UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FERNANDA L. BAUKAT SILVEIRA

TEATRO AMADOR EM LÍNGUA ALEMÃ:
O GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE DE CURITIBA (1948-1968).

CURITIBA
2012

FERNANDA L. BAUKAT SILVEIRA

TEATRO AMADOR EM LÍNGUA ALEMÃ:
O GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE DE CURITIBA (1948-1968).

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários. Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto.

CURITIBA
2012

Catalogação na Publicação
Aline Brugnari Juvenâncio – CRB 9ª/1504
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Silveira, Fernanda Baukat
Teatro amador em língua alemã: o grupo teatral independente de Curitiba (1948-1968) / Fernanda Baukat Silveira. – Curitiba, 2012.
236 f.

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Teatro alemão. 2. Teatro – Aspectos políticos. 3. Teatro amador – Curitiba (PR). I. Título.

CDD 808.82

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação da mestranda FERNANDA LUCI BAUKAT SILVEIRA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados WALTER LIMA TORRES NETO, LUCIANA PAULA CASTILHO BARONE e HENRIQUE JANZEN arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

"TEATRO AMADOR EM LÍNGUA ALEMÃ: O GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE DE CURITIBA (1948-1968) ".

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
WALTER LIMA TORRES NETO		Aprovada
LUCIANA PAULA CASTILHO BARONE		APROVADA
HENRIQUE JANZEN		Aprovado

Curitiba, 22 de junho de 2012

Prof. Dr. Luis G. Bueno de Camargo
Coordenador

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata qüingentésima sexagésima, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **FERNANDA LUCI BAUKAT SILVEIRA.** No dia vinte e dois de junho de dois mil e doze, às quatorze horas, na sala 1020, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **WALTER LIMA TORRES NETO**, Presidente, **LUCIANA PAULA CASTILHO BARONE** e **HENRIQUE JANZEN**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: **"TEATRO AMADOR EM LÍNGUA ALEMÃ: O GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE DE CURITIBA (1948-1968) "**, apresentada por **FERNANDA LUCI BAUKAT SILVEIRA.** A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor **WALTER LIMA TORRES NETO** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários,** devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte e dois de junho de dois mil e doze. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Dr. Walter Lima Torres Neto

Dr.ª Luciana Paula Castilho Barone

Dr. Henrique Janzen

Fernanda Luci Baukat Silveira

Ao José.
Ao meu pequeno Heitor.

AGRADECIMENTOS

Ao Sr. Peter Polewka e sua família, pela acolhida e toda a ajuda para a coleta de informações e reunião do espólio do Grupo Teatral Independente.

Aos Srs. Wendelin Treml e Ingo Hübert pelas entrevistas.

Ao professor Walter Lima Torres Neto, por sua orientação, paciência e confiança.

Ao professor Paulo Astor Soethe, pela sugestão do tema, amizade, apoio e incentivo durante a realização deste trabalho.

À minha amada irmã, Claudia B. S. Moreira, pelo incentivo, pelas valiosas sugestões, além da grande ajuda na etapa final, com a revisão do trabalho.

Aos meus queridos amigos Sabrina Lopes, Ismael Scheffler, Simone Petry, Genevive Moreira, Catarina Portinho, Gislaini Jacomini, Sandy Pan, Uta Mende e Virgínia Sambaquy-Wallner, pela amizade, apoio e incentivo.

Aos professores da banca de qualificação: Ruth Bohunovsky e Paulo A. Soethe, pelas críticas e incentivo.

Aos secretários do Programa de Pós-Graduação em Letras, Odair e Ernani, por toda a ajuda.

À Capes, pelo auxílio financeiro.

À Universidade Federal do Paraná, seus professores e alunos.

Ao meu filho, Heitor, que começou a sua existência no início deste trabalho e foi a grande motivação para seu término.

Ao José Aguiar, por tudo.

RESUMO

A presente dissertação descreve e analisa a trajetória do Grupo Teatral Independente, grupo de teatro amador em língua alemã criado na cidade de Curitiba, em 1948, que terminou suas atividades em 1968. O grupo teve sua existência marcada por dois momentos históricos decisivos: primeiramente, o período do pós-Segunda Guerra Mundial e pós-Estado Novo, que influenciaram sua criação e primeiros anos de existência; em segundo lugar, o período da Ditadura Militar, no Brasil, a partir de 1964. Para a realização do trabalho foi utilizado um espólio, em posse de familiares de um membro do grupo, constituído por programas, listas, reportagens de jornais e revistas, fotografias, além de vasto material de correspondência. Tal espólio permitiu a reconstituição não só do grupo, mas também do espaço cultural no qual circulavam diferentes discursos: sobre o teatro, sobre a situação política e histórica na qual o grupo estava inserido e a utilização da língua alemã em suas representações. A língua alemã foi um dos fatores fundamentais de manutenção ou construção de uma identidade de seus integrantes e seu público.

Palavras-chave: Grupo Teatral Independente. Teatro amador. Língua alemã. Curitiba.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorligende Masterarbeit beschreibt und analysiert die Geschichte der *Grupo Teatral Independente*, eine deutschsprachige Laientheatergruppe, die sich in der Stadt Curitiba im Jahr 1948 etablierte und ihre Tätigkeit im Jahre 1968 beendete. Die Existenz der Gruppe wurde durch zwei entscheidende historische Momente geprägt: erstens die Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg und nach dem Estado Novo, die ihre Gründung und ersten Jahren ihres Bestehens beeinflusstete, und zweitens die Zeit der Militärdiktatur in Brasilien, im Jahr 1964. Zur Durchführung der Studie benutzten wir einen Nachlass, der im Besitz der Familien einiger Gruppenmitglieder war, bestehend aus Programmen, Listen, Berichten aus Zeitungen und Zeitschriften, Fotografien und Briefen. Diese Sammlung erlaubte nicht nur die Rekonstruktion der Gruppe, sondern auch des kulturellen Raums, in dem verschiedene Diskurse zirkulierten: über Theater, über die historischen und politischen Situationen, in die die Gruppe gehörten und der Gebrauch der deutschen Sprache in ihren Darstellungen. Die deutsche Sprache war eine der Schlüsselfaktoren für die Erhaltung oder Schaffung einer Identität ihrer Mitglieder und ihres Publikums.

Schlüsselwörter: Grupo Teatral Independente. Laientheater. Deutsche Sprache. Curitiba.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 8

2 ORGANIZAÇÃO TEATRAL EM CURITIBA ENTRE 1948-1968 12

2.1 BREVE PANORAMA DO TEATRO EM CURITIBA ENTRE OS ANOS 1948 A 1968 12

2.2 TEATRO AMADOR NO BRASIL ENTRE 1948 E 1968 23

2.2.1 INICIATIVAS DO TEATRO AMADOR BRASILEIRO 25

2.2.2 INICIATIVAS DO TEATRO AMADOR CURITIBANO 28

3 IMIGRAÇÃO E TEATRO 31

3.1 IMIGRAÇÃO E TEATRO EM LÍNGUA ALEMÃ NO BRASIL 31

3.2 A LÍNGUA ALEMÃ 40

3.3 TEATRO ALEMÃO NO EXÍLIO BRASILEIRO 44

4 O CASO DO GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE 48

4.1 CONSTITUIÇÃO DO GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE 49

4.1.1 WILLI POLEWKA 49

4.1.2 DEMAIS INTEGRANTES 52

4.1.3 PRIMEIRAS APRESENTAÇÕES 55

4.1.4 BALANÇO DOS ESPETÁCULOS 58

4.2 ORGANIZAÇÃO DO GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE 62

4.2.1 ORIENTAÇÃO ARTÍSTICA 62

4.2.2 *SPIELZEIT* E *GASTSPIELE* – TEMPORADAS E TURNÊS 65

4.2.3 ORGANIZAÇÃO ECONÔMICA E MANUTENÇÃO DO GRUPO 70

4.2.4 NEGOCIAÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS 71

4.3 AVALIAÇÃO DA PRIMEIRA DÉCADA (1948-1958) 77

5 ANÁLISE DOS PROGRAMAS DOS ESPETÁCULOS DO GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE 88

5.1 PARATEXTO TEATRAL: O PROGRAMA DE TEATRO COMO CONDUTOR DA MEMÓRIA 88

5.1.1 TIPOLOGIA DOS PROGRAMAS DO GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE 89

5.2 O CONTEÚDO DOS PROGRAMAS DO GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE 109

5.2.1 ANATOMIA DO PROGRAMA 109

5.2.2 DIÁLOGO COM O PÚBLICO 120

5.2.3 ZIMMERTHEATER 125

5.3 TEATRO E CINEMA: UM DIÁLOGO 127

6 CONCLUSÃO 138
REFERÊNCIAS 140
ANEXOS 145

1 INTRODUÇÃO

> Nesse país, Brasil, cuja língua no início jamais acreditei entender ou falar, descobri que a minha pátria não era o solo alemão, que supostamente se carrega nas solas dos sapatos, mas a língua alemã[1]. Willy Keller (Tradução nossa)

