

TEATRO AO ENCONTRO DO POVO: TENTATIVA DE RENOVAÇÃO PELO TEATRO POPULAR

Howardinne Leão (Universidade de São Paulo – ECA-USP)¹

RESUMO

O presente estudo visa discutir um movimento teatral que representou certo fenômeno ocorrido entre as décadas de 1960 e 1970 presentes nos periódicos da época. Trata-se do movimento “Teatro ao encontro do povo” (TEP), liderado pelo casal franco-austríaco Florence e Otto Buchsbaum. Segundo os próprios artistas, a premissa desse movimento foi realizar um teatro popular que pudesse renovar a face do teatro nacional. O movimento, iniciado em Santos, em 1967, se espalhou por vários estados do país e fomentou a criação de aproximadamente 60 grupos teatrais. Dentro dessa mobilização, existiram as conferências teatrais, que seguiam eixos discursivos como: “História do Teatro Mundial” e “Drama e povo”, realizadas pelo casal. As conferências eram os principais vetores de conversão ao movimento, além de apresentações teatrais na urbe. Veiculavam, também, um chamamento aos grupos teatrais por meio de um jornal próprio. Interessa-nos discutir o que representou o “Teatro ao encontro do povo” e se houve envolvimento com outras práticas semelhantes na busca de um teatro popular, pois o movimento liderado pelo casal nos parece, até então, invisibilizado na historiografia teatral brasileira. Para esta pesquisa, utilizamos a metodologia bibliográfica, documental – pelos periódicos disponíveis no Centro de Documentação Teatral da Funarte – e a história oral – pela colaboração do filho do casal, Arthur Buchsbaum.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro brasileiro; Teatro ao encontro do povo; teatro popular; história do teatro.

ABSTRACT

The present study aims to discuss a theatrical movement that represented a certain phenomenon between the 1960s and 1970s, present in the periodicals of the time. It is the movement “Teatro ao encontro do povo”, led by the French-Austrian

¹ Bacharel em Atuação e Direção Teatral pela Universidade do Estado do Amazonas, especialista em Direção Teatral pela Escola Superior de Artes Célia Helena e Mestra em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Colabora no Centro de Documentação Teatral (CDT-ECA-USP). E-mail: dinnequeiroz@gmail.com.

couple Florence and Otto Buchsbaum. The premise of this movement was to create a popular theater that could renew the face of national theater, according to the artists themselves. The movement, which began in Santos in 1967, spread to several states in the country, and fostered the creation of approximately 60 theater groups. Within this mobilization there were the theatrical conferences that followed discursive axes such as: "World Theater History" and "Drama and People", held by the couple. The conferences were the main vectors of conversion to the movement, besides the theatrical presentations in the city. They also disseminated a call to the theatrical groups through their own newspaper. We are interested in discussing what "Teatro ao encontro do povo" represented and if there was involvement with other similar practices in the search for a popular theater, because the movement led by the couple seems to us, so far, invisible in Brazilian theatrical historiography. For this research, we used the bibliographic, documental and oral history methodology. For this research, we used the documental methodology, through the periodicals available at the Centro de Documentação Teatral da Funarte, and the oral history through the collaboration of the couple's son, Arthur Buchsbaum.

KEYWORDS

Brazilian theater; Teatro ao encontro do povo; popular theater; theater history.

O objetivo desta pesquisa nasce da vontade de discutir um movimento teatral que representou certo fenômeno entre as décadas de 1960 e 1970, comprovado por periódicos da época. O "Teatro ao encontro do povo" (TEP) foi liderado pelo casal franco-austriaco Florence e Otto Buchsbaum. Descobrimos esse movimento durante a pesquisa de mestrado, realizada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, cujo tema foi a trajetória do Teatro Experimental do SESC (TESC) e suas ressonâncias no contexto sociopolítico e cultural de Manaus. A partir disso, abarcamos uma gama de movimentos culturais e teatrais para registrar o longo percurso do grupo e sua inserção na região Amazônica. Na ocasião da pesquisa de campo, entrevistamos um integrante do extinto Grupo de Teatro Universitário do Amazonas (GRUTA), Rui Brito, ator, diretor e artista militante atuante na cena Parintinense², que nos revelou aproximação e troca de correspondências com o casal Otto e Florence Buschbaum, até aquele momento por nós desconhecido. Na época, o casal residia no Rio de Janeiro e,

² Relativo à cidade de Parintins, interior do Amazonas. Local onde reside Rui Brito atualmente.

segundo Brito (2019), foi o casal que possibilitou a dramaturgia de *O troco*, de Domingo Pellegrini³.

