designed by Mange, Martins and Engels, opened in 1953. It is contemporary to Ibirapuera Park (1954) and predates the institutional buildings that became major landmarks in the city, such as MASP (1968) and FAU-USP (1968). In terms of architectural style, it does not come close to these buildings, which have become icons of modern architecture in São Paulo, thus eclipsing other important projects. But it is undeniable that the quality of the space is the result of a simple, peripheral, modular structure, with beams that, in their geometry, reveal the structural load — form following function.

This structural rigour is broken by the insertion of an arch into the façade, which may have been inspired by the Palace of the Soviets — a design by Le Corbusier for Moscow in the 1930s, which was never built. There is an immediate formal reference between these arches, but an in-depth study comparing the two projects reveals other similarities. The arch itself is also a monument: the form represents, in the history of humanity, a commemoration, a victory, a post-conflict agreement, a demonstration of strength and resistance. The original design depicted a rational building with an independent structure and a free façade, in typical Le Corbusier style. In a subtle solution, the arch on the façade breaks the rigidity, constructing the monument.

Casa do Povo's glass façade is also a form of communication. The building is visually open to the city, engaging with the cultural diversity of Bom Retiro (Koreans, Bolivians, and others), and it has remained that way, despite the fact that almost all Jewish institutional buildings have armoured themselves, shielding themselves from the street in the name of supposed security.

Designed by Jorge Wilhelm, the theatre has a proscenium with an orchestra pit and an upper balcony. Although traditional, the space has not been limiting for theatrical experiences. From the Teatro Popular do Sesi [SESI Popular Theatre] productions in the 1960s and many Yiddish theatre pieces, to the experiments of Teatro da Vertigem (*Bom Retiro* 958), which revealed the theatre's abandoned state in 2012, the space has proved more than adequate.

Such intense cultural and political activity created an inextricable relationship between institution and building, which became isolated from the other Jewish institutions in the city. In addition, the departure of a significant portion of the Jews from Bom Retiro led to a gradual emptying of the building in the 1990s and 2000s. Despite this, Casa do Povo (ICIB) has not deteriorated or lost its essential characteristics.

The higher concentration of cultural activities that resumed at Casa do Povo (ICIB) in the 2010s prove that the building is still a "living monument". However, it also highlights the need for modernisation to meet the demands of new forms of occupation and contemporary technical standards, such as universal accessibility, health and safety regulations, and other local legal requirements.

The challenge is intervening delicately without distorting the building's recognisable qualities. Many aspects need to be addressed to ensure the spaces remain flexible and can expand in that sense. The unpredictability of the space's usage must be viewed as a virtue and, therefore, enhanced.

The history of the building shows how its past uses were completely different from what we see today. For example, when the Scholem Aleichem school occupied the space and needed to divide it into classrooms or, more recently, the use of the rooftop for a garden and the former janitor's house as a new workspace.

True to Casa do Povo tradition, users of the space, work teams, the board, and a group of architects (the authors of this text) have been debating the issues involved together. Some of these issues are fundamental, such as installing a new lift that reaches all floors, including the theatre, and compliance with safety and fire regulations. Naturally, users will notice these changes and they will mark a new phase for the building.

Even though unused for a time, the TAIB architecture has been preserved and is intact, despite being in a poor state of conservation. It can be recovered retaining its original features but taking into account new forms of use, with new technologies and adapting to technical standards.

In this way, not only the physical characteristics of the building will be preserved, but also a space that holds over seventy years' worth of memories, memories that are not restricted to the victims of Nazi fascism in the Second World War, as was originally intended, but that also encompass so many other manifestations that have happened in the space and continue to be proposed. Casa do Povo (ICIB) is a sum of memories and stories that have both the building and institution aligned in their stances. The monument reinvents itself every day.

CAPTIONS

For image captions,
scan the QR Code.



SOBRE OS AUTORES

ANDRÉ VAINER.