Dentro de seu questionamento sobre a necessidade do teatro, Denis Guénoun[2] afirma que ele não é uma atividade apenas, mas duas: fazer e ver. Estas seriam atividades indissociáveis. O teatro, assim, só é possível com a condição de que o "fazer" e o "ver" se deem simultaneamente em um espaço e tempo compartilhados, que impõem a articulação do ato de produção e encenação sob responsabilidade do ator, encenador e demais artistas e técnicos do espetáculo e do ato de olhar, sob responsabilidade do público.

Um grupo teatral surgido na cidade de Curitiba, em 1948, conseguiu associar as duas atividades de forma incomum, pois tinha como objetivo levar aos palcos curitibanos e de outras cidades do Paraná e Santa Catarina peças encenadas em idioma alemão – uma dramaturgia de expressão alemã, não necessariamente escrita na Alemanha. O grupo uniu o fazer/falar e o ver/ouvir em língua estrangeira, num ambiente que seria, a princípio, hostil ao uso de outro idioma, por se tratar do período imediatamente após o final da Segunda Guerra Mundial e ainda marcado pelo regime ditatorial de Getúlio Vargas no Brasil. O governo brasileiro, sob o Estado Novo, pretendera promover a homogeneização linguística e cultural e, após declarar guerra à Alemanha em 1942, intensificara a política de repressão ao uso do idioma alemão no Brasil, principalmente como forma de combater ao chamado "perigo alemão" no país.

A imigração organizada de alemães para o Brasil teve início em 1824 e influenciou decisivamente a fundação e o desenvolvimento das cidades brasileiras, proporcionando, a partir da segunda metade do século XIX, a criação de uma vida cultural em língua alemã.

---

[1] In diesem Lande, Brasilien, dessen Sprache ich am Anfang nie verstehen oder sprechen zu können glaubte, entdeckte ich, dass meine Heimat nicht die deutsche Erde war, die man angeblich an den Schuhsohlen mit sich trägt, sondern die deutsche Sprache. KELLER, W. Exiltheater Rio de Janeiro In: POHLE, F. *Emigrationstheater in Südamerika abseits der Freie deutsche Bühne, Buenos Aires*, Hamburg, 1989. p.41.

[2] GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.

Até 1937 foi possível a manutenção de várias instituições em língua alemã: escolas, imprensa, associações sociais e culturais de música, esporte e teatro. Elas compunham a vida cotidiana das cidades e eram voltadas para a população em geral, não somente para os moradores alemães ou seus descendentes.

Porém, em 1938, pouco antes do início da Segunda Guerra Mundial, e com a consolidação do Estado Novo, ditadura do governo de Getúlio Vargas no Brasil, há a intensificação na política de repressão ao uso da língua alemã, tanto mais após a declaração de guerra do Brasil à Alemanha. Essa repressão se abrandou a partir de 1945, com o término da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo.

O presente trabalho teve suas raízes na pesquisa de Iniciação Científica intitulada "O teatro amador em língua alemã no Brasil" realizada sob orientação do Professor Dr. Paulo A. Soethe, entre agosto de 2007 e agosto de 2008, concentrando-se especificamente nas cidades de Joinville e Curitiba, onde foi obtido um número bastante significativo de dados[3], que serviram de pano de fundo para o desenvolvimento deste trabalho. Por tratar-se de um tema amplo e, até o momento, praticamente inexplorado, delimitamos como objeto desta dissertação, o **Grupo Teatral Independente**, surgido no período pós-guerra, no ano de 1948, na cidade de Curitiba.

Para a realização deste trabalho, utilizamos como fonte primária o espólio de Willi Polewka, um dos criadores e principal diretor artístico do grupo. O acervo encontra-se em posse do Sr. Peter Polewka, sobrinho de Willi Polewka, que gentilmente permitiu que o vasto material fosse consultado, além de propiciar o encontro com remanescentes[4] do grupo para a realização de duas entrevistas que estão transcritas no anexo ao final do trabalho. A pesquisa do espólio, composto por programas, listas, reportagens de jornais e revistas, fotografias e cartas, permitiu a reconstituição não só do grupo, mas também do espaço cultural no qual circulavam diferentes discursos.

---

[3] Em Joinville há registro de apresentações teatrais desde 1863.

[4] Foram realizadas entrevistas com os senhores Wendelin Treml e Ingo Hübert, além de Peter Polewka.

Propomos, com este trabalho, esboçar o perfil do Grupo Teatral Independente, primeiramente, considerando-se o contexto histórico em que o grupo esteve inserido durante seus 20 anos de existência, as transformações políticas e sociais que o influenciaram direta ou indiretamente desde a sua criação até o seu término. Para tanto, no primeiro capítulo, descreveremos brevemente o panorama geral da cena teatral curitibana na época da existência do grupo, entre os anos 1948 e 1968, englobando tanto os grupos amadores, quanto os da cena profissional além de elencar as iniciativas do teatro amador no Brasil e em Curitiba.

A seguir, no segundo capítulo, ainda como uma tentativa de delimitar o espaço cultural em que o grupo estava inserido, abordaremos de forma mais específica o teatro em língua alemã no Brasil e de que forma a questão linguística é fundamental para a manutenção da identidade dos imigrantes e seus descendentes no país. A língua é o fator fundamental de união desse grupo de imigrantes ou descendentes de alemães que, para manter ou construir uma identidade de "pertencimento" desbravaram os palcos curitibanos. Eram alguns deles atores e músicos profissionais em sua terra natal que, em Curitiba, encontraram o amadorismo como uma das únicas opções para continuar a trabalhar com sua arte. Na cidade, uniram-se a entusiastas da língua alemã e do teatro, artistas amadores que eram falantes nativos de alemão ou descendentes de terceira ou quarta geração, cuja ligação com o idioma começava a desaparecer, mas que viu-se então fortalecida pela experiência com o teatro.

Ainda nesse capítulo, faremos também um breve resgate da história do teatro alemão no exílio brasileiro, com o escasso material existente sobre o tema, como por exemplo o trabalho de Izabela Maria Furtado Kestler[5], em que descreve a situação do teatro em língua alemã no Rio de Janeiro e São Paulo entre 1942 a 1950; e os trabalhos de Willi Keller[6] e Paulo Soehte[7].

No terceiro capítulo descreveremos e analisaremos a constituição do Grupo Teatral Independente e a forma como seus membros organizavam

[5] KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Exílio e Literatura.* Escritores de fala alemã durante a época do nazismo. São Paulo: EDUSP, 2003

[6] KELLER, W. Exiltheater Rio de Janeiro In: POHLE, F. *Emigrationstheater in Südamerika abseits der Freie deutsche Bühne, Buenos Aires*, Hamburg, 1989. p.41.