Segundo os próprios artistas, a premissa desse movimento foi realizar um teatro popular que pudesse renovar a face do teatro nacional. O movimento, iniciado em Santos, no ano de 1967, se espalhou por vários estados do país e chegou a fomentar a criação de mais de 60 grupos teatrais. Dentro dessa mobilização, uma das estratégias que nos chamou a atenção foram as conferências teatrais pronunciadas pelo casal; nelas eram discutidos eixos temáticos como “História do Teatro Mundial”, “Teatro oriental”, e “Drama e povo”. As conferências eram os principais vetores de conversão ao movimento, conforme veremos mais adiante.

Interessa-nos discutir o que representou o “Teatro ao encontro do povo” enquanto esforço na busca por um teatro popular. Embora tenham sido encontrados muitos periódicos evidenciando o movimento e sua importante atuação, este ainda nos parece invisibilizado na historiografia teatral brasileira, pois não se encontraram registros sobre a prática desempenhada pelo casal de modo sistematizado.

Após o primeiro contato sobre os Buchsbaum, por meio de Rui Brito, pudemos ter acesso a jornais referenciais no pequeno acervo sobre o casal, localizado no Centro de Documentação Teatral da Funarte (CEDOC/FUNARTE), em 2019. Localizamos notas e matérias de periódicos como: Abertura Cultural, Correio da Manhã e Tribuna da Imprensa. Esses são exemplos de jornais cariocas que atestam os impactos da passagem do casal pelo interior e capitais brasileiras. Há também referências no recém-lançado “Dicionário dos refugiados do nazismo no Brasil”, coordenado por Israel Beloch e publicado pela Casa Stefan Zweig, em maio de 2021. O livro forma uma cartografia de verbetes sobre 300 refugiados e refugiadas do regime nazifascista no Brasil. Otto e Florence estão presentes, somando-se ao time daqueles que contribuíram culturalmente para o desenvolvimento da sociedade brasileira—cada qual com seu verbete.

As raízes do movimento de popularização teatral surgiram bem antes e podem ser localizadas nas experiências individuais de Otto e Florence. Otto, por exemplo, fazia traduções⁴ de algumas peças e montagens clássicas ou ainda paródia dos clássicos, quando ainda residia na Áustria. Ambos gostavam de teatro e a ideia de um teatro

³Londrinense (1949-2001), é um jornalista, publicitário, dramaturgo e escritor, vencedor duas vezes do prêmio Jabuti. Pertenceu à Dissidência Comunista Brasileira, sob a liderança de José Dirceu. Formou célula em Londrina onde militou por dois anos.

⁴O casal poliglota dominava pelo menos sete idiomas e “traduziram textos do teatro africano, e de línguas como o francês antigo e o anglo normando” (OURIQUE, 1971, p. 4).

popular surgiu, *a priori*, por uma inclinação natural e um carinho compartilhado pelo povo daqui. Aproximadamente 200 mil austríacos foram exilados após a tomada da Áustria pela Alemanha, e boa parte dos refugiados vieram para o Brasil para fugir das perseguições religiosas, culturais e políticas e lutar pela sobrevivência.

Otto Buchsbaum, filho de Otto Laurenz Buchsbaum e de Rosa Hausladen, nasceu em Viena, capital da Áustria, em 1920, e faleceu no Rio de Janeiro nos anos 2000. Para evitar ser integrado ao exército nazista, desembarcou do navio francês *Jamaïque*, na cidade de Santos, em 26 de novembro de 1938, com apenas 18 anos. Foi teatrólogo, tradutor, ensaísta e ativista ecológico. Segundo Beloch (2021), ele se formou em História na Universidade Sorbonne, em Paris, e exerceu a função de representante comercial antes de aportar no país.