Arquiteto e urbanista pela FAUUSP. Colaborou com Lina Bo Bardi entre 1977 e 1992 e foi sócio do escritório André Vainer e Guilherme Paoliello por mais de 30 anos. Desde 2009 é titular de seu escritório e professor da Escola da Cidade.

ANTÔNIO ARAÚJO.

Fundador e diretor artístico do Teatro da Vertigem e professor na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Assina a concepção e direção geral de *Bom Retiro 958 metros*.

BENJAMIN SEROUSSI.

Atua como curador, editor e gestor cultural. Mestre em sociologia (Ecole Normale Supérieure, Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales) e em gestão cultural (Sciences-Po). É diretor artístico da Casa do Povo.

ERNESTO MIFANO HONIGSBERG.

Graduado em Ciências Sociais pela USP, professor na Escola Alef Peretz e Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução na USP.

HEITOR GOLDFLUS.

Ator e diretor. Passou a vida inteira no Bom Retiro, embora more no bairro apenas há 20 anos. Em *Leste*, interpreta a personagem Hotzmach.

ILAN SZKLO.

Arquiteto e Urbanista formado pela FAUUSP, trabalhou no Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) e foi sócio da Ambiência Arquitetura e Restau-ro. Possui seu próprio escritório, a Fundamento Arquitetos, e integra a diretoria do IABsp (2023-2025) como Diretor Financeiro Adjunto.

JEAN CAMOLEZE.

Historiador, Doutor e Mestre em Ciência da Informação (UNESP/Marília). É Coordenador de Acervos da Casa do Povo e colaborador dos acervos da UNEA-FRO, MST, Casa Sueli Carneiro e Instituto Vladimir Herzog. Foi Diretor do Museu Histórico e Cultural de Jundiaí e Centro de Memória de Jundiaí.

MARIA LÍVIA NOBRE GOES.

Pesquisadora de teatro, atua nas áreas de direção e roteiro. É doutoranda em Artes Cênicas pela ECA-USP. Desde 2016 integra a Companhia do Latão como pesquisadora e assistente de direção e dramaturgia. Em 2022, fez parte da equipe de direção de Sérgio de Carvalho na ópera *Café* no Theatro Municipal de São Paulo.

MARTHA KISS PERRONE.

Diretora, atriz e dramaturga. Sua pesquisa está entre teatro, performance e cinema. É integrante da coletivA ocupação desde 2017. Dirigiu os espetáculos *Rózà*, *Revolta Lilith*, *Leste*, *Quando quebra queima* e *Erupção*, da coletivA ocupação. Recebeu o prêmio de melhor direção em Londres no The Stage Debut Awards.

NELSON KON.

Fotógrafo especializado em arquitetura e cidades, formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Atua profissionalmente desde 1985.

NINA NUSSENZWEIG HOTIMSKY.

Professora, atriz, sonoplasta e sanfoneira. É doutoranda em Artes Cênicas pela ECA/USP. É autora do livro *O trabalho de encenação em Calabar (1973): o espetáculo censurado e as reflexões de Fernando Peixoto*. Desde 2018 trabalha com a Companhia do Latão como atriz e musicista. É docente do curso técnico de teatro da ETEC de Artes.

PETER PÁL PELBART.

Professor Titular de Filosofia na PUC-SP. Publicou *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento e Ensaio do assombro*, entre outros. Traduziu várias obras de Gilles Deleuze. É coeditor da n-1 edições e membro da Cia Teatral Ueinzz.

RONEY CYTRYNOWICZ.

Historiador, doutor em história pela USP, diretor da Narrativa Um - Projetos e Pesquisas de História, realiza projetos ligados à cidade e à imigração, entre os quais a exposição “Infâncias em São Paulo” (Museu da Cidade) e a coleção de guias “Dez roteiros históricos a pé em São Paulo”. Foi diretor de acervo do Arquivo Histórico Judaico Brasileiro.

SILVIO OKSMAN.

Arquiteto e Urbanista com mestrado e doutorado pela FAUUSP. Sócio do escritório MetrÓpole Arquitetos e coordenador do Comitê Nacional para Preservação do Patrimônio do Século XX do ICOMOS Brasil.

ABOUT THE AUTHORS

ANDRÉ VAINER.

Architect and urban planner by FAUUSP. He collaborated with Lina Bo Bardi from 1977 to 1992 and was a partner at the firm André Vainer e Guilherme Paolillo for over 30 years. Since 2009, he is the head of his firm and a professor at Escola da Cidade.

ANTÔNIO ARAÚJO.

Founder and artistic director of Teatro da Vertigem and professor at the School of Communication and Arts of the University of São Paulo (ECA-USP). He is responsible for the conception and general direction of Bom Retiro 958 metros.

BENJAMIN SEROUSSI.

Works as curator, editor and cultural manager. He has a Master in sociology (Ecole Normale Supérieure, Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales) and in cultural management (Sciences-Po). He is the artistic director of Casa do Povo.

ERNESTO MIFANO HONIGSBERG.

Graduated in Social Sciences from USP, he teaches at Alef Peretz School and is a Master's student in Foreign Languages and Translation at USP.

HEITOR GOLDFLUS.

Actor and director. He has spent his entire life in Bom Retiro, although he has only lived in the neighborhood for 20 years. In Leste, he plays the character Hotzmach.

ILAN SZKLO.

Architect and Urban Planner graduated from FAUUSP, he worked at the Department of Historical Heritage (DPH) and was a partner at Ambiência Arquitetura e Restauro. He has his own firm, Fundamento Arquitetos, and is a member of IABsp's Board of Directors (2023-2025) as Deputy Financial Director.

JEAN CAMOLEZE.

Historian, holds a PhD and Master in Information Science (UNESP/Marília). He is the Coordinator of the Casa do Povo Archives and collaborator of the archives of UNEAFRO, MST, Casa Sueli Carneiro and Vladimir Herzog Institute. He was Director of the Historical and Cultural Museum of Jundiaí and Jundiaí Memory Centre.

MARIA LÍVIA NOBRE GOES.

Maria Livia is a theatre researcher. She works in the areas of direction and script for theatre. She is a PhD student in Performing Arts at ECA-USP. Since 2016, she has been part of Companhia do Latão as researcher, assistant director and dramaturgy assistant. In 2022, she worked on the opera *Café*, staged at the São Paul Municipal Theatre as part of Sérgio de Carvalho's direction team.

MARTHA KISS PERRONE.

Director, actress and dramaturgist. Her research involves theatre, performance and cinema. She has been a member of *ocupação coletiva* since 2017. She directed the plays *Rózà*, *Revolta Lilit*, *Leste [East]*, *Quando quebra queima [When it breaks it burns]* and *Erupção [Eruption]*, from *coletiva*. She received the award for best direction in London at The Stage Debut Awards.

NELSON KON.

Architectural Photographer based in Sao Paulo, has a degree in Architecture and Urbanism from the University of São Paulo. Since 1985, his work focuses on Architectural and Urban Photography.

NINA NUSSENZWEIG HOTIMSKY.

Professor, actress, sound designer and accordion player. She is a PhD student in Performing Arts at ECA/USP. She is the author of the book *O trabalho de encenação em Calabar (1973): o espetáculo censurado e as reflexões de Fernando Peixoto [The staging work in Calabar (1973): the censored play and Fernando Peixoto's reflections]*. Since 2018 she has worked with *Companhia do Latão* as an actress and musician. She is a lecturer at the theatre technical course at ETEC Arts.

PETER PÁL PELBART.

Full Professor of Philosophy at PUC-SP. He has published *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento [The Opposite of Nihilism: Cartographies of Exhaustion]* and *Ensaios do assombro [Atonishment Essays]*, among others. He has translated several works by Gilles Deleuze. He is co-editor of the publishing house n-1 edições and a member of Ueinzz Theatre Co.

RONEY CYTRYNOWICZ.

Historian, Roney holds a PhD in history from USP and is the director of the publishing house *Narrativa Um - Projects and Research in History*. He has developed projects related to the history of the city and of immigration, such as the exhibition *Infâncias em São Paulo [Childhoods in São Paulo]* (Museu da Cidade) and the collection of travel guides *Dez roteiros históricos a pé em São Paulo [Ten historical routes on foot in São Paulo]*. He was the director of the Brazilian Jewish Historical Archive.

SILVIO OKSMAN.

Architect and Urban Planner with master's and PhD degrees from FAUUSP. Partner of *Metrópole Arquitetos* and coordinator of the National Committee for the Preservation of the 20th Century Heritage of ICOMOS Brazil.

TAIB: UMA HISTÓRIA DO TEATRO

Realização / Realization

Goma oficina

Organização / Organization

Casa do Povo
Narrativa Um

Edição / Edition

Roney Cytrynowicz

Produção editorial / Editorial Production

Francesca Tedeschi

Coordenação editorial / Editorial Coordination

Ana Druwe, Roney Cytrynowicz

Pesquisa / Research

Francisco Musatti Braga, Jean Camoleze, Nina Nussenzweig Hotimsky, Maria Lívia Nobre Goes, Roney Cytrynowicz

Projeto gráfico / Graphic design

Felipe Carnevalli, Paula Lobato, Emir Lucrezia
(designer assistente / assistant)

Textos / Texts

André Vainer, Benjamin Seroussi, Ernesto Mifano Honigsberg, Ilan Szklo, Jean Camoleze, Maria Lívia Nobre Goes, Nina Nussenzweig Hotimsky, Peter Pál Pelbart, Roney Cytrynowicz e Silvio Oksman

Depoimentos / Oral Testimonies

Antônio Araújo, Heitor Goldflus,
Martha Kiss Perrone

Ensaio fotográfico / Photo-essay

Nelson Kon

Revisão / Copy Edit

Leonardo Ortiz, João Gabriel Messias

Tradução / Translation

Kevin Kraus, Georgia Fleury Reynolds

Revisão do inglês / English Copy Edit

Georgia Fleury Reynolds

Digitalização e tratamento de imagem / Digitalization and Image processing

Luiz Casimiro, IAI Digital

INSTITUCIONAL

GOMA OFICINA

Ana David, André Stefanini, Christian Salmeron,
João Wallig, Fernando Banzi, Lauro Rocha, Maria
Claudia Levy, Paula Marujo, Vitor Pena

CASA DO POVO

Conselho Deliberativo / Deliberative Board

Bianca Santana, Iara Rolnik, Inês Mindlin Lafer,
Iso Sendacz, Jairo Okret, João Fernandes, Laura
Daviña, Lia Vainer Schucman, Renato Sztutman

Conselho Fiscal / Fiscal Board

Clara Politi, Emil Lewinger, Rubens Kon

Conselho Consultivo / Advisory Board

Daniel Douek, Denise Grinspum, Diogo de Moraes
Silva, Eliana Finkelstein, Helena Katz, Helio
Goldsztejn, Lilian Starobinas, Miriam Biderman,
Renata Schmulevich, Renato Cymbalista,
Ricardo Teperman

Direção executiva / Directors

Benjamin Seroussi, Marcela Amaral

Programação / Program

Benjamin Seroussi, Caio Lescher

Desenvolvimento institucional / Institutional Development

Mônica Novaes Esmanhotto, Wallace Jesus

Comunicação / Communications

Ana Druwe, Laura Viana

Produção / Production

Francesca Tedeschi, Olga Torres

Articulação comunitária / Community articulation

Lucienne Cunha, Lívia Kishimoto

Acervos / Archives

Jean Camoleze, Vivian Mota

Financeiro / Finance

Daniela Miranda

Serviços gerais / Maintenance

Rafaela Temoteo da Silva, Luciano Macovecky

Segurança / Security

Mario Silva Pereira, Carlos Henrique Pereira
(Grupo Pronto)

NARRATIVA UM - PROJETOS E PESQUISAS DE HISTÓRIA

Monica Musatti Cytrynowicz, Roney Cytrynowicz

AGRADECIMENTOS / ACKNOWLEDGMENTS

Alexandre Mate, Anderson Oliveira, Antônio Araújo, Daniel Annenberg, Eneida Soller, Fernanda Danelon, Flavio Morbach Portella, Francisco Turbiani, Heitor Goldflus, Heloísa Alves, Hugueta Sendacz, Iná Camargo Costa, Iraci Tomiatto, Leda Tronca, Luis Alberto de Abreu, Luiz Carlos Moreira, Marcos David Cukierkorn, Mariângela Alves de Lima, Marianna Sampaio, Marília de Castro, Marília Mayumi Kotaki Rolemberg Lessa, Marina Sendacz, Milton Cipis, Nathaniel Braia, Ofabi Cipis, Otávio Donasci, Paulo Pina, Renato Borghi, Samy Katz, Sandro Anthony Kuschnir, Sérgio de Carvalho, Sylvio Zilber, Vaner Ratto, Vera Cipis, Wellington Lima.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

T137

TAIB : uma história do teatro / [Nina Nussenzweig Hotimsky ... [et al.] ; organização Roney Cytrynowicz ; coordenação Ana Druwe ; curadoria Benjamin Seroussi ; ensaio fotográfico: Nelson Kon ; tradução Kevin Kraus, Georgia Fleury Reynolds]. - 1. ed. - São Paulo : Narrativa Um : Instituto Cultural Israelita Brasileiro, 2023. 220 p. ; 24 cm.

Edição bilingue: português e inglês.
ISBN 978-65-89301-11-01.

Teatro de Arte Israelita Brasileiro - História. I. Instituto Cultural Israelita Brasileiro. II. Hotimsky, Nina Nussenzweig. III. Cytrynowicz, Roney. IV. Druwe, Ana. V. Seroussi, Benjamin. VI. Kon, Nelson. VII. Reynolds, Kevin Kraus. VIII. Fleury, Georgia.

23-84809

CDD: 792.098161
CDU: 792(815.6)

Impresso em papel
Pólen Bold 90g
Tipografia Separat, Relative, Literata
Tiragem 1.000 exemplares

Apoio / Support



Realização / Realization



I even wonder: the day that TAIB is renovated and no longer a ruin, how do we keep from erasing the past of the ruin that we let it become? Ruins, like ghosts, remind us of things that we, one day, abandoned, destroyed, or simply stopped looking at.

ANTÔNIO ARAÚJO



**RENOVATING A THEATRE
STARTS WITH THE AUDIENCE**

Find out who has supported our campaign and be the next one to join us.

Ana Goldenstein Carvalhaes, Ana Maria Wilhelm, Antonio Cottas de Jesus Freitas, Arthur Hirsh, Bela Feldman, Benjamin Seroussi, Cecilia Reichstul, Célia Cymbalista, Clara Politi, Cláudia Vendramini, Daniela Ramiro Ayres Braga, Debora Ida Szafran, Decio Zylbersztajn, Denise Grinspum, Emil Lewinger, Ernesto Tzirulnik, Fernanda Montenegro, Hélio Seibel, Heloísa Pait, Inês Mindlin Lafer, Iso Sendacz, Jaime Portugheis, Jairo Okret, Marcius Galan, Mariangela Ratto, Maria Cecilia A. B. Castro, Mário Lasar Segall, Marli Goldenberg, Mauro Pergaminik Meiches, Mica Ella Cimet, Patrícia Helena Fernandes Dias, Renata Schmulevich, Sarah Feldman, Sérgio Sister, Silvia Serber, Silvio Hotimsky, Téo Vilela Gomes, Wilma Ruth Temin (July 2023).

CASADOPOVO.ORG.BR

... os - defelto
... recebidos, con-
... passar para o
... toda a emo-
... mos sentido

Ruth) seus filhos
Dr. Hirsch
Dr. Helpach
Dr. Carlsen
Dr. Inge
Dr. Zaidel (redator)
Simon (enfermeiro)
Ernesto (enfermo)

Os judeus são um povo que
... um povo que exteriori-
... seus sentimentos desde os
... mais remotos, por meio
... a música popular.

ganância, de vaidade que
... geração pessoal.
Vamos entrar
... é dia do es
... do Côro Sche

... vir, e eu ouvi e gostei e quis
... estou muito distante de
... milômetros, distante tanto
... ue eu queria dizer ao Paulo
... chaia, ao Chico, ao Gianni,
... eu queria dizer em IÓIKU,
... e terem trazido de volta à

A propósito da peça "Antigona-America", de Carlos Henrique Escobar, que o Novo Teatro apresentará a partir do dia 2 de abril no TAIB, informa o seu encenador, Antonio Abujamra, que se trata de um texto político de caráter épico que pede uma direção cuja beleza e luminosidade correspondam às obras derivadas da tragédia grega. O elenco, encabeçado por Ruth Escobar e Felipe Wagner (foto), conta ainda com Benjamin Cattam e outros atores, além de mais trinta figurantes. A cenografia estará a cargo de Darcy Penteado.

ISBN 978-65-89301-11-0 1



O público
... confortável p
... losamente o
... folclóricas int
... quarenta per
... lares e conhe
... espetáculo. o

... as do umu so-
... bimos à Casa
... mos um movi-
... ator do que o

O INSTITUTO CULTURAL ISRAELITA BRASILEIRO PELO TRANSCURSO DA PASSAGEM DO 50.º ANIVERSÁRIO DO FALECIMENTO DO IMORTAL ESCRITOR "SCHOLEM ALEICHEM" PROGRAMOU ENTRE OUTROS EMPREENDIMENTOS A REAPRESENTAÇÃO DA PEÇA "FAMILIA BLANK" QUE COM TANTO EXITO FOI APRESENTADA SOB A DIREÇÃO DE JACOB ROTBAUM E QUE HOJE LEVASE A CENA GRAÇAS AO GRANDE TRABALHO DA EQUIPE DA NOSSA SECÇÃO DRAMÁTICA.

1.º ATO:— Transcorre em casa de Chimele, um pobre alfaiate, que tem mulher e uma filha e dois ajudantes de serviço. A mulher só vive reclamando a pobreza em que vivem há tantos anos e o seu marido, Chimele a acalma, pedindo que tenha

ARQUITETO
ENGENHEIRO
ACÓSTICA
PANO DE BOCA
PAINÉIS INTERNOS
MURAIS EXTERNOS

... o satirico-humo-
... r da às persona-
... a Blank" e na
... ção, sentimos o

Se teatros pudessem falar, o que eles nos contaríamos? Até que ponto uma única sala de espetáculo pode dar conta da história de uma cena artística e do contexto político no qual ela existiu? O Teatro Artístico Israelita Brasileiro, conhecido como TAIB, funcionou no subsolo da Casa do Povo de 1960 até o início dos anos 2000 e é um desses espaços que atravessou décadas e foi atravessado por muitas gerações. Este livro é uma jornada pelo passado deste teatro para então sonhar o seu futuro. É o primeiro passo para que a voz do TAIB seja ouvida novamente.

ישראלית ווינטערמאן)
יאסל בייטל) ווגט פויערין
מאקס ווילדמאן)
נאטאן כאטס)
שׂיע ווינטערמאן)
בענטשיק לערנער) אלטע פויערין
יאסל ראזנבערג)
יו וואגנער)

Esperamos que
... terpretação que o
... junto Teatral do
... Israelita Brasileiro

... a com que enca-
... de injustiça, de
... dade e de dege-
... ar o antigo gover-
... o cego dom Félix
... principal acusação

... e algum modo con-
... s habitantes da co-
... ser corrupto. Com
... do, Félix segue uma
... terna que garante
... ade a certa parcela
... cialmente pragmáti-
... : ainda de ser um
... entre outras medi-
... josos contratos para
... tos locais no merca-

אנטיילענעמער אין באַלעט:
סאַלף האַזר טראַגן : קלאַראַ קאָפּטאַל און ל. מאַנדל
קראַפּטוואַקסיענער:
עלוא געדאנקען)
ראכקע גענרעל) חידלעך - פויערסטע
בעלא גייער)
קלארא געדאנקען)
ישראלית מיראוויטש)
מוישע טורקענט) ייגלעך - פויערין
פאולא האווער)
איוזק צוקער)

insigne regisseur
BAUM, dão ac
SCHOLEM ALE
mita ao prezado
desta grande obra
O CASO DOS IRMÃOS NAVES (I
Direção: Luis Sergio Parson
Com: Sérgio Hingst - Anselmo
Oliveira - Lélia Abramo
DOCUMENTÁRIO: FASCISMO SEM
Direção: Mikhail Romm
Música: Aleksander Karamanov
E O QUINTO CAVALheiro E O M
Direção: Zbyszek Brynysch
Com: Miroslav Macharek
TRANSPORTE PARA O PARAISO
Direção: Zbyszek Brynysch
Com: Zdenek Zboněk

... condição deste
... não fugir da-
... r o capelha: a
...), a mikva da

If theatres could talk, what might they tell us? To what extent can one single venue tell the story of the art scene and political context in which it existed? The Teatro Artístico Israelita Brasileiro, known as TAIB, operated in the basement of Casa do Povo from 1960 until the early 2000s, spanning several decades and passed through by many generations. This book is a journey through the theatre's past as a means to dream about its future. It is the first step towards the voice of TAIB being heard once again.

Plumas, paetês, perucas, panos diáfanos e muita maquiagem desfilaram pelas grandes avenidas de São Paulo. Os atores do espetáculo "Terezinha de Jesus" saíram ontem em corso para divulgar seu trabalho, ou como disseram: "para aproximar-se do povo, popularização".

Instituto Cultural
A Diretoria tem
vidar V. S. para assistir
Noite

... r o capelha: a
...), a mikva da
... ריטער קינסטלערישער אונטע
... דער יידיש

Você também me agrada, porque você é

Os inúmeros out-doors e a publicidade feita por jornais e televisão são, na opinião dos produtores, muito elitistas, e como tal afastam a maioria da população do teatro. Para resolver este dilema puseram o bloco na rua, ou seja, alugaram caminhões, enfeitaram com algumas alegorias antigas que a Escola de Samba Mocidade Alegre cedeu, e com as roupas da peça saíram para as ruas distribuindo folhetos, ou melhor, filipetas", como eles preferem. — Jesus é encenado por um negro porque dentro de nossa cooperativa nós concluímos que ele era o ator que melhor se encaixava no papel. E não relutamos em escaiar o João Acaiabe. Só por isso essa peça já marca um momento dentro da história do teatro. O Associação Cultural

seguinte das festivida
sua inauguração, sabado
20,30 horas, com a
jovens artistas de São
programa de

... realizando várias cenas
... ncerrando, cria-se uma
... que sai em desfile
... riançada compo
... ocando instrumentos
... ande a trilha sonora

inteligente dentro de medidas,
bom dentro de medidas,
mau dentro de medidas,
estúpido dentro de medidas,

— Jesus é encenado por um negro porque dentro de nossa cooperativa nós concluímos que ele era o ator que melhor se encaixava no papel. E não relutamos em escaiar o João Acaiabe. Só por isso essa peça já marca um momento dentro da história do teatro. O Associação Cultural

seguinte das festivida
sua inauguração, sabado
20,30 horas, com a
jovens artistas de São
programa de