[7] KUSCHEL, Karl-Joseph. MANN, Frido. SOETHE, Paulo Astor. *Mutterland:* Die Familie Mann und Brasilien. Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 2009.

suas apresentações, considerando suas escolhas artísticas e também suas atribuições burocráticas. Através do levantamento e análise do espólio, tentaremos resgatar a trajetória do grupo, desde sua primeira apresentação, em 1948, até as últimas tentativas de encenação e renovação do grupo, em 1968.

No quarto e último capítulo, apresentaremos uma leitura sobre os 30 programas[8] de peças do Grupo Teatral Independente encontrados no espólio, com o objetivo de refletir sobre a forma como era estabelecido o diálogo do grupo com seu público, além da investigação dos critérios de seleção do repertório. Proporemos uma análise do programa como paratexto teatral e o que ele pode revelar ao pesquisador: as tendências de uma época, considerando a escolha de textos teatrais para encenação, de acordo, principalmente, com o público interlocutor. A partir da leitura desses programas, podemos observar não somente os componentes artísticos de cada espetáculo teatral, mas também sua forma de divulgação e de financiamento, entre outras informações.

Ainda neste capítulo, propomos um paralelo entre o repertório encenado pelo Grupo Teatral Independente e adaptações dos mesmos textos pelo cinema alemão da época, de modo a refletir uma possível sintonia cultural com o "país de origem" do grupo e de seu público.

Por fim, cabe acrescentar, que não propomos, com este trabalho, esgotar todas as possibilidades de discussão ou pesquisa sobre o teatro amador em língua alemã no Brasil, seja do ponto de vista dos Estudos Teatrais ou Estudos Culturais. Mas devido ao seu pioneirismo, consideramos que esta dissertação seja um pequeno passo para o início do resgate de um tema até então negligenciado.

[8] Ao total foram apresentados 39 espetáculos, mas no espólio restavam apenas 30 programas, alguns da mesma peça apresentada em outra cidade, com programa distinto.

2 ORGANIZAÇÃO TEATRAL EM CURITIBA ENTRE 1948-1968

2.1 BREVE PANORAMA DO TEATRO EM CURITIBA ENTRE OS ANOS 1948 A 1968

O ano de 1948, no Brasil, foi marcado por uma intensa movimentação no campo da cultura, por parte de artistas e técnicos, em prol do fortalecimento tanto do mercado cultural como da dramaturgia da época. Esse ano adquiriu especial significado com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, por Franco Zampari, surgido nas apresentações da peça *La Voix Humaine*" [A Voz Humana], de Jean Cocteau, e também com o surgimento da empresa cinematográfica Vera Cruz, em São Paulo, um dos grandes estúdios que marcou a memória dos cinemas brasileiros. Paralelamente, em Curitiba, também se vivia um momento significativo para o teatro, especialmente com a criação do Teatro do Estudante do Paraná. Ao mesmo tempo, aqui também surgia o hoje quase desconhecido Grupo Teatral Independente, objeto deste estudo.

Ressaltamos que o período de 1948 a 1964 é marcado pela promulgação da Constituição de 1946, e coincide com o período mais democrático que o Brasil vivera até então, caracterizado também pelo gradual crescimento na área da cultura.

Infelizmente há uma escassez de obras que abordem especificamente a História do Teatro Paranaense, principalmente no período de 20 anos em que o Grupo Teatral Independente atuou na cidade, de 1948 a 1968. Dessa forma, foram de grande valia para o presente trabalho as pesquisas realizadas pelas professoras Marta Morais da Costa[9] e Selma Suely Teixeira[10].

Teixeira, em sua dissertação de mestrado intitulada: "Teatro em

---

[9] COSTA, Marta Morais da, *et.al.* O Teatro em Curitiba no período de 1961 a 1970 – I. **Revista Letras**, Curitiba, v.44, p. 199-229, 1995. e também COSTA, Marta Morais da, *et.al.*. O Teatro em Curitiba no período de 1961 a 1970 – II. **Revista Letras***,* Curitiba, v. 45, p. 115-144, 1996.

[10] TEIXEIRA, Selma Suely. **Teatro em Curitiba na década de 50**: história e significação. 247p. Dissertação (mestrado) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1992.

Curitiba na década de 50: História e Significação", desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR, sob orientação da Professora Marta Morais da Costa, estuda o teatro realizado em Curitiba, no período de 1951 a 1960, a partir do levantamento minucioso de informações encontradas em jornais, revistas, documentos e arquivos da época. A autora revela o panorama teatral desenvolvido na cidade nesse período como de intensa atividade, principalmente ao se comparar o número de apresentações feitas pelas companhias e grupos nacionais que realizaram temporadas na cidade, e o número de montagens encenadas pelos grupos locais. Teixeira argumenta que dos 2.321 espetáculos apresentados em Curitiba na década de 1950, 1.901 deles foram realizados por companhias, atores e grupos locais, sendo que dos 126 autores e/ou compositores levados à cena nesses espetáculos, 21 eram paranaenses[11].

Isso se dá, segundo Teixeira, numa prática cultural que refletia os projetos econômicos e industriais daquela década, já que a atividade cultural movimentava-se cada vez mais dentro de um circuito político, e seria,

> direta e indiretamente, manipulada pela ideologia dominante, que via os meios de comunicação e cultura como possíveis veículos reprodutores das ideias populista-nacionalista-desenvolvimentistas (sic) implantadas pela política da época[12].

Na década de 1950, teve início a criação de um movimento restaurador do teatro nacional que, além de solicitar a construção de edifícios teatrais, também requeria a criação de leis que estimulassem o aparecimento de novos autores e de uma dramaturgia brasileira[13]. Isso foi fortemente estimulado pela visão estética e empresarial de trabalhos pioneiros, como a encenação, em 1943, da peça "Vestido de Noiva", pelo grupo carioca Os Comediantes, e a criação, em 1948, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo.

Justamente de acordo com essa tendência empreendedora na construção de novos teatros pelo país, o Paraná também se esforçou para construir o seu próprio teatro oficial. Em 1952, dá-se início às obras de construção do Teatro Guaíra, que veio ocupar o lugar do velho Guayra,

---

[11] TEIXEIRA, S. S.,1992 , *op. cit.,* p.123.
[12] *ibid.*, p. 22-23
[13] Juscelino Kubitschek regulamentou a "lei do terço" que determinava que a cada três peças encenadas, uma teria de ser de autor nacional.

antigo teatro oficial demolido no final dos anos de 1930[14]. O projeto foi parte integrante do conjunto de obras em ocasião das festividades do 1º Centenário de Emancipação Política do Paraná, idealizadas pelo então governador Bento Munhoz da Rocha Netto.

O palco do pequeno auditório do Guaíra, Salvador de Ferrante, foi inaugurado oficialmente em 19 de dezembro de 1954, e aberto ao público em 25 de fevereiro de 1955 com a Companhia Dulcina-Odilon que, a convite do Governador do Estado, apresentou a peça *Vivendo em pecado* de Terence Rattingan. A iniciativa de construção do Guaíra, mesmo só tendo alcançado sua finalização na década de 1970, fomentou a manutenção da atividade teatral na cidade, possibilitando o início da criação de uma cena local profissional, na década de 1960, com o surgimento do Teatro de Comédia do Paraná, em 1963.

O Estado do Paraná já era, entre 1950 e 54, um dos cinco estados brasileiros mais ricos, passando assim, a ser reconhecido, como uma das principais fontes de renda do país, sobretudo pela alta produtividade da cultura cafeeira do Norte e Noroeste do Estado. No período compreendido entre 1951 a 1961 (1951-1955 o Estado foi governado por Bento Munhoz da Rocha Netto e entre 1956-1961 por Moysés Lupion) o Paraná foi administrado de maneira a corresponder às diretrizes desenvolvimentistas determinadas pela política nacional.

Após a inauguração do palco do pequeno auditório do Teatro Guaíra (Guairinha), em fevereiro, o primeiro grupo a ter sua temporada no teatro foi a Sociedade Paranaense de Teatro, que estreou em 14 de abril de 1955, a peça *É proibido suicidar-se na primavera*, de Casona, com temporada de uma semana.