Gertrude Rosenberg foi o nome de batismo de Florence, diretora e artista plástica⁵, nascida em Strasburgo, França, em 1926. A França também foi ocupada pela Alemanha, em 1940, tornando o clima inóspito graças ao regime. Portanto, os pais de Florence, Abraham e Sara Riwka⁶ Rosenberg, judeus poloneses, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, mobilizaram a pequena família – Florence e seu irmão mais novo, Erich –, em busca de asilo no Brasil. A família conseguiu uma permissão para viver na cidade portuguesa Curia, graças ao cônsul português Aristides de Sousa Mendes, de Bordeaux. Meses depois, embarcaram no vapor espanhol “Cabo de Hornos” até a cidade de Santos, em 1941.

Florence foi artista plástica, diretora teatral e ativista ecológica (BELOCH, 2021). O casal se conheceu no Brasil, na cidade de Santos, estado de São Paulo, e se casaram em torno de 1945, quando Gertudes passou a assinar somente como Florence Buchsbaum. Ainda nesse período, viviam na capital paulista, realizando atividades ligadas ao teatro e às artes plásticas desde o início de seu relacionamento (BUCHSBAUM, 2021). Otto chegou a solicitar por duas vezes o visto brasileiro de permanência, concedido apenas em 1947, e, em 1951, naturalizaram-se brasileiros e passaram a residir na cidade de Santos.

⁵Florence consta como artista visual na participação do III Salão de Arte Moderna de Santos, em 1958, ao lado do marido Otto, e no III Salão de Arte Contemporânea, em Campinas, em 1960, na categoria de “Artes decorativas”

⁶É possível encontrar este nome com a grafia “Rifka”, de acordo com o “Dicionário dos refugiados nazistas” (2021).



Figura 1: Otto e Florence Buchsbaum na fachada do Teatro Álvaro de Carvalho. 1969⁷.

A cidade de Santos foi o ponto de partida teatral do casal. Em 1967, fundaram o “Grupo Teatral Perspectiva de Santos”, o Persan. Dessa reunião de amadores, surgiu a montagem de *Pedro Mico*— do contemporâneo Antonio Callado, escrita dez anos antes —, encenada por Florence, com cenário e músicas assinados por Otto. Desde esse início, identificamos um diferencial: a eleição de um texto com protagonismo negro, que revelava as desigualdades no Rio de Janeiro, ambiência da peça.

A experiência atesta relativo sucesso após apresentarem-se no Morro de São Bento. Posteriormente, seguiram por todas as periferias de Santos em pleno regime civil-militar:

A peça também foi encenada em praças e em lugares tão inusitados quanto quartéis da polícia e embarcações da Marinha, como o porta-aviões “Minas Gerais”, e o navio-oficina “Belmont”, inclusive com a participação de fuzileiros navais”. Além do sucesso das encenações, o projeto dos Buchsbaum ganhou ampla repercussão, sobretudo no

⁷Fonte: Arquivo pessoal de Arthur Buschbaum.

interior dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná e Santa Catarina, ao incentivar a constituição de mais de 60 companhias de teatro amador entre estudantes, camponeses e operários(BELOCH, 2021, p. 125).

A experiência de apresentarem-se em uma sala convencional desagradou-lhes desde o início, pois essa não comportava suficientemente os espectadores. Acreditamos que esse foi um primeiro impulso para romper com a estrutura do edifício teatral e levar o teatro às camadas populares, adaptando o palco às praças públicas, às ruas, aos morros e, até mesmo, à casa dos espectadores.

A rua tornou-se o palco ideal para as ambições do TEP, pois não precisavam de aparatos técnicos e tampouco objetos de cenografia elaborados. Tudo era feito na “simplicidade” do fazer teatral, ou seja, com o corpo e a voz do ator. Otto e Florence se denominavam fazedores de teatro de rua⁸, termo que requer maior investigação, considerando que “teatro de rua” possui amplo significado ao denominar quaisquer tipos de apresentações teatrais na urbe: performances, peças, solos etc. Podemos considerar que essas manifestações ocorrem desde o teatro jesuítico, sendo reprimido pela igreja no século XVIII e, posteriormente, retomado nas ruas, abraçando as formas carnavalescas, festas e movimentos populares. Atualmente, existe a Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR)⁹, organização independente responsável por articular as experiências dos grupos espalhados pelo país. Em São Paulo, temos o Movimento Teatro de Rua da Cidade de São Paulo (MTR/SP), que atua de forma similar, mas centrado no Estado.

Na bibliografia sobre o assunto, o teatro de rua brasileiro já foi objeto de estudos, como no capítulo desenvolvido pelo crítico, ator e diretor Fernando Peixoto, em 1996, para o livro “Teatro de Rua” (CRUCIANI; FALLETTI, 1999). Na busca por definições ao termo, ele afirma que “está nas raízes das mais autênticas manifestações da identidade cultural nacional, ponto de partida essencial para uma compreensão da poesia popular e de um processo cultural específico”(CRUCIANI; FALLETTI, 1999, p. 43). Posição semelhante às declarações públicas do casal Buchsbaum. Peixoto, no mesmo capítulo, recupera as ações do Centro Popular de Cultura da UNE (1961-1964),

⁸Encontramos um arquivo publicado pela Latin American Theatre Review cujo título é “Notícias de Teatro Brasileiro”, assinado pela sigla TAP (seria Teatro ao encontro do povo?), notificando o lançamento do Abertura Cultural com uma entrevista de Otto à Ruiz Llabrés Tales Lima, afirmando que “em termos latino-americanos a única vanguarda é o ‘Teatro de Rua’” (T.A.P., s/d).

⁹Cf. em: Rede Brasileira de Teatro de Rua. Disponível em: <<https://rbtr.com.br/>>. Acesso em: 22/07/2021 às 14:30.

as principais realizações de Augusto Boal nas formulações do Teatro do Oprimido e ainda analisa oito coletivos regionais, com exceção das regiões Norte e Sul.

O Teatro ao encontro do povo foi uma ideologia defendida amplamente pelo casal Buchsbaum, adotado como o título do movimento. Já não era apenas um grupo teatral, transformou-se em uma campanha mobilizadora de peças e conferências teatrais pelo desejo de renovação do teatro nacional, de acordo com os fundadores.

São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Minas Gerais são os estados mais referenciados sobre a passagem do movimento. A campanha fomentou pelo menos 60 grupos teatrais espalhados pelo país, conforme denota a fonte documental:

[...] Momentos máximos do teatro sempre coincidiram com a participação das massas nas atividades teatrais [...] a Grécia, de ética, a Inglaterra de Shakespeare, o Japão de Chikamatsu [dramaturgo japonês] a Espanha de Lope de Vega [...] no teatro Globo de Shakespeare os aristocratas compravam assentos no palco junto aos atores, mas o povo estava de pé no pátio [...] é indispensável procurar a renovação popular do teatro nacional através de uma abertura para as massas, porque o teatro deve refletir a nação no seu todo (BUCHSBAUM in OURIQUE, 1971, p. 4).

O TEP geralmente apresentava-se em sindicatos, fábricas, escolas, ruas, quartéis, vilas de pescadores e, curiosamente, navios bélicos. Não primava pela estética, mas sim pela urgência de levar a mensagem teatral como meio de transformação social, opondo-se ao teatro comercial em voga. Oduvaldo Vianna (2016), em texto escrito em 1962, fez considerações no calor do momento sobre a situação teatral brasileira:

[...] As posições frouxas e conciliadoras do comando do teatro brasileiro têm ponderável parcela de responsabilidade nessa possibilidade melancólica que se esboça do aparecimento de uma Broadway subdesenvolvida. [...] A média empresa manteve um compromisso cultural com o público; porém eclética, apolítica, tímida, inconsciente, não chegou a formar uma política cultural, não passando de um aprimoramento técnico e artístico de secundária importância na formação do fenômeno social do teatro (VIANNA FILHO, 2016, p. 186).

Vianinha refere-se aos grupos teatrais (esquematizados como empresas) que cedem às pressões da comercialização de suas obras, deixando de se preocupar com a função social possibilitada pelo teatro. Podemos enxergar consonância entre Vianna e Otto quando este afirma que o teatro nacional estava fadado ao semiprofissionalismo subvencionado a uma imitação defeituosa da *Broadway* e ao

modelo europeu de um teatro “pseudo-cosmopolita”¹⁰, conforme ressaltava. Opunham-se a uma forma estagnada, chamada por Otto de “fossilizada”; “queremos o teatro ao encontro do povo”, “preconizamos a volta do teatro à pública”, “queremos a renovação pela ação” são frases encontradas em várias entrevistas. É questionada a ideia de uma identidade nacional – pauta coletiva da maioria dos artistas de esquerda –, mergulhando nas raízes dos diversos “brasis” e suas particularidades. Identificamos também uma motivação messiânica. Segundo Otto: “o povo precisa do teatro como instrumento de Cultura, como liame com presente passado e futuro” e frisava a diferença entre o teatro popular e a chanchada (gênero popular), como arte massificada: “Para mim o teatro comercial hermético e a chanchada são filhos da mesma mãe, frutos podres da mesma árvore, cretinices de uma sociedade fundamentalmente alienada” (BUCHSBAUM, 1970).

O repertório do Movimento contava com peças como *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, *A Revolução dos beatos*, de Dias Gomes, *O coronel de Macambira*, de Joaquim Cardozo e *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto – todas montadas por grupos populares de diversas regiões e com a música como elemento chave da encenação. Para além das dramaturgias prontas, o contato com a rua resultou na criação de uma dramaturgia própria, pois várias peças foram escritas para essa campanha, destacando-se *O troco*, de Domingos Pellegrini, na época estudante e jornalista de Londrina. Após sua estreia como autor, Domingos fundou o próprio grupo, O Sabiá, e escreveu as peças: *O dia* – montada por outro grupo gerado pelo TEP, o grupo Cubículo –, *A volta de lampião* – peça folclórica musical –, *Dr. Esperança* – montada pelo grupo Senzala – e *Bananas, filosofias e amor*. *O troco* foi um texto de relativo sucesso, preferência dos grupos de outras regiões, exemplificados por grupos populares do Paraná¹¹ e pelo GRUTA. O protagonista é Zé Passarinho, um camelô esperto que sai em defesa do sorveteiro, cujo ponto de trabalho é ameaçado pela instalação de uma rede de sorvetes industrializados. Evidentemente, o tema nos alude às peças cepecistas em que se discute a mão do capitalismo, nesse caso, sobre os pequenos negócios. O ritmo de samba conduz a narrativa.

¹⁰Todas as expressões entre aspas foram retiradas da matéria “Vamos mudar a face do teatro nacional” (BUCHSBAUM, 1970).

¹¹O Estado do Paraná é citado em vários excertos como pertencente ao circuito teatral graças a inserção do TEP na região (ASSAÍ, 1970).

Para o movimento, o teatro popular deveria aproveitar as tradições brasileiras e sua história, já vistas nas formas do teatro pré-literário, nos movimentos populares, no bumba-meu-boi, na marujada etc. “Deveriam ser aproveitadas as nossas realidades e os mitos, o folclore, a nossa vida” para a constituição desse ‘novo teatro popular’ [...] É uma providência urgente pois **o teatro popular pode se tornar nossa primeira trincheira na luta contra a massificação cultural**”(BUCHSBAUM, 1970, grifo nosso). Interessa-nos refletir, com esse trecho, a que projeto de massificação cultural o grupo se opunha exatamente. Referem-se somente ao teatro comercial? Ou adentram aspectos político-sociais, como a ditadura? A propósito, o TEP não sofreu repressão por parte do regime. De acordo com o filho do casal, Arthur Buchsbaum (2021), a casa dos pais foi surpreendida pela polícia em dois momentos diferentes, entretanto os episódios foram brandos e sem ligação ao trabalho teatral, mas com o ativismo ecológico.

A estratégia de engajamento do grupo era, por meio de conferências, apresentar o teatro à população; não somente levar as peças, mas explicar, teorizar e contextualizar a arte teatral ao longo do seu desenvolvimento. Observamos nessa experiência um trabalho pioneiro que envolveu a historiografia teatral enquanto forma didática de aproximação ao teatro popular.

Durante as conferências era apresentado um grande volume de cenas dos principais autores representantes de cada período, formulando uma cartografia dramaturgic. Os atores envolvidos eram voluntários, atores amadores e estudantes. A conferência seguia uma linha cronológica, iniciada pelo teatro na antiguidade, seguido pelo teatro medieval e um panorama do teatro ocidental, incluindo aspectos do teatro asiático e também do teatro africano do mesmo período. Por exemplo, apresentou-se na conferência a comédia japonesa *Bazu*, de autor anônimo do século XIV, pertencente ao *Kyogen*, tipo de comédia clássica assistida ainda hoje nos intervalos dos espetáculos japoneses (DIÁRIO, 1970a¹²).

Descrevem exemplos de casas históricas e fazem surgir do contexto social de cada uma o teatro como espelho da realidade, como arena de discussão dos problemas do homem. As cenas de peças ilustram e completam ao mesmo tempo, dão aos atores voluntários oportunidades de mostrar com que facilidade consegue interpretar papéis dos mais contraditórios. De Marlowe, Molière e Shakespeare (DIÁRIO, 1970a).

¹²O excerto menciona a participação do diretor teatral, escritor, crítico e ensaísta brasileiro Miroel Silveira em uma das conferências do casal. Miroel Silveira, natural de Santos, também foi professor da Escola de Arte Dramática e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Diversas cidades receberam as conferências, bastava solicitá-las, pois o casal pedia apenas ajuda de custo para alimentação e hospedagem – feitas quase sempre de forma solidária. Curiosamente, houve muitos patrocínios de Universidades, Secretarias e Prefeituras, o que possibilitou ampla circulação e que, durante esse período, conseguissem viver unicamente das conferências. Os principais eixos temáticos eram: História do Teatro Mundial, Drama e Povo, e Teatro para os Jovens. Não é à toa que este último eixo refere-se aos jovens, eles eram a maioria e os que, posteriormente, fundavam seus próprios grupos. O trecho destacado nos revela o grau de envolvimento e parcerias que o TEP alcançava:

O ciclo de palestras realizou-se no teatro Álvaro de Carvalho, em Florianópolis, perante grande assistência que lotou o teatro durante 7 dias seguidos. A repercussão das conferências nos meios intelectuais da cidade foi enorme e permitiu também uma junção do movimento teatral “Teatro ao encontro do povo” com a “catequese poética”. Há, evidentemente, enormes paralelos entre os dois movimentos. “Teatro encontro do povo” dirigido por Otto e Florence, visa uma abertura popular para o teatro, enquanto Lindolf Bell com sua “Catequese poética” pretende alcançar o mesmo para a poesia. Na universidade Federal de Santa Catarina numa promoção conjunta com a presença dos dirigentes dos dois movimentos, participando como representante da poesia Catarinense ainda Osmar Pisani e Péricles Prade (TEATRO, 1969).

Tratou-se de um movimento que agregava outros setores sociais, pois não descartava a parcela universitária, tida muitas vezes como privilegiada, em detrimento da população com menos acesso ao estudo superior –sagazmente, pois, assim como percebiam, majoritariamente, os intelectuais de esquerda, esse setor era mobilizador na capacidade de transformar, ainda que não tão diretamente, as bases sociais.

Florence Buchsbaum afirmou, em entrevista a Evandro Ourique (1971), que o TEP não era fechado e não havia nenhuma seleção para participar da leitura de peças nas conferências, bastava disponibilidade. Consideramos uma perspectiva próxima à teoria do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, quando ela ressalta: “Nós desmistificamos o teatro. Não complicamos nada, provamos na prática que todo mundo pode fazer. Damos confiança a eles. Alguns dizem: ‘mas nós não sabemos dirigir’. Em todo lugar há gente com capacidade de direção” (OURIQUE, 1971, p. 4). Após a formação, e uma espécie de assessoramento inicial pelo movimento, os grupos tornavam-se independentes, mas pertencentes à rede de contato.

Para se ter uma compreensão desse fenômeno, havia inscrições de aproximadamente 1200 pessoas para assistir às conferências, divididas em duas sessões diárias (tarde e noite), preenchendo a capacidade máxima do teatro por nove dias seguidos. O público variava entre estudantes, professores, profissionais liberais e até freiras. O casal também residiu por alguns anos no Sul do país e depois mudou-se para o Rio de Janeiro, com o intuito de disseminar o movimento nessas regiões.

Embora o termo “conferência” nos pareça formal, a descrição abaixo denota uma grande capacidade de oratória e convencimento por parte dos condutores:

Tem um algo a mais que vibra na grande sala, algo imponderável, não corpóreo a um toque emocional que acompanha o decorrer das conferências. Um toque emocional que liga Otto e Florence à imensa plateia e que no encerramento explode numa apoteose final o entusiasmo, os aplausos de pé “voltem, voltem”, foram mais disfarces para ocultar um ambiente de despedida de olhos úmidos e buquês de rosas, que leva saudades no último dia de aula (DIÁRIO, 1970b, p. 3).

De acordo com o filho do casal, Arthur Buchsbaum (2021) em entrevista:

Numa certa fase de seu trabalho, meus pais passaram a viajar pelo Brasil e dar cursos de história do teatro mundial, teatro engajado etc., via prefeituras, universidades e outras instituições. Isso em todo Brasil, de Norte a Sul, de Leste a Oeste. Pelo que me lembro, eles conheciam Augusto Boal sim, e todas as pessoas mais importantes ligadas ao teatro (BUCHSBAUM, 2021).

As aproximações e diferenças entre as visões teatrais de Boal e os Buchsbaum merecem maior espaço de discussão que, infelizmente, não daremos conta aqui. Mas vale destacar o quanto as informações levantadas neste artigo podem possibilitar a abertura de novos caminhos no campo da historiografia teatral brasileira.

Por fim, nos anos de 1970, Otto fundou o jornal *Abertura Cultural*, utilizando pseudônimos em seus artigos de temas variados: teatro, ativismo ecológico, dramaturgia etc. Segundo Arthur Buchsbaum¹³ (2021) o nome do movimento também passou a se chamar “Abertura Cultural”. O casal, pelo envolvimento com o ativismo, fundou outro movimento chamado “Resistência Ecológica”. Com este último viajaram bastante pela Europa para contactar e difundir propostas de desarmamento nuclear e outros interesses de defesa da Amazônia. Em vista disso, presume-se que o movimento teatral arrefeceu e

¹³ André Delano, filho do casal, escreveu artigos para o Jornal do pai e, eventualmente, participou das encenações do TEP, a exemplo de *Casamento forçado*, de Molière. (DIÁRIO, 1970b).

cedeu espaço e tempo somente ao ativismo ambiental, pois não encontramos uma precisão temporal do fim do TEP.

REFERÊNCIAS

ASSAÍ intensifica seu trabalho pela cultura. s/i, 24 jan. 1970.

BELOCH, Israel (Coord.). **Dicionário dos Refugiados do Nazifascismo no Brasil.** Realização: Casa Stefan Zweig. Rio de Janeiro: Imprimatur, 2021.

BRITO, Rui. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC.** Manaus, jun. 2019.

BUCHSBAUM, Arthur. **Entrevista concedida à autora sobre o TEP**[virtual]. 2021.

BUCHSBAUM, Otto. **Vamos mudar a face do teatro nacional.** Fato Novo. nº 79, ano 1, 1970.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. **Teatro de rua.** São Paulo: Hucitec, 1999.

DIÁRIO Popular. **Teatro Popular.** 06 dez. 1970a.

DIÁRIO Popular. 17 mai. 1970b, p. 3.

OURIQUE, Evandro. “O teatro, da praça à favela, à rua etc.”. **Correio da Manhã.** Rio de Janeiro, 02 set. 1971, p. 4.

REDE Brasileira de Teatro de Rua. Disponível em: <<https://rbtr.com.br/>>. Acesso em: 22/07/2021 às 14:30.

T.A.P.**Notícias de Teatro Brasileiro**[entrevista de Otto Buchsbaum a RuizLlabrés]. LatinAmericaTheater Review. s/d. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/latr/article/download/211/186/330+&cd=18&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 20/07/2021 às 18:15.

TEATRO: um movimento para o povo. **Diário Popular,** 16 nov. 1969.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC:** a mais-valia vai acabar, seu Edgar e Mundo enterrado. São Paulo: Expressão Popular, 2016.