



Timochenco Wehbi e um estudo de Bertolt Brecht

Timochenco Wehbi and a study of Bertolt Brecht

Marta Olivia Medeiros¹

Resumo

O artigo apresenta o estudo sobre Bertolt Brecht feito pelo dramaturgo e diretor Timochenco Wehbi (1943-1986). A partir da montagem de *Os fuzis da Senhora Carrar* por estudantes da Escola de Arte Dramática (EAD), ele levantou, como assistente de direção, elementos básicos do método de Brecht e adequação da montagem na perspectiva do Teatro Épico para um grupo de estudantes de uma escola pública de Franco da Rocha, no estado de São Paulo, entre 1967 e 68. Observou ainda a receptividade da peça entre os alunos e a continuidade de um possível trabalho com dramaturgia pela formação de um grupo de teatro na escola. Os resultados compuseram a dissertação de mestrado apresentada para obtenção do título pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 1972.

Palavras-chave: Timochenco Wehbi. *Os fuzis da Senhora Carrar*. Bertolt Brecht. Sociologia do Teatro.

Abstract

The article shows the study about Bertolt Brecht made by the playwright and director Timochenco Wehbi (1943-1986). As from the montage of *Os fuzis da Senhora Carrar* by students from Escola de Artes Dramáticas, he gathered, as assistant director, basic elements of Brecht's method and adequacy of montage in a perspective of Epic Theater for a student group in a public school in Franco da Rocha, in São Paulo state from 1967 up to 1968. It has been also noticed the receptivity of play between the students and the continuity of possible work school with dramaturgy by the theater group formation. The results composed the master's dissertation showed in order to obtain the title of Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas of Universidade de São Paulo in 1972.

Keywords: Timochenco Wehbi. *Señora Carrar's Rifles*. Bertolt Brecht. Sociology of theater.

1 Mestre em Letras pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DTLLC-FFLCH-USP) com a dissertação *Timochenco Wehbi: teórico, dramaturgo e encenador* (Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-18042018-123806/pt-br.php>>.). Atua como coordenadora de licenciatura em Letras nas Faculdades Integradas Potencial (FIP), em Cotia, no estado de São Paulo, e como professora de Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira em escolas de Ensino Médio e curso pré-vestibular. E-mails: marta.medeiros@usp.br ou armazenedeideia@gmail.com.

Breve histórico da pesquisa

Os estudos acerca da obra de Timochenco Wehbi foram iniciados em 2010, com a consultoria do professor Ariovaldo José Vidal do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). A ideia inicial era, num projeto de Iniciação Científica nesta então segunda graduação em Letras pela USP, estabelecer uma ligação entre a obra do prudentino e a dramaturgia dos anos 70 no Brasil. Imediatamente iniciaram-se contatos com a família e seus amigos de Presidente Prudente, no interior de São Paulo. Em 2012, Selma Wehbi, irmã e representante do autor, falecido devido a um tumor cerebral em 1986, aceitou disponibilizar o material para um estudo com a obra de Timochenco e sua representatividade na cena teatral de São Paulo. Ela não mediu esforços para que os materiais divididos entre os integrantes da família, o Centro Cultural Matarazzo, que abriga a Secretaria de Cultura de Presidente Prudente, e a Oficina Cultural Timochenco Wehbi, que funcionou até 2017 na cidade natal do dramaturgo, fossem reunidos e disponibilizados para consulta e pesquisa. Dada a extensão do material, que incluía peças inéditas, optou-se pelo amadurecimento de uma proposta para Mestrado e não mais Iniciação.

Aprovada no programa de pós-graduação em 2013, iniciei, sob a orientação do professor Ariovaldo, o trabalho com as peças inéditas inicialmente fazendo uma edição do texto e deixando-o acessível a qualquer leitor para em seguida estabelecer uma poética do autor. Adotamos ainda como viés inerente ao projeto, devido à natureza do trabalho proposto, traçar um breve perfil biográfico intelectual de Timochenco. Durante o exame de qualificação, em 2015, os apontamentos dos arguidores – professora Maria Silvia Betti, do Departamento de Letras Modernas (DLM-FFLCH), e professor Marcos Antonio de Moraes, do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) – confirmaram que o caminho escolhido apresentava uma série de fragilidades, pois o estabelecimento da obra necessitaria de uma base teórica da Crítica Textual, o que não estávamos fazendo. O desejo era trabalhar o texto de maneira a deixá-lo mais “vivo”, ou seja, possível de ser encenado nos tempos atuais e de ser lido por qualquer leigo sem grandes dificuldades. Com orientações que não apenas levantaram problemas como também demonstraram possíveis soluções para o quadro, optamos por regressar ao modelo inicial de trabalho, que

contemplava o estudo biográfico intelectual do dramaturgo e, ao mesmo tempo, fizesse uma apresentação de sua obra dramaturgical encenada e publicada em livro de 1980, pela Editora Polis, bem como dos trabalhos de titulação (Mestrado e Doutorado) e do projeto de Livre-Docência. Logo, o trabalho apresentado e aprovado em outubro de 2017, sob avaliação da professora Maria Silvia Betti e do professor Welington Andrade, da Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, de São Paulo, faz uma apresentação do autor e de seus trabalhos como teórico, dramaturgo e encenador. Não se dispensa, futuramente, a retomada de um estudo com o material inédito que já se encontra parcialmente editado.

O dramaturgo prudentino

Timochenco Wehbi nasceu em Presidente Prudente, estado de São Paulo, no dia 14 de março de 1943, filho de Adelina Forti Wehbi e do comerciante libanês Naim Wehbi. Caçula entre os quatro filhos do casal - Selma, Farru e Vera - ele foi criado entre o armazém do pai e os circos que se estabeleciam com certa regularidade na pacata cidade interiorana, num terreno em frente ao comércio da família. Sendo o pai alguém que compreendia a necessidade de auxílio dos artistas ao iniciarem suas temporadas, quando dependiam de uma boa bilheteria para comprar água e alimentos, Sr. Naim vendia o que eles precisavam para pagamento posterior, quando as apresentações já faziam algum sucesso e rendiam. Era natural, portanto, que os filhos do benfeitor tivessem livre acesso ao circo e contato constante com os artistas. Isso ajudou a despertar em Timochenco o gosto pela arte e pela representação.

Após os estudos primário e secundário em Presidente Prudente, entre os anos 50 e 60, ele foi aprovado para o curso de Ciências Sociais da UNESP (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho) no campus de sua cidade natal em 1961. Lá cursou os dois primeiros anos, quando decidiu pedir transferência para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP), atual Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Ainda na cidade natal, em 1963, atuou como presidente do Cineclubes da Faculdade de Filosofia de Presidente Prudente, demonstrando ser o cinema uma paixão adolescente e que seria complementada pelo teatro quando se estabeleceu na capital paulistana em decorrência da chegada à USP.

Em 1964, Timochenco iniciou sua carreira como professor: lecionou Língua Portuguesa no Liceu Siqueira Campos, no bairro do Cambuci, em São Paulo. No ano seguinte passou a ensinar Língua Inglesa no Liceu Marechal Deodoro, também em São Paulo. Além disso, em 1965, foi membro da Assessoria de Censura de Rádio e TV do Juizado de Menores de São Paulo, relatando em sua tese de doutorado sobre a formação do grupo Teatro da Cidade, de Santo André, que o estabelecimento desse contato com os órgãos oficiais de censura devia-se ao desejo de apreender a dinâmica de como se aplicavam limitações a produções artísticas, o que diminuiria os riscos de proibições em sua atividade como dramaturgo.

Concluiu o bacharelado e a licenciatura em Ciências Sociais pela USP em 1966, quando iniciou atividade como professor de Língua Portuguesa no Ginásio Estadual Benedito Fagundes Marques, em Franco da Rocha. O período marcou um momento importante para sua formação por ter sido o local em que se desenvolveria a pesquisa sobre Brecht a partir da montagem de *Os fuzis da Senhora Carrar* pelos alunos da EAD/USP. A pesquisa ocorreu entre 1967 e 68 e ele participou como assistente de direção da colega Dilma de Melo Silva, diretora da montagem, levantando tanto os conceitos básicos do método do estudioso alemão como também a receptividade do espetáculo para estudantes da escola pública, observou detalhes e dificuldades enfrentados pelo grupo no processo de ensaios, na montagem e, conhecendo os estudantes que formavam o público, estimulou que a EAD levasse a peça ao município, promovendo uma mudança positiva àqueles jovens que tinham a televisão como praticamente única forma de lazer. O foco ao método e texto de Brecht concentrou-se no Mestrado, sendo que em seu Doutorado *O drama social do teatro no Brasil*, Timochenco analisou a formação e atuação por cerca de dez anos do grupo Teatro da Cidade de Santo André, em São Paulo; e no projeto de Livre-Docência - *Uma contribuição portuguesa à história do teatro brasileiro: o papel de Francisco Santos* - que o levou a Portugal entre 1983 e 84, propôs observar as contribuições portuguesas de Francisco Santos ao teatro brasileiro, projeto que não pôde concluir em decorrência de sua morte precoce. Desligou-se da escola estadual em 1969.

Em 1970, estreou como dramaturgo com a peça *A vinda do Messias*, encenada no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC-SP) contando com a direção de Emilio di Biasi e com a atuação da premiada Berta Zemel como Rosa, a personagem do monólogo. A peça rendeu o prêmio Revelação de Autor de 1970 pela seção paulista da Associação Brasileira de

Críticos Teatrais que, dois anos mais tarde, passaria a se chamar Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). As outras peças e estreias foram: *Palhaços* (1971); *A dama de copas e o Rei de Cuba* (1973); *A perseguição ou O longo caminho que vai de Zero a Ene* e *Vozes da agonia ou Santa Joaquinha e sua cruel peleja contra os homens de guerra, contra os homens d'igreja* (1974); *Bye, bye Pororoca* (1975); *Morango com chantilly* (1986); e a póstuma *Curto-circuito* (1987). A peça *A dama de copas e o Rei de Cuba* foi encenada em 1974 em Portugal e, em 1980, na Colômbia.

Timochenco tomou parte como membro de júri de festivais de teatro no Brasil com atuação intensa entre 1968 e 72, quando também obteve o título de mestre em Sociologia. O título de doutor foi concedido em 1980 com pesquisa sobre a formação e atuação do grupo Teatro da Cidade, de Santo André. As pesquisas de livre-docência foram iniciadas em 1979, quando, como docente do Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), manteve contato com a professora Yolanda Lulhier dos Santos, neta do empresário, ator, diretor e dramaturgo português Francisco Santos e que apresentou ao colega o pouco material registrado no sul do Brasil sobre as contribuições do avô para a dramaturgia brasileira como a fundação de companhias teatrais e cinematográficas. Com bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, viajou a Portugal (Lisboa, Coimbra e Porto) onde permaneceu por seis meses, entre 1983 e 84, para levantamento de dados e materiais sobre as raízes e colaborações de Francisco Santos para a dramaturgia portuguesa, contando com apoio do professor Manuel Laranjeira D'Areia, diretor do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra.

Como docente desde 1964, atuou em São Paulo e região metropolitana, incluindo, em 1969, cursos de teatro na Fundação das Artes, importante centro de estudos em operação na cidade de São Caetano do Sul (SP). A docência superior iniciou-se, inclusive, em 1969 como instrutor voluntário do Departamento de Ciências Sociais da USP, passando também pela ECA-USP de 1970 a 86. Trabalhou na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP-SP) entre 1971 e 78, ausentando-se apenas no ano de 1973, além de trabalhar também em outras faculdades particulares da cidade.

Como diretor teatral atuou, entre 1968 e 71, na Fundação das Artes de São Caetano do Sul e em Presidente Prudente em 1968. Foi premiado como Cidadão Benemérito de Presidente Prudente em 1973 e com Menção Honrosa no Prêmio Anchieta de 1977 para a peça *Vozes da agonia*. Suas publicações superaram o campo acadêmico: também atuou

como crítico de cinema para o jornal *O Imparcial*, de Presidente Prudente, entre 1963 e 64, para os paulistanos *Jornal da Tarde*, de 1968 a 69, e *Folha da Tarde* em 1969. Em 1980 lançou *O teatro de Timochenco Wehbi*, pela Editora Polis, reunindo 6 peças (*A vinda do Messias*, *Palhaços*, *A dama de copas e o Rei de Cuba*, *A perseguição ou O longo caminho que vai de Zero a Ene*, *Vozes da agonia ou Santa Joaquina e sua cruel peleja contra os homens de guerra, contra os homens d'igreja* e *Curto-Circuito*). Em 2013, a Editora Terceira Margem reeditou as peças publicadas em 1980 pela Editora Polis sob organização do pesquisador Heitor Capuzzo e da professora Dilma de Melo Silva. O trabalho está dividido em dois volumes (volume I: *Reflexões sobre o teatro* e volume II: *Produção teatral*), sendo parte do volume I os trabalhos de Mestrado, Doutorado e projeto de Livre-Docência e do volume II, além das peças publicadas em 1980 e da inédita em livro *Bye, bye Pororoca*, uma reunião de depoimentos de colegas de dramaturgia e atividade acadêmica, amigos e estudiosos de sua obra.

Sua vida foi abreviada em meio a atividades profissionais intensas, uma série de textos inacabados, crescente repercussão de seu trabalho como dramaturgo e a atuação acadêmica na ECA-USP como docente e orientador de pesquisa. Timochenco estava reunido em família, dias antes de seu aniversário, quando teve um mal-estar e foi levado ao hospital. O diagnóstico de um tumor cerebral foi dado no dia 12 de março, dois dias antes de seu aniversário de 43 anos de idade. Assistido pela irmã, Selma, ele ficou hospitalizado por mais alguns dias e recebeu alta já bastante debilitado. Faleceu em casa, sob os cuidados dos familiares, no dia 22 de março de 1986, exatos dez dias após o diagnóstico. Vale lembrar que neste mesmo ano, celebraram-se os 30 anos de falecimento de Brecht com o chamado Ano Brecht no Brasil.

Muitas foram as homenagens recebidas em 1986: a Fundação das Artes de São Caetano do Sul deu a seu teatro o nome de Timochenco Wehbi. Também recebeu seu nome a I Mostra de Teatro Estudantil de Presidente Prudente. Em 1989 a Universidade do Oeste Paulista (Unoeste), em Presidente Prudente, deu a seu Teatro de Arena o nome de Timochenco Wehbi. Em 1990 instituiu-se o *Prêmio Timochenco Wehbi* no Concurso Nacional de Dramaturgia promovido pelo SESC Vila Nova em São Paulo. No ano seguinte, inaugurou-se a Oficina Cultural Timochenco Wehbi, em Prudente, que funcionou até 2017. Ela produziu, em parceria com a Cass Filmes e Poiesis Organização Social Cultural, o documentário *Palhaços* sobre a vida e obra do dramaturgo. O lançamento ocorreu em 2010,

durante a exposição *Teatro Vida, Tempo... Timochenco*, produzida pela Secretaria de Cultura e Turismo de Prudente.

Em 2016, nos 30 anos de sua morte, os alunos-atores do curso técnico de teatro da Fundação das Artes promoveram leituras do texto de suas peças *A dama de copas e o Rei de Cuba* e *A perseguição ou o Longo caminho que vai de Zero a Ene*, de abril a novembro. Em 2017, ocorreu o lançamento do filme *História & estórias – cem anos*, em comemoração aos 100 anos de Presidente Prudente e com uma homenagem ao dramaturgo como destaque no cenário cultural prudentino. Também o Museu e Patrimônio Histórico de Presidente Prudente organizou uma exposição de objetos, quadros e livros do dramaturgo. Ainda hoje é constantemente encenado, sobretudo em São Paulo. A montagem mais recente foi de *Palhaços*, sob direção do ator Alexandre Borges e com o humorista Dedé Santana como Careta e Fioravante de Almeida como Benvindo, no Centro Cultural Banco do Brasil, de março a maio, e no Teatro Augusta entre junho e julho, ambos na capital paulista.

Muitas foram as discussões sobre os significados que seus textos traziam, como representação de um momento político delicado e um desejo de dar voz a personagens revelando quem são, o que sentem e como veem o mundo em suas configurações de prazer e medo, alienação e fantasia. Uma de suas provocações mais fortes foi o desejo de criar um teatro preocupado em colocar em cena as dificuldades das massas oprimidas que vivem sob o signo da ditadura e são, intencionalmente, expostas à alienação pelos meios de comunicação de massa.

Estudo de mestrado: *Brecht num outro tempo, num outro espaço*

A titulação como Mestre em Sociologia pela Universidade de São Paulo aconteceu em 1972 com o trabalho *Brecht num outro tempo, num outro espaço*, sob orientação do professor Ruy Coelho, contando em banca com os avaliadores professores João Baptista Borges Pereira e Sábato Magaldi; em seus agradecimentos, Timochenco Wehbi refere-se ao crítico Anatol Rosenfeld, ao professor Isidoro Blickstein e à colega Dilma de Melo Silva. O trabalho está dividido em duas partes: a primeira aborda o autor e a peça *Os fuzis da Senhora Carrar* em pesquisa bibliográfica e acompanhamento dos ensaios da montagem pelos atores do curso de Interpretação da EAD; e a segunda apresenta os resultados de uma pesquisa de campo com alunos na mencionada escola de Franco da Rocha.

As dificuldades para a definição de uma sociologia do teatro, aliadas à complexidade do teatro como objeto de estudo, pois as pesquisas à época concentravam-se na bibliografia e deixavam para um segundo plano os trabalhos de campo, motivaram o estudioso a propor levar da bibliografia para a sala de espetáculo a avaliação dos efeitos esperados e produzidos pelo autor alemão. A situação que proporcionou a proposta foi a montagem de *Os fuzis da Senhora Carrar* feita pelos estudantes da EAD, que funcionava como uma adequada possibilidade de levar para pesquisa os efeitos da apresentação a um grupo que não possuía tradição de frequentar o teatro, tampouco via outra forma de cultura em sua vida que não fosse a televisão.

A primeira parte do trabalho fixou-se na análise de como o método brechtiano se aplica na prática teatral a partir da bibliografia de e sobre o autor, de obras específicas em Sociologia do Teatro e também em obras teóricas sobre estéticas teatrais, além das observações do pesquisador no ambiente de ensaio da montagem e nos registros da própria EAD de fichas cadastrais. Esboça-se, a partir daí, uma ideia inicial de teatro, das relações que se estabelecem entre o texto, os encenadores e a direção. Além disso, o autor registrou nesta parte uma breve cronologia de vida e obra de Brecht com dados essenciais do dramaturgo alemão.

Partindo do conceito essencial de que teatro é uma manifestação social com participação de atores e público num certo local e determinado tempo, fazendo o indivíduo superar sua existência cotidiana e levando-o a uma imaginária, percebe-se que essa reunião conduz a uma situação dramática cujas formas de comportamento podem ser passíveis de alterar estruturas sociais e são guiadas por um diretor cênico, autoridade estética da instituição socioteatral. Nesta parte do estudo, Timochenco aponta que o que se encena não é exatamente o que o autor criou, devido à influência sofrida pela obra do grupo intermediário (encenadores) até que se chegue ao público. Este é o problema essencial de seu trabalho: quantificar e qualificar essas refrações, que seriam, em suas palavras “desvios aos modelos teóricos”.

Teatro é produto de uma sociedade, capaz de desvendar mistérios da natureza humana, de sensibilizar, de divertir. Foi historicamente consumido por elites, mas também se fez acessível a outras camadas sociais, pois houve formas de apresentação destinadas ao povo e em todo esse complexo panorama questiona-se qual a função social do teatro na contemporaneidade. Devido à variedade de estilos e de públicos, certamente, o teatro tem

uma variedade de funções e neste momento vê-se que, entre outros teóricos, Brecht concentrou parte de seu trabalho na delimitação dessas funções, o que o estudo de Timochenco Wehbi busca demonstrar, verificando na prática as propostas teóricas.

Os objetivos da pesquisa mostravam que o sujeito-investigador se ocuparia de observar a preparação da montagem e já se deixou claro que ocorreriam naturais desvios do modelo teórico de Brecht para a prática dos jovens atores e encenadores. Por isso, sempre se levou em consideração dois campos da pesquisa: o que foi efetivado e como ele deveria ser efetivado. Entre as hipóteses levantadas, estava claro que os desvios poderiam ser responsáveis por mudanças na apreensão das proposições gerais do autor e que o público estava muito mais influenciado e acostumado com formas de arte e de comunicação que seguiam padrões tradicionais, sem uma tomada de posição crítica, como é natural no método épico do alemão. Desse modo, partiu-se para a observação e análise dos grupos envolvidos na montagem e na recepção da peça.

A peça

Os fuzis da Senhora Carrar é de 1937 e está estruturado em apenas um ato. A história se passa na região de Andaluzia, na Espanha, e se concentra na resistência de uma viúva de pescador (Senhora Tereza Carrar) a permitir que seus dois únicos filhos (Juan e José) se unam ao exército republicano espanhol e que seu irmão (Pedro Jaqueras) se apodere dos fuzis escondidos pelo marido, antes de morrer na guerra. Pressionada por todos, inclusive os vizinhos, enquanto espera o retorno do filho mais velho, a Senhora Carrar mantém a atitude de alguém que não toma parte no conflito, mas que mudará de opinião ao ver o filho Juan ser trazido morto, após os revoltosos metralharem seu barco de pesca. Diante disso, ela não pode ficar indiferente e assume as armas, entrando no combate. A peça trata da Guerra Civil Espanhola, conflito que durou cerca de três anos, entre 1936 e 39, e que evidenciou a situação histórica de caos após a Proclamação da República e a tentativa dos generais Mola e Franco de derrubar um governo constituído legalmente, dividindo a sociedade entre republicanos e franquistas, com um saldo de milhares de mortes.

O teatro de Brecht e sua função social

Conhecido pelas inovações que promoveu no teatro alemão do século XX, Bertolt Brecht vincula sua arte a preocupações político-sociais e afirma que o estabelecimento de um teatro épico não foi inovação de sua poética, mas que mudanças já haviam sido observadas em outros autores alemães como Lessing, Schiller, Büchner, Hauptmann e a influência decisiva para Brecht vinda de Piscator, de quem se torna amigo em 1925, com seu Teatro Revolucionário focalizando a luta de classes. Conforme aponta Anatol Rosenfeld (1997, p. 133), o autor chega a confessar-se influenciado, na sua concepção épica, pelo teatro chinês, medieval e até shakespeariano, sem contar que elementos narrativos estão presentes desde o teatro grego com o estabelecimento dos coros, prólogos e epílogos. Mesmo com o reconhecimento de não haver um ineditismo nessa teorização por parte dele, não se pode negar que essa aplicabilidade que Brecht deu às inovações foi objeto de estudo frequente, sobretudo a inserção do teatro narrativo, em sua obra e prática teatral.

Baseado no estudioso Paolo Chiarini, recém-traduzido naquele momento, Timochenco menciona que o teatro de Brecht pode ser dividido em quatro etapas básicas de produção, buscando encontrar a melhor forma de comunicar ao público as contradições do mundo burguês: a fase inicial, até 1924, em que se identificam influências do teatro expressionista, mostra a individualização do homem na sociedade capitalista; até 1929 ele passará a entender a sociedade como condicionadora dos comportamentos individuais; desse momento até 1937 a produção dramaturgica torna-se didática, sob influência marxista e vê-se o comportamento do indivíduo determinado pelas condições econômicas, políticas e sociais; na fase final, até o falecimento em 1956, tem-se o amadurecimento das críticas, atingindo a essência do mundo burguês. E tendo em vista a organização de indivíduo e sociedade nessa primeira metade do século XX, pode-se considerar que a oposição ao teatro aristotélico, estabelecendo uma teoria épica ou narrativa, é natural para um tempo em que o homem se tornou um crítico forçado a interagir com o mundo e a tomar decisões, como se vê na mudança de conduta repentina da Senhora Carrar, diante da morte do filho inocente. Estaria nisso uma representação do chamado “efeito v” ou “efeito de distanciamento”, defendido por Brecht como técnica de interpretação em que os atores se encontram com fatos insólitos que exigem ou necessitam de uma imediata ação?

De fato, Brecht elencou em seu *Pequeno organon para teatro* uma forma épica ou narrativa como possibilidade de o mundo atual poder ser sempre representado respeitando apenas a condição de que possa ser transformado: o ator observa e toma partido ou posição crítica na situação, sendo impelido nela à ação, não pela emoção, pois possui uma concepção de mundo que o faz raciocinar. Os elementos cênicos também são transformados com a utilização de títulos, cartazes, projeções de filmes ou slides, quebra da ilusão por meio também da iluminação não mais dramática, mas clara o suficiente, utilização de canções com letras de crítica ou protesto e a postura do ator voltando-se à plateia como se não houvesse separação entre palco e plateia.

A montagem da EAD

A atuação de Timochenco Wehbi como assistente de direção na montagem de *Os fuzis* marcou sua estreia no teatro em 1967. Foram feitas três sessões noturnas, com uma hora de duração cada, no Auditório da EAD. Contou-se com elenco de oito atores, um sonoplasta e um iluminador, todos alunos do curso de Interpretação da EAD, além da diretora cênica e do assistente. O desafio para ele se impôs logo no primeiro momento, pois era preciso fazer a análise da organização da montagem sem qualquer envolvimento com o diretor cênico, a fim de que houvesse idoneidade no processo e na crítica, natural nas pesquisas de campo. Dessa forma, ele mesmo registra que “o controle de toda a situação sociodramática exigiu uma atuação do sujeito-investigador em dois níveis: de um lado a constatação do processo de encenação tal qual propunha a direção, do outro lado a crítica da efetivação da encenação” (WEHBI, 2013, p. 55).

Com o trabalho dividido em duas partes (etapa analítica e etapa expressiva), o estudioso pôde acompanhar, na primeira, tanto a preparação analítica dos atores sobre o texto em questão, os métodos ou pressupostos do teatro brechtiano e o contexto sociocultural da Guerra Civil Espanhola, quanto o repertório de leituras e preparações conduzido pela diretora e prejudicado pelos ensaios ocorrerem à noite, após o período das aulas, e contando, infelizmente, com baixa adesão da equipe. A fim de diminuir os impactos que este problema impôs ao trabalho, exigiu-se a leitura de “O teatro épico”, de Anatol Rosenfeld, o que não foi feito por todos da equipe, bem como o trabalho escrito sobre a Espanha da época, executado por apenas metade da turma. Além dos problemas

com o envolvimento da equipe nessa parte teórica, a direção cênica também precisou administrar problemas com o próprio texto e sua tradução para o português. Conforme mencionado por Timochenco, a linguagem possui uma importância fundamental para Brecht, à medida que as palavras possuem função social e, nesse sentido, a tradução precisou ser “retocada” pela diretora que alterou da 2ª para a 3ª pessoa do discurso.

A etapa expressiva, com a passagem do texto para o palco, viveu alguns desafios, mas, por outro lado, contou com o atendimento das demandas da direção com maior dedicação. Aos atores foi solicitado que montassem uma “história de vida” de sua personagem sempre procurando relacioná-la ao contexto social em que se encontrava inserida. Isso possibilitou ao grupo entender as questões de luta pelo poder na Espanha e a questão essencial da peça: tomar uma posição imediata frente a um problema da realidade quando não se pode permanecer neutro. No entanto, mesmo com a atividade prévia, ficou claro que os atores tinham dificuldades em trabalhar a estrutura central e coletiva da peça pelo fato de estarem fortemente influenciados pelas montagens que partem dos trabalhos individuais para só depois se juntar tudo. Houve quem fizesse com sacrifício e bem seu papel, enquanto outros estavam em cena para apresentar suas falas sem se relacionarem com outros elementos, conforme Timochenco mencionou:

Contudo os atores se mostraram pouco flexíveis a este tipo de trabalho, pois estando influenciados por montagens que partem de trabalhos individuais para depois se juntar tudo, trabalhar a partir da estrutura central da peça, era-lhes muito difícil. Alguns conseguiram ultrapassar essa barreira, conseguindo um trabalho eficiente; outros limitaram-se apenas a decorar o texto, despejando suas falas sem qualquer relacionamento com os outros elementos. (WEHBI, 2013, p. 57-58)

Em seguida, uma nova e preocupante situação se estabeleceu: descobriu-se que a estrutura da peça é aristotélica e não épica. A diretora cênica novamente aprofundou os estudos e confirmou pela pesquisa bibliográfica que o autor afirmava ser *Os fuzis* uma peça naturalista, mas possível de ser encenada epicamente. Para isso, inseriram-se projeções documentando a Guerra Civil Espanhola e apresentando ao público o contexto em que as personagens viviam. Com isso, foram integrados 26 slides e 14 minutos de projeção na montagem, narrando os acontecimentos. Estabeleceu-se ainda mais forte o “distanciamento” no nível da interpretação dos atores, com a inserção de cores no figurino que demonstravam a cisão em cena: vestidos na cor cinza estavam refletindo as ideias de

neutralidade da Senhora Carrar, enquanto os que usavam trajes marrons pregavam a luta na linha de frente do combate. A maquiagem também acentuou a intenção de transformar os jovens em cena em caricaturas de velhos e a iluminação prezou pelas cores claras para não atribuir nenhum tom dramático à peça.

Neste momento, a função de assistente de direção fez Timochenco levantar uma série de questões sobre o quanto essas inserções realmente fariam da peça naturalista uma montagem épica. Além disso, ele questionou a responsabilidade tanto da diretora quanto dos atores nessa situação: seria uma falha no desempenho de sua atividade como “chefe” da situação não identificar o problema antecipadamente? Os atores também não estariam sentindo alguma dificuldade em atender as demandas da montagem justamente por não compreenderem as questões de teatro aristotélico e teatro épico? Os apontamentos do sujeito-investigador levaram à constatação de que a atuação da direção era autocrática, ou seja, revestia-se de poder absoluto e absorvia toda a iniciativa do grupo, polarizando toda decisão, planejamento e controle dos atos dos demais.

As conclusões a que chegou Timochenco Wehbi neste fim de primeira parte da dissertação apontam que a direção seguiu a solução apontada pelo próprio Brecht para uma encenação épica de um texto dramático, mas a peça acaba realmente por emocionar desde os atores até o público, o que ultrapassou o poder da direção cênica. Evidenciou-se, assim, de acordo com sua análise, que a EAD fazia uma formação deficiente, uma inadequação da peça do autor às suas próprias teorias e o não controle da direção à situação estabelecida. Dois meses de ensaio não poderiam, dentro da avaliação do pesquisador, atender às necessidades dos atores e da montagem; eles mantiveram uma postura sem questionamentos ou restrições das proposições da direção no estudo de Brecht. Tudo isso deixou claro na pesquisa que a formação da Escola não oferecia um panorama das funções sociais e políticas do teatro, ficando meramente no exercício prático de uma formação técnica a fim de atender a necessidades profissionais/comerciais, o que já estava evidenciado pela verificação no currículo do curso de um privilégio para a formação prática em detrimento grande ao aparato teórico que poderia e deveria ser oferecido por uma Sociologia do Teatro como disciplina obrigatória.

A pesquisa de campo com alunos de Franco da Rocha

Após três apresentações da EAD, Timochenco Wehbi resolveu levar a peça para seus alunos em Franco da Rocha. A partir de uma amostra de 40 alunos, divididos em dois grupos com 20 integrantes cada, dos períodos matutino e noturno, a pesquisa observou a recepção e compreensão da peça e elencou também os desvios que o modelo épico, num texto aristotélico, pôde eventualmente trazer ao grupo. Cabe lembrar que o sujeito-investigador era professor do grupo da manhã e que ele acabou por trabalhar conceitos de Teatro, do Teatro Épico e de Brecht, além de ter feito a leitura do texto da peça com a turma. O mesmo não aconteceu com o período noturno o que não foi impedimento para a pesquisa. Ela foi efetuada por meio de respostas a um questionário com anonimato, e por debates realizados após as encenações, o que buscava estimular os alunos a escreverem suas respostas. O corpus analisado foi inserido num grupo maior, de 200 alunos de outras séries da mesma escola, que assistiram à encenação.

A pesquisa apresentou dados de descrição do universo avaliado, como origem do município, com uma breve genealogia e justificativa para a formação dele, perfil socioeconômico, educacional, religioso e familiar da população e dos estudantes, além dos elementos de cultura e lazer que foram fortemente enfocados dada a natureza do estudo. Nesse aspecto, ficou evidenciado que o público de Franco da Rocha tinha na televisão o mais comum meio de cultura e lazer, o que claramente impactará na formação de visão do mundo dos alunos, pois a programação, como ocorre ainda hoje, dava mais preferência a atrações com forte poder comercial, sem oferecer alternativa mais cultural ao público. Em sua própria análise, Timochenco, baseado em Adorno, procura demonstrar a dinâmica que se estabelece:

Mais opaca e complexa se torna a vida e mais as pessoas se sentem tentadas a ferrar-se desesperadamente a clichês que parecem colocar alguma ordem no que, de outro modo resulta incompreensível; deste modo, os seres humanos não somente perdem sua autêntica capacidade de compreensão da realidade como também sua própria capacidade de experimentar a vida, podem embotar-se diante do uso constante de óculos azuis e róseos. (WEHBI, 2013, p. 68)

Ao analisar a condição de vida dos estudantes do ginásio de Franco da Rocha, Timochenco pôde verificar que a televisão consistia em importante e por vezes

considerado único meio de integração daqueles jovens com o mundo: suas famílias possuíam um perfil quase que homogêneo – cerca de 75% dos pais e 50% das mães eram funcionários públicos com uma renda familiar idêntica, os outros 25% dos pais atuavam no comércio e as mães eram donas de casa. A religião era, além da TV, o veículo que dava o repertório cultural, mas sempre guardadas as limitações que impunham como certo ou errado, virtude ou pecado. A escola, como era de se esperar, transmitia uma formação insuficiente seja por causa do enorme contingente de alunos para professores com formação deficiente seja pelas péssimas condições de trabalho e estudo, como superlotação de salas e problemas estruturais que impediam aulas em dias de forte chuva, inviabilizando que professores, coordenadores e diretor pudessem oferecer uma sólida formação e um amplo repertório cultural aos jovens. Nesse panorama fica claro que a televisão integrava a família das 19 às 22h30 e auxiliava os pais no controle dos filhos, controle este que recaía especialmente sobre as moças.

A peça apresentada a eles representou um momento em que as dificuldades da escola foram superadas e houve a possibilidade de estudar um conteúdo de história (Guerra Civil Espanhola, 1936-39) por meio da arte. A história da família Carrar acontece em meio a realidade espanhola de conflito entre o povo de baixo poder aquisitivo, com apoio do baixo clero, e a classe militar apoiada pelo alto clero e detentores dos meios de produção, impondo a ditadura. Tereza não se identifica com nenhuma das classes ao defender a neutralidade, muito mais ligada ao medo de perder os filhos como já acontecera com o marido. Pedro, seu irmão, deseja a todo custo entrar no conflito e é por isso que está em busca dos fuzis. A consciência de pertencimento ao povo apenas se dá quando ela vê o filho mais velho, Juan, ser trazido morto. Nesse momento, ela decide tomar as armas e partir para a frente de combate. A representação desse drama, de acordo com o sujeito-investigador amparado pela teoria de Brecht, seria de forma épica, mostrando ao público as contradições e absurdos de certas situações sociais, a fim de despertar nele o desejo de mudar a realidade. No entanto, os atores da EAD não trabalharam dentro do princípio brechtiano e acabaram por configurar de modo dramático a encenação, sem o princípio do distanciamento, o que tornaria muito difícil atingir o público em questão nos termos em que desejava.

O resultado foi uma divisão entre os grupos analisados: o primeiro, que tivera aulas sobre a teoria do teatro do dramaturgo alemão e a peça propriamente, compreendeu e

aderiu à causa do povo enquanto o grupo noturno concentrou-se na visão de neutralidade da Senhora Carrar do início da peça (chegaram a não compreender a finalização direta, épica, não dramática da atriz que interpretava Tereza ao não chorar, mas tomar as armas e seguir para a guerra sem derramamentos dramáticos e emotivos). Com a observação dos dados, ficou claro para o sujeito-investigador que a representação não atingiu os caracteres épicos necessários, levantando o questionamento sobre como os alunos teriam recebido a peça, visto não terem aderido ao caráter histórico e político maciçamente.

A peça de Brecht sofreu uma série de refrações por parte do grupo emissor e, não incomum, o mesmo aconteceria ao grupo receptor. Isso, evidentemente, promoveu uma ruptura entre a intenção inicial e o resultado alcançado e confirmado por meio da pesquisa pós-encenação. A tabulação dos dados dos questionários trouxe a divisão mais acentuada dos dois grupos: o matutino observou e apreendeu a peça com mais sensibilidade e crítica evidentemente influenciados pelas aulas prévias com Timochenco. O noturno não apreendeu o aspecto épico, mas sim toda a dramaticidade e a exposição do sofrimento materno diante do filho morto, não atentaram para os recursos técnicos da apresentação (luz, figurino, maquiagem). O ponto comum entre eles foi a euforia pela representação teatral, que levaria, em 1968 e 69, ao interesse dos alunos pela formação de um grupo e encenação de *Os fuzis* como também de *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, por sugestão de Timochenco Wehbi. Além das peças assistidas em Franco da Rocha, os alunos vieram a São Paulo com um novo diretor de peças da própria EAD, para conhecer a outras peças, acabando por conseguir uma pequena verba da Comissão Estadual de Teatro para sua montagem do *Os fuzis*.

O que a pesquisa demonstrou, segundo o estudioso, é que as refrações são inerentes em processos com grupos tão específicos, seja de atores ou de espectadores. E, mais ainda, que o que se deve observar é muito maior, pois não diz respeito só à formação dos atores ou dos estudantes de Franco da Rocha, mas às intenções de se apresentar um tipo tão específico de teatro dentro da realidade brasileira. As conclusões levantaram questionamentos como: “a apresentação de uma peça de um autor, produto de uma tradição cultural e teatral de nível elevadíssimo, encontraria a efetivação de sua comunicação prescrita num público que praticamente, vai pela primeira vez ao teatro situado numa outra realidade sócio-política-econômica?”, ou também “Sendo o teatro um

meio de comunicação que não atinge as massas, poderia ele, em termos brechtianos, exercer sua função de modificar estruturas político-sociais?" (2013, p. 80).

Conclusão

Em seu estudo de campo, Timochenco Wehbi confirmou a ideia inicial das refrações, conforme ele mesmo explicou, ao comentar a encenação de *A alma boa de Setsuan*, em 1966, dirigida por Benjamin Cattan no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo. Conforme relato do próprio dramaturgo em seu trabalho de titulação, ele saiu do teatro "emocionado", contrariando tudo o que ouvira anteriormente sobre um texto de Brecht como uma arte que inquieta, incomoda e faz pensar.

Mesmo não sendo tão inexperiente como os adolescentes de Franco da Rocha, o pesquisador também viveu as refrações na recepção do texto de Brecht. Seus questionamentos sobre a possibilidade de o teatro épico atingir grupos socioeconômicos de origem baixa demonstram uma intenção de tornar mais comum a inserção desse conteúdo e dinâmica na formação escolar, pois os iniciantes da EAD e de Franco da Rocha saíram realmente transformados da experiência brechtiana.

Sobre a formação da EAD, ficou claro que havia uma emergência em preparar os alunos com um olhar adequadamente amparado pela Sociologia do Teatro. Isso não apenas porque houve dificuldades em perceber as especificidades do texto de Brecht, mas também em função da discussão sobre as refrações de uma montagem do autor alemão para o público brasileiro.

Na verdade, a questão que aparece em Timochenco já tinha sido objeto de polêmica entre o crítico e tradutor Mário da Silva e o diretor do Instituto Goethe do Rio de Janeiro, Willy Keller, por volta de 1958, conforme demonstra W. Bader. Nessa polêmica, levantou-se o debate sobre a autenticidade da montagem: deve esta seguir fielmente as instruções teóricas do autor ou ser "contaminada" pelo contexto e cultura de sua audiência? As conclusões de Bader demonstram os inevitáveis desvios ou refrações:

Depois de ter procurado o Brecht ortodoxamente brechtiano na imanência dos seus textos mesmos, procura-se agora o Brecht autenticamente brechtiano no contexto cultural brasileiro. Procura-se desde então o Brecht brechtianamente brasileiro. (BADER, 1987, p. 16)

Diante das questões levantadas na pesquisa de campo e à luz de outros estudos sobre a presença de Brecht, como o essencial de Iná Camargo Costa – *A hora do teatro épico no Brasil* – estabelecem-se algumas questões sobre essa preocupação de Timochenco com as refrações ou mudanças de direção do texto para a encenação como também as leituras brasileiras para o teatro do autor alemão. Em sua obra, o dramaturgo prudentino não aponta uma resposta clara para esse impasse: não se pode classificar uma aplicação ou intenção do modelo de Brecht em suas peças porque seu teatro, estabelecido entre final dos anos 60 até meados dos anos 80, trabalhou diversas temáticas e não exclusivamente o teatro épico. O que se observa é a ideia de influência do pesquisador na obra do dramaturgo, ou seja, a medida em que o teórico Timochenco interveio no autor Timochenco após ter vivenciado essas questões em campo. Delineia-se, sob esse aspecto, mais uma camada da obra do autor nacional que merece investigação.

Referências

BADER, W. Brecht no Brasil, um projeto vivo. In: _____. **Brecht no Brasil** – experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

MEDEIROS, M. **Timochenco Wehbi**: teórico, dramaturgo e encenador. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ROSENFELD, A. Razões do teatro épico. In: _____. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

WEHBI, T. **O teatro de Timochenco Wehbi**. São Paulo: Terceira Margem, vol. 1, 2013.

WEHBI, T. **Brecht num outro tempo, num outro espaço**: um estudo sociológico. 1972. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

WEHBI, T. **O drama social do teatro no Brasil**. 1979. 2 vol. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Submetido em: 10 set. 2018

Aprovado em: 14 nov. 2018