O Teatro de Adultos do SESI foi o segundo grupo paranaense a se apresentar no pequeno auditório do Teatro Guaíra (Guairinha), com nove peças de autores brasileiros em seu “I Grande Festival de Teatro” realizado entre os dias 23 de abril e 01 de maio de 1955.

O Grupo Teatral Independente, inaugurou a terceira temporada teatral

[14] Para saber mais sobre a demolição do “Velho” Teatro Guayra veja OLIVEIRA, Luiz Mozart de. *A demolição do Velho Guaíra, um edifício que se preservado seria hoje um marco histórico da cultura artística curitibana.* Curitiba: Biblioteca Publica do Paraná, 1986.

realizada no Guairinha com a encenação da peça *Jugendfreunde* [*Amigos de Infância*] no período compreendido entre 12 e 15 de maio de 1955.[15] Em outubro do mesmo ano, Teixeira cita a apresentação no palco do Guairinha de uma peça que provavelmente é pertencente ao teatro alemão, mas não consegue identifica-la. Conforme verifica-se nos programas do Grupo Teatral Independente, a peça a qual Teixeira se refere em sua dissertação é *Annette,* de Roland Schacht, apresentada em 30/09, 01/10 e 02/10/1955[16].

Selma Suely Teixeira relata que, no período posterior à inauguração do pequeno auditório do Teatro Guaíra (Guairinha), a frequência dos teatros pelo público era considerada baixa e, justamente por isso, o superintendente do Teatro, Fábio Laynes começou uma campanha de popularização dos preços dos ingressos, a partir do slogan "teatro a preço de cinema". Além disso, em 1957, para incentivar a produção do teatro local e baratear os ingressos, o então prefeito de Curitiba, Ney Braga, sancionou uma lei isentando o pagamento do imposto municipal por qualquer espetáculo realizado no Guaíra[17].

Marta Morais da Costa considera o período do governo de Moysés Lupion (1956-1961) muito omisso com relação à cultura e, especialmente em relação ao teatro local[18]. Haveria aí uma lacuna que atrasou o ritmo com que vinha se desenvolvendo a cena artística local até então, sendo que uma retomada mais significativa ocorreu apenas a partir da sua sucessão. Por

---

[15] Ainda naquele ano foram apresentadas as seguintes peças teatrais no palco desse teatro, conforme informações levantadas por Teixeira em anexo à sua dissertação de mestrado, já citada: em junho, a Companhia Bibi Ferreira, com as peças *Senhorita Barba Azul*, de Gabos Dregely e *A herdeira* de Augustus e Ruth Goetz, *Beija-me e verás* de F. Herbert, *S. Exia., A prefeita*, de Barry Conners; em julho apresentou-se o Teatro de Adultos do SESI, com a peça *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller; em agosto foi a vez do Sociedade Paranaense de Teatro apresentar *O Homem que tinha tudo*, de Eddy Franciosi; Roberto Meghini apresentou a peça *As mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch; em setembro o Teatro do Estudante do Paraná encenou *Cartão na terra*, de Pereira Lima e a Sociedade Paranaense de Teatro voltou em cartaz com a peça *É proibido suicidar-se na primavera*. Além disso, Jaime Costa e Companhia de Comedias apresentou no mesmo mês, duas peças: *A Santa Madre: Privilégio Paulino*, de Joracy Camargo e também: *O grande marido* de Eurico Silva.

[16] Além dessa peça, foram ao palco nesse mês: Jaime Costa e Companhia de Comédia, com *Filomena, qual é o meu?*, de Eduardo de Felippo, além de continuar em cartaz com *O grande marido,* de Eurico Silva. Em novembro a Companhia Maria Della Costa encerra a temporada de 1955, com *O canto da cotovia*, de Anouilh, *A moratória*, de Jorge Andrade e *Manequim*, de Henrique Pongetti.

[17] TEIXEIRA, S. S., 1992, *op.cit.,* p.103.

[18] COSTA, M. M., *et.al.,* 1996, *op.cit.* p. 201.

outro lado, conforme verifica-se na Circular “O que é Teatro Bilíngue[19]", de 1949, o governador patrocinou a vinda da companhia teatral de Hoffmann-Harnisch (chamada Teatro Hoffmann-Harnisch ou Teatro Bilíngue), que trabalhou em parceria com o Grupo Teatral Independente, no ano de 1949, conforme será verificado no capítulo intitulado “O Caso do Grupo Teatral Independente”.

Os grupos de teatro de Curitiba atuaram não só no Guairinha, mas também em palcos de Sociedades Beneficentes como as do Ahú, Portão, D. Pedro II, Abranches e Rio Branco; em cineteatros como o Marabá, Odeon, Ópera e Avenida; em auditórios de escolas, colégios e faculdades como Instituto de Educação, Escola Técnica de Curitiba, Colégio Estadual do Paraná, Instituto Santa Maria, Colégio Senhor Bom Jesus e Reitoria da Universidade do Paraná; em salões paroquiais como o das Igrejas Cristo Rei e Santa Felicidade; em fábricas; asilos; teatros particulares como o de Bolso do Interamericano e no Teatro de Bolso da Praça Rui Barbosa[20].

O panorama traçado por Teixeira em seu trabalho demonstra a existência de uma intensa atividade teatral desenvolvida em Curitiba no período compreendido de 1950 a 1960, com a existência de 51 grupos amadores ou semiprofissionais ligados a sociedades recreativas, grupos étnicos e instituições públicas e educacionais, além de grupos direcionados para a representação de teatro infantil e musical, companhias profissionais e autônomas, grupos esporádicos ou criados especialmente para uma data comemorativa, e elencos formados por alunos e ex-alunos da Escola de Arte Dramática do SESI.

Em seu tópico sobre os grupos étnicos, Selma Suely Teixeira cita somente dois grupos que comporiam esta categoria: o Grupo Teatral Independente e o Neue Kammerspiele. Eles seriam, segundo a autora:

> grupos de teatro que produziram e encenaram peças de autores germânicos e americanos interpretadas em língua alemã, para um público constituído, basicamente, por alemães ou seus descendentes radicados no Paraná, continuando uma tradição de espetáculos dramáticos e musicais presentes já no início do século XX, em Curitiba. Representando no Teatro Guaíra, nos auditórios da Biblioteca Pública do Paraná e da Reitoria, e na Sociedade

[19] A Circular faz parte do espólio de Willi Polewka, e não consta o autor, que presume-se seja o próprio Hoffmann-Harnisch.
[20] TEIXEIRA, S. S., 1992, *op.cit.,* p.125.

> Beneficente Rio Branco, os grupos Neue Kammerspiele e Grupo Teatral Independente encenaram Amigos de infância; Ueberfahrt (Viagem ao além), de Sutton Wane (sic); Er, Sie, Es(Das Malheur); Das haus in Montevideo (sic), de Kurt Götz (sic); Jadermann (sic), de Hugo von Hofmansthal (sic), e Maria Stuart, de Schiller, no período compreendido entre maio de 1955 e junho de 1959[21].

Dentro de nossa pesquisa, não encontramos informações a respeito do Neue Kammerspiele, grupo a que a autora se refere. Apenas no espólio do Grupo Teatral Independente, existe a foto de uma apresentação de *Maria Stuart*, com duas dedicatórias e agradecimentos em seu verso:

> Aos amigos entusiastas do teatro do Instituto Cultural de Curitiba – Como lembrança de "Maria Stuart". [Assinatura ilegível] (Tradução nossa)[22]

> Ao Sr., caro colega Willy(sic) Polewka, nós agradecemos especialmente pela sua ajuda e compreensão! Seu [Assinatura ilegível] Sua N. Kammerspiele [Assinatura ilegível] (Tradução nossa)[23]

Por não termos encontrado a peça "Maria Stuart" na listagem de apresentações do Grupo Teatral Independente, escrita por Willi Polewka, acreditamos que esta é a única apresentação do grupo Neue Kammerspiele de que se tem registro. Ao analisarmos as dedicatórias no verso da foto encontrada no espólio, cremos que se trata de um grupo que passava em turnê por Curitiba e não um grupo da cidade, conforme afirma a autora. Desse modo, a única etnia a qual a autora se refere de forma concreta é a alemã, e o único grupo étnico curitibano de relevância encontrado em sua pesquisa é o Grupo Teatral Independente.

O início da década de 1960 indicava uma tendência bastante otimista de crescimento e solidificação do teatro em Curitiba, que foi revertida à medida em que se instaurou e se consolidou o perfil autoritário e repressor do Regime Militar, depois do golpe de 1964. Curitiba, nessa época, contava com vários grupos, de diferentes tendências, destacando-se a presença constante

---

[21] TEIXEIRA, S. S.,1992. *op.cit.,* p. 228.

[22] Den Theaterbegeisterten Freunden des Kulturinstitut Curitiba – Zur Erinnerung an "Maria Stuart". [Assinatura ilegível. Verso de foto do espólio de Willi Polewka.

[23] Ihnen, lieber Kollege Willy(sic) Polewka, danken wir alle ganz besonders für Ihre Hilfe u. Verstehen! Ihr [ilegível] Ihr N. Kammerspiele [ilegível]. Verso de foto do espólio de Willi Polewka.

de três grupos, segundo levantamentos de Marta Morais da Costa[24]: O Teatro do Estudante do Paraná, Teatro de Adultos do SESI e a Sociedade Paranaense de Teatro[25]. Nesse estudo, a autora cita a repercussão do Grupo Teatral Independente que, no período, recebeu "elogios da imprensa pela seriedade 'germânica' com que selecionava, ensaiava e atuava"[26]. Ela também ressalta a qualidade dos textos escolhidos pelo grupo para suas apresentações, o que seria um aspecto bastante positivo na configuração do teatro em Curitiba.

O primeiro ano da década de 1960, apesar de apresentar um panorama negativo, pela escassez de público e apresentações de muitos "espetáculos imaturos"[27], ainda refletiu, segundo Marta Morais da Costa, "a essência dos valores em choque no mundo ocidental à época", sendo que as tendências ideológicas ocidentais estão refletidas na "contraposição de forças entre um teatro conservador e tradicional e outro que ensaia tendências alternativas de compromissos políticos sempre à esquerda". Esse teatro mais "engajado" teve uma repercussão tímida, mas presente em Curitiba, enquanto o teatro que alcançou maior sucesso junto ao público curitibano, tido como mais conservador, foi justamente o teatro comercial, com a predominância de comédias, repercutindo assim "uma ideologia burguesa e capitalista". Para a autora, essa dicotomia dos palcos curitibanos era uma reprodução "em miniatura" dos "conflitos da conjuntura político-ideológica da época" [28].

Em 1962, o governador Ney Braga (1961-1965) iniciou a realização de obras de infraestrutura, de acordo com um discurso de "modernização do Estado do Paraná". Nessa época já existia em Curitiba um teatro de caráter popular, que sofreu grandes influências do II Congresso de Reforma

---

[24] Marta Morais da Costa em pesquisa financiada pelo CNPq sobre o teatro curitibano no período compreendido entre 1961 a 1970, cujos resultados foram publicados em dois artigos na Revista Letras em 1995 e 1996 (n.44 e n. 45, respectivamente)

[25] COSTA, Marta Morais da, *et.al.* O Teatro em Curitiba no período de 1961 a 1970 – I. *Revista Letras,* nº 44, 1995. Editora da UFPR, p. 200.

[26] *ibid.,* p.203.

[27] Marta Morais da Costa cita um balanço do ano teatral escrito pelo crítico, dramaturgo e diretor teatral Eddy Franciosi, publicado no "Diário da Tarde" em novembro de 1961, no qual o autor comenta que aquelee teria sido, "longe de dúvida, um dos piores anos para o teatro paranaense".

[28] COSTA, M. M., 1995*, op.cit.,* p.206.

Universitária[29], realizado na cidade, em março de 1962. Um dos reflexos do Congresso foi a criação, nesse mesmo ano, do Centro Popular de Cultura do Paraná (CPCP) dirigido por Walmor Marcelino, e que era abrigado pelo Teatro Guaíra. Marcelino já vinha trabalhando anteriormente com o Grupo de Teatro Popular do Paraná, que levava o teatro às periferias, com apresentações tendo como palco a carroceria de um caminhão.

Uma das características desse teatro foi a tentativa de criar uma identidade através de temas nacionais em sua dramaturgia, com a representação de problemas sociais demonstrados na vida na favela e no campo, o regionalismo nordestino, etc., como por exemplo as peças de Gianfrancesco Guarnieri, Antônio Callado, Ariano Suassuna e Jorge Andrade[30].

No ano de 1963 houve um visível crescimento da importância da cena teatral da cidade de Curitiba para o teatro nacional, não só pela atração dos grupos de fora da cidade, que aqui vinham apresentar-se, mas também numa significativa produção teatral própria, que estava cada vez mais interessada nas novas tendências do teatro nacional e mundial.

Mesmo sentindo os efeitos da crise econômica, acompanhada de instabilidade política, que caracterizou o início do governo do presidente João Goulart (1961-1964), a política cultural priorizou, de certa maneira, a arte engajada e a busca da identidade cultural do país nas manifestações de caráter popular. Isso ocorreu na área teatral, graças ao incentivo de Paschoal Carlos Magno[31], que atuou como diretor do Conselho Nacional de Cultura do Ministério da Educação e Cultura (MEC) entre os anos de 1962 e 1964. Através do Serviço Nacional do Teatro (SNT), vinculado ao MEC, estabeleceu metas para a popularização do teatro, incluindo o financiamento de peças, fornecimento de infraestrutura para peças itinerantes, adaptação de espaços ao teatro popular, e também a criação de novos teatros. Dessa

---

[29] Estiveram presentes em Curitiba, no II Congresso Nacional da Reforma Universitária, em 1962 Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Francisco de Assis e Arnaldo Jabor, cujas presenças estavam vinculadas à excursão da UNE-Volante que, durante três meses, percorreu todas as capitais do Brasil.

[30] COSTA, Marta Morais da, *et.al.* O Teatro em Curitiba no período de 1961 a 1970 – I. *Revista Letras,* nº 44, 1995. Editora da UFPR

[31] Paschoal Carlos Magno (1906-1980). Foi diplomata, ator, produtor, crítico, autor e diretor de teatro. Fundador do Teatro do Estudante do Brasil e Teatro Duse, foi um dos principais fomentadores do teatro no Brasil, no século XX.

forma, o Paraná também recebeu verbas do SNT para as obras de conclusão do grande auditório do Teatro Guaíra, bem como para montagens de peças locais. Assim, foi traçado um panorama favorável à criação, em 1963, do Teatro de Comédia do Paraná (TCP), o primeiro grupo oficial profissional formado no Estado, com a estreia da peça *Um Elefante no caos*, de Millôr Fernandes, na noite de 17 de abril do mesmo ano.

A partir de 1964, com o Golpe Militar, o teatro curitibano não foi afetado diretamente pela nova situação política, mas houve uma evidente mudança de postura em relação à política cultural do Governo Federal, frente ao teatro de caráter popular, já que esse tipo de teatro, que teve importância no governo anterior, não era prioridade do novo governo.

Para Marta Morais da Costa, o Teatro de Comédia do Paraná (TCP) foi, de certa forma, favorecido pela troca de diretoria do MEC, em 1964, com a posse de Flávio Suplicy de Lacerda, que era ex-reitor da UFPR. O TCP configurou-se, assim, como um grupo teatral importante no cenário nacional, no ano de 1964, destacando-se como o mais bem-sucedido elenco oficial, recebendo grandes subsídios[32] do governo do Estado. Realizou a montagem, em setembro daquele ano, de *A megera domada,* de Shakespeare, aclamado como um grande sucesso de público.

A partir de 1965 teve início um grande impulso modernizador no país, mas o ano também foi marcado pelo início do autoritarismo, que caracterizou fortemente o regime da ditadura militar, a partir de então. Um dos investimentos realizados pelo governo no intuito modernizador foi o incentivo à televisão, que veio substituir a presença do rádio na divulgação da música popular, para a classe média e a burguesia. A televisão, que ficou ainda mais popular com o surgimento das primeiras novelas, começou a ter um alcance jamais atingido pelo teatro. Ela também passou a se configurar como uma opção de trabalho para os próprios atores e autores teatrais[33].

Ainda em 1965 teve início um gradativo crescimento da opressão frente aos segmentos adversários ao regime, entre eles, a classe teatral que começou a ser mais vigiada, tendo a primeira proibição total de um texto

---

[32] MICHALSKI. Yan. *O teatro sob pressão:* uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.20.
[33] COSTA, M.M., 1995*, op. cit.,* p.225.

teatral: *O vigário*, de Rolf Hochhuth, no Rio de Janeiro. Mesmo assim, o ano foi muito fecundo e diversificado no teatro nacional, destacando-se o aparecimento de montagens, no eixo Rio-São Paulo, das peças *Liberdade, Liberdade*[34], *Morte e Vida Severina*[35] e *Arena Conta Zumbi*[36], que começavam a caracterizar a tomada de posição política de alguns grupos de teatro.

No Paraná, Paulo Pimentel sucedeu, em 1965, o governador Ney Braga, e continuou seu programa de governo, inclusive na área da cultura. Foram sentidas poucas mudanças no meio teatral, mas o ano não foi considerado muito produtivo pela imprensa da época[37], principalmente devido ao número cada vez menor de espectadores que compareceram ao teatro local, mas que não se importavam em pagar mais pelos ingressos das grandes atrações vindas de fora de Curitiba. Mesmo assim, a partir desse momento, foram estabelecidas algumas medidas para incentivar o teatro no Estado como, por exemplo, acordos entre a superintendência do Teatro Guaíra e algumas lideranças estudantis para incentivar o público universitário a frequentar o teatro, através de descontos no preço dos ingressos. Além disso, houve a retomada da construção do Grande Auditório do Teatro Guaíra, que havia sido interrompida na década de 1950[38].

A partir de 1966, há um aumento no inconformismo relacionado ao sistema repressivo do governo militar. Segundo Michalski, a juventude de forma geral, e o teatro em particular, partem para a contestação "dos códigos expressivos tradicionalmente aceitos como corretos e bem comportados, substituindo-os por alternativas nas quais os fatores de novidade e de provocação atuem como molas propulsoras"[39]. Essa postura, no teatro brasileiro, apresentou mudanças nos seguintes aspectos, ainda de acordo com Michalski:

> (...) o predomínio da palavra, tradicionalmente consagrada como

---

[34] *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, apresentada pelo Teatro Opinião, no Rio de Janeiro em 1965.
[35] *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto e música de Chico Buarque, apresentado pelo TUCA, em São Paulo, em 1965.
[36] *Arena Conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Edu Lobo apresentada pelo Teatro de Arena, em São Paulo, em 1965
[37] COSTA, M. M., 1995 *op. cit.*, p. 228.
[38] *Ibid*., p. 226.
[39] MICHALSKI. Yan, *op. cit.*, p.24.

> elemento determinante da comunicação teatral, é veementemente questionado e substituído por uma grande ênfase dada à linguagem gestual e à expressão corporal; o palco italiano, virtual espaço único e imutável há três séculos, é parcialmente abandonado em favor de vários tipos de espaços livres, em que atores e público coexistem sem fronteiras físicas; o conceito de personagem de ficção, a ser psicológica e corporalmente imitado pelo ator, cede lugar a um desnudamento ritualístico do ator, no qual a sua própria vivência pessoal vira matéria-prima temática tão ou mais importante quanto as falas criadas pelo autor; procura-se, por todos os meios, trazer o teatro de volta às suas raízes ritualísticas; o corpo nu em cena é erigido em símbolo dessa volta às origens e, ao mesmo tempo, do impulso de derrubada de tabus que domina o movimento; e a atitude dos artistas em relação ao público torna-se frequentemente agressiva, como se os espectadores fossem representativos da acomodação burguesa que se pretende combater, e como se fosse necessário força-los a sair da sua atitude passiva na plateia, para assumir uma participação mais atuante na sua comunicação com o que acontece em cena.[40]

Essa postura foi influenciada pelas tendências estéticas europeias, principalmente as de Artaud e Grotowski, resultando no Brasil, muitas vezes, segundo Marta Morais da Costa, em peças de um "teatro de agressão", que foi visto negativamente por parte do público[41].

O ano de 1967, é notabilizado, no teatro nacional, por uma série de eventos marcantes, a começar pela estreia de *O Rei da Vela,* texto de Oswald de Andrade, escrito entre 1933 e 1937, que foi encenado pelo grupo Oficina, de São Paulo, e considerada pelo grupo como seu "espetáculo-manifesto". A encenação de José Celso Martinez Correa propunha desenhar o painel crítico da realidade brasileira e possuía uma clara afinidade com o movimento tropicalista, que estava em seu início.

No decorrer de 1967 há o declínio do Sistema Nacional de Teatro (SNT), que teve sua administração transferida para burocratas sem qualquer relação com teatro, o que inviabilizou uma política efetiva de apoio. Outro fato marcante no ano de 1967 foi a portaria do Ministério da Justiça que retirou dos Estados toda a responsabilidade pela censura passando-a aos órgãos federais. Isso foi um sinal de que houve a clara intenção de consolidar a repressão à liberdade de expressão. A centralização da censura, além de tornar o processo mais burocrático e demorado, ainda tornava as despesas com as montagens mais onerosas, pois era necessária a ida de um membro

[40] MICHALSKI. Y. *op. cit.*, p.25.
[41] COSTA, M. M., 1996, *op.cit.*, p.116.

dos grupos para as negociações com a censura em Brasília. Marta Morais da Costa destaca que, em alguns casos, quando a censura estava sob responsabilidade dos Estados, as análises de peças classificadas no Rio e São Paulo como imorais e/ou subversivas, haviam sido mais liberais no Paraná. Esse fato também foi marcante para o Grupo Teatral Independente, influenciando negativamente seu trabalho, já que, além de todos os procedimentos comuns aos outros grupos brasileiros de teatro, suas peças deveriam ser traduzidas para o idioma português, para serem submetidas à liberação.

O ano de 1968, além de ser mundialmente um ano histórico, pelas ondas contestatórias, como, por exemplo, a greve geral francesa, conhecida como “Maio de 68”, também deixou suas marcas em Curitiba. Para o Teatro de Comédia do Paraná, foi este o ano de saída do diretor Cláudio Correia e Castro, um de seus fundadores, representando o fim da primeira fase da história do grupo, marcada pelo sucesso e projeção nacional, além de influenciar a nova geração teatral da cidade. Foi também esse ano, de acordo com entrevista com seus remanescentes, que marcou o final do Grupo Teatral Independente, conforme será descrito adiante.

O fato que marca, sobremaneira os próximos anos, é o decreto do Ato Institucional n° 5, em dezembro de 1968, radicalizando a repressão e iniciando a fase mais brutal da ditadura. A partir de então, o teatro é visto como “inimigo da nação” e recebe um controle maior por parte da censura, iniciando um período de crise. Segundo Morais da Costa, o teatro curitibano, mesmo com o “apadrinhamento” do governo estadual, também sofreu as influências do clima de agitação político-cultural presente no Brasil em 68. Nos anos seguintes, o teatro foi perdendo a expressão na cidade, se comparado aos anos anteriores, quando o apoio oficial do governo era muito mais amplo.

2.2 TEATRO AMADOR NO BRASIL ENTRE 1948 E 1968

A definição de teatro amador, conforme verifica-se em sua própria

designação é “aquele praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico.”[42] Quando o grupo resolve, por sua vez, cobrar pelos ingressos, este valor é usado para cobrir as despesas com a própria montagem, com as apresentações ou com viagens.

No verbete sobre o teatro amador no Brasil, encontrado no *Dicionário do Teatro Brasileiro*, os autores defendem que ele pode, em seus diferentes grupos, apresentar-se sob vários aspectos, desde a “simples diversão, reflexão ou crescimento de uma comunidade” até ao que se verifica no caso específico do objeto do presente estudo, o Grupo Teatral Independente, que é justamente a “rememoração de outras culturas”, ou seja, as peças encenadas pelos imigrantes e/ou seus descendentes em língua estrangeira.

Além disso, o teatro amador também pode servir para a propagação de ideologias de grupos sociais específicos. É o caso do teatro de anarquistas, ou do movimento operário, discutido em uma das poucas obras sobre o teatro amador brasileiro, intitulada *A cena Paulista, o teatro amador: circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945)*, trabalho oriundo de uma pesquisa coordenada por Roseli Figaro, no Arquivo Miroel Silveira (AMS), da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Os grupos formados por imigrantes e trabalhadores, objeto da investigação citada, tinham que submeter os textos teatrais para a censura prévia. Os documentos e pedidos de liberação para a censura das peças desses grupos compõem o patrimônio do arquivo, cuja leitura revelou aos pesquisadores a forma de trabalho dos grupos estudados.

Ainda no verbete anteriormente citado, é justificada a importância do teatro amador para o desenvolvimento do teatro nacional. Alguns desses grupos conseguiram realizar encenações que não seriam exequíveis no teatro profissional, sendo o teatro amador, sem o caráter mercadológico, um dos grandes responsáveis pelas grandes mudanças e modernização da cena teatral brasileira como, por exemplo, o grupo Os Comediantes, que trataremos a seguir.

---

[42] GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto.; LIMA, Mariângela Alves de (orgs.) **Dicionário do teatro brasileiro:** temas formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva/SESC São Paulo, 2006, p. 22.

2.2.1 Iniciativas do teatro amador brasileiro

Historicamente, o teatro amador esteve presente no Brasil desde os primórdios de sua colonização, com destaque para o teatro de catequese de José de Anchieta[43], no século XVI. A partir do século XIX, nasceu o teatro acadêmico, organizado principalmente pelos alunos dos cursos de direito de São Paulo. Mas foi somente na década de 1930 que o teatro amador passou a se constituir como um movimento organizado, principalmente a partir da criação, em 1938 do Teatro do Estudante do Brasil. A seguir abordaremos esta e mais quatro das principais iniciativas da cena amadora nacional do período: os grupos Os Comediantes (1938-1947), Teatro Universitário (TU – 1938-1950), Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC (1948-1964) e O Tablado (1951).

O grupo Os Comediantes (1938-1947) foi formado por intelectuais brasileiros, com a ideia de inserir, mesmo tardiamente, o teatro no pensamento modernizador iniciado na Semana de Arte Moderna de 1922. Sua criação, no Rio de Janeiro, abriu as portas para uma nova tendência surgida na Europa: a figura do diretor teatral. No caso específico do grupo, essa mudança de paradigma deu-se com a montagem do espetáculo *Vestido de noiva*, texto de Nelson Rodrigues, em 1943, com direção de Zbgnievi Ziembinski. O grupo recebeu apoio do Ministro da cultura, Gustavo Capanema, o que propiciou a execução de cenários complexos para a montagem, de forma jamais feita anteriormente no teatro brasileiro. O grupo inaugura, com essa montagem, a chamada “modernidade do teatro brasileiro”, não só pela ousadia do aparato cênico mas, principalmente por acreditar que, além da renovação do repertório, o grupo também deveria ter uma direção cênica que estivesse de acordo com os princípios e tendências da modernidade do teatro europeu. Isso propiciou o surgimento de um público interessado em espetáculos não comerciais e não convencionais.

O Teatro Universitário (1938-1950) foi um grupo formado no Rio de Janeiro, por estudantes que, após as primeiras apresentações também começou a receber apoio oficial do Ministro Gustavo Capanema, através da

[43] *cf.* MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro.* São Paulo: Global, 2001.

cessão de salas na sede da UNE (União Nacional dos Estudantes), além de um orçamento para a produção de seus espetáculos. Uma das características mais marcantes do grupo era a itinerância por diversas cidades, com espetáculos beneficentes. As apresentações ocorriam nos mais variados locais, não apenas em palcos, mas em pátios de escolas, quartéis, fábricas, etc. Os estudantes, muitas vezes, ensaiavam à noite e nas férias para cumprirem com a agenda de apresentações. Segundo Jerusa Camões[44], atriz e diretora do grupo, a maior contribuição do Teatro Universitário foi levar o teatro às pessoas das mais variadas classes sociais, com muito sucesso.

O Teatro do Estudante do Brasil (TEB, 1938-1952) foi criado pelo diplomata, ator, diretor e escritor brasileiro Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro, inspirado em grupos de estudantes ingleses, que representavam Shakespeare e cujas apresentações Magno presenciou durante uma estadia na Inglaterra. Magno[45] revelou que, ao comparar a situação do teatro brasileiro e a do teatro europeu, era evidente que o teatro no país, naquele tempo, era feito "sem muita orientação técnica" apresentado por atores sem preparo, cujo resultado era a falta de público, que não via nas iniciativas dos grupos que existiam atrativos suficientes para comparecer às salas de espetáculo. Foi assim que, com a reunião de estudantes, Paschoal Carlos Magno iniciou a formação do Teatro do Estudante no Brasil. Em sua primeira montagem, da peça *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, o TEB deu início a uma série de transformações no teatro brasileiro, como o surgimento do diretor que, no caso específico dessa peça, ficou a cargo de Itália Fausta, além de acabar com a presença do ponto em seu grupo. Segundo seu depoimento pessoal[46], Paschoal Carlos Magno também teria sido o primeiro a instituir um novo modo de falar na cena brasileira, deixando de usar o sotaque lusitano, que era regra até então, levando a fala brasileira aos palcos. O auge do grupo, ocorreu com a montagem de *Hamlet* sob direção de

[44] CAMÕES, Jerusa. O Teatro Universitário. *Dionysos*. Rio de Janeiro, n. 23, p. 29-30, 1978. *apud* Enciclopédia Itaú de Teatro.
[45] MAGNO, Paschoal Carlos. O teatro do estudante. Dionysos, Rio de Janeiro, n. 23, p. 3, 1978 *apud* Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro.
[46] MAGNO, Paschoal Carlos; GUILHERME, Ricardo. Depoimento pessoal. Fortaleza: Edições UFC, 1980.

Hoffmann-Harnisch[47], com o ator Sérgio Cardoso, no papel título da peça. Com o passar do tempo, o TEB criou diferentes elencos para realizar apresentações em lugares públicos da cidade do Rio de Janeiro. Em 1953, Paschoal Carlos Magno transformou 15 caminhões em palcos ambulantes. Além disso, um ano antes, em 1952, Magno criou o Teatro Duse, com 100 lugares, no porão de sua casa, em Santa Tereza, no Rio de Janeiro, que funcionou até 1956, conquistando fama nacional e internacional.

O Teatro Brasileiro de Comédia, (TBC, 1948-1964) foi criado em São Paulo a partir da iniciativa do empresário italiano Franco Zampari de alugar um edifício e transformá-lo em teatro, onde, no ano seguinte a companhia se profissionalizou.

Esse período é caracterizado por uma transição, já que muitos grupos, atores e diretores que são amadores, passam a profissionalizar-se a partir de então.

Outro grupo amador de destaque no período estudado é O Tablado, fundado em 1951, no Rio de Janeiro, por Maria Clara Machado que tornou-se um dos principais difusores da obra da autora. Mesmo funcionando, a partir dos anos 1960 também como escola de teatro, O Tablado foi um dos poucos grupos que se manteve como amador e que ainda continua a desenvolver suas atividades.

Foi também, a partir da década de 1960, que o teatro amador brasileiro começou a interessar-se por outro tipo de dramaturgia, nacional ou estrangeira, que pudesse, de alguma forma, questionar a situação social e também transformar os artistas e o público. Mas com o agravamento da censura, depois do golpe militar de 1964, os grupos tiveram que criar outras estratégias de expressão, para tentar driblar os censores. Em 1968, com o AI-5, inicia-se um dos períodos mais rigorosos de censura e autoritarismo, o que, consequentemente, diminuiu as atividades dos grupos amadores, principalmente dos grupos ligados ao movimento estudantil.

[47] Informações sobre Hoffmann-Harnisch serão abordadas no próximo capítulo.

2.2.2 Iniciativas do teatro amador curitibano

Em Curitiba, o grande estímulo para o teatro surgiu em 1948, com a criação do Teatro do Estudante do Paraná, que foi incentivada pelo Teatro do Estudante do Brasil, concebido por Paschoal Carlos Magno.

O grupo defendia o mesmo ideal do TEB de que o Teatro do Estudante era como uma "escola improvisada de cultura", garantido, assim uma formação global para seus integrantes, que poderiam ter contato com todas as funções artísticas e técnicas do teatro, desde a dramaturgia, passando pela atuação, direção, cenografia, figurinos, chegando até a função, que para Paschoal Carlos Magno era a mais importante de todas: a do espectador[48].

O TEP participou durante toda a sua existência, de festivais, congressos e turnês com suas peças, não só pelo Estado do Paraná, mas também por outros Estados brasileiros. Mesmo sendo um grupo amador, foi um terreno fértil para a formação de profissionais de teatro, ao representar aproximadamente 25 peças de autores curitibanos, brasileiros e internacionais. O TEP criou, em 1952, o prêmio "Paschoal", que foi pensado como uma forma bastante eficiente para reconhecer as melhores atuações do grupo, servindo como um estímulo para seus participantes continuarem sua participação no mesmo.

Ainda no ano de 1952, inspirado por uma viagem ao Rio de Janeiro, o TEP desenvolveu o Teatro Ambulante, ideia original do Teatro do Estudante do Brasil, que levou inúmeras peças a diversos lugares da cidade de Curitiba, onde normalmente não havia acesso às representações teatrais, tais como asilos, orfanatos, escolas, hospitais, igrejas e sociedades recreativas de bairros.

Em 1955, o TEP ampliou ainda mais o seu leque de apresentações, criando o Teatro Permanente da Criança (TPC), cujo objetivo era o de incentivar, no público infantil, o gosto pelo teatro. Desse modo, o grupo estava preocupado em criar na cidade uma educação teatral, com a formação de um novo público, propiciando principalmente o "desenvolvimento

[48] TEIXEIRA, S. S., 1992, *op.cit*., p.126.

cultural na infância"[49]

O Teatro Permanente da Criança (TPC) tinha em seu elenco os atores do TEP, e foi acolhido pela Biblioteca Pública do Paraná. Suas apresentações eram realizadas em vários teatros da cidade, além do espaço da Biblioteca Pública. Em seu repertório estavam integradas, principalmente, peças de autores nacionais escritas para público infantil.

Mesmo sediado em um órgão do governo do Estado do Paraná, o Teatro Permanente da Criança não recebia qualquer subsídio governamental para sua existência e, para realizar suas atividades, recebia verbas de organizações como "O Clube de Mães" e as "Organizações Wizo"[50] Além disso obteve a contribuição de pais das crianças que assistiam aos espetáculos, e assim conseguiu o dinheiro necessário para realizar 56 espetáculos do grupo em 1956.

Marta Morais da Costa e Selma Suely Teixeira são as únicas pesquisadoras que se dedicaram à pesquisa dos grupos teatrais existentes em Curitiba no período abordado neste trabalho. Devido à escassez de documentação que comprove a trajetória dos grupos teatrais curitibanos no período, suas pesquisas são baseadas predominantemente pela investigação de dados descobertos em jornais e revistas da época que, muitas vezes, não registraram as informações sobre os grupos e suas representações de forma completa e exata. Os dados obtidos na pesquisa de Teixeira revelam a existência, na década de 1950, de 51 grupos amadores[51] ou

---

[49] CRIADO o Teatro Permanente da Criança, O Estado do Paraná, Curitiba, 27 jan. 1955. p.5. *apud* TEIXEIRA, 1992, *op.cit*., p.132.

[50] TEIXEIRA. S. S. *Amadores em cena 1: O Teatro do Estudante do Paraná.* Niterói, RJ: Bacantes, 2001. p.19.

[51] Os grupos levantados pela pesquisadora são: Teatro do Estudante do Paraná; Teatro Permanente da Criança; Teatro de Adultos do SESI; Escola de Arte Dramática do SESI; Grupo Experimental de Operetas Paranaense; Grupo Experimental de Operetas do Teatro Guaíra; Centro Lírico Paranaense; Grupo Experimental de Teatro; Teatro de Equipe; Teatro Cultura Artística; Teatro Paranaense de Comédia ; Teatro da Cidade; Companhia Estudantil de Espetáculos Musicados; Companhia Estudantil de Teatro; Sociedade Paranaense de Teatro; Teatro Experimental do Guaíra; Estudantes Unidos; Teatro das Quartas-feiras; Teatro de Vanguarda; Clube de Teatro; Sociedade Paranaense de Teatro; Teatro de Bolso; Teatro Infantil Paranaense. Além desses grupos, há a existência dos grupos vinculados a associações e empresas: Teatro da Thalia, Teatro do Clube Sírio Libanês, Teatro Íntimo do Melba, Grupo Teatral da Sociedade Operária do Ahú, Elenco de Amadores da Sociedade União Juventus, Sociedade Teatral Espírita do Paraná, Grupo de Teatro da Sociedade Cultural Israelita Brasileira, Conjunto Teatral Banestado, Teatro Eclético Marumby, Conjunto Amador Rádio Clube. Grupos vinculados a instituições estudantis: Grupo do Centro Ítalo-Brasileiro Dante Alighieri, Corpo Cênico do Colégio Senhor Bom Jesus, o Instituto Santa

semiprofissionais na cidade. Ela classifica os grupos como amadores, semiprofissionais, grupos ligados à associações e empresas, grupos vinculados à instituições estudantis, grupos vinculados a etnias e grupos de formação variada.

Teixeira afirma que o Teatro do Estudante do Paraná e o Teatro de Adultos do SESI foram os que mais contribuíram para a formação de atores, diretores e técnicos de teatro, na década de 1950. Já na década de 1960[52], o grande responsável pela formação dos atores em Curitiba foi o Curso Permanente de Teatro, do Teatro Guaíra. As duas autoras destacam que a cena curitibana é predominantemente composta por amadores no período de 1948 a 1963, ano de criação do Teatro de Comédia do Paraná, o primeiro grupo profissional oficial do Estado.

Maria, Teatrinho Encantado (Colégio Santa Maria), Serviço de Orientação Educacional da Escola Técnica, Grupo de Teatro Amador do Colégio Estadual do Paraná, Grupo Experimental Artístico Nilo Cairo e Elenco da Faculdade de Direito, dos Centros Acadêmicos Nilo Cairo e Hugo Simas, da Universidade do Paraná. E também o que Teixeira denomina como grupos de formação variada: Teatro Cultura Centenário do Paraná, Companhia Curitibana de Teatro, Teatro de Cultura Artística, Companhia Dramática Independente, Grupo Teatral Popular Paranaense de Curitiba. Grupos vinculados à etnias: Grupo Teatral Independente e Neue Kammerspiele(sic).

[52] Segundo Marta Morais da Costa, os grupos teatrais existentes em Curitiba na década de 1960 são: Grupo de Teatro Popular do Paraná, Sociedade de Arte Popular, Centro Popular de Cultura do Paraná, Ribaltarena, Teatro de Comédia do Paraná, Teatro Jovem do Paraná, Sociedade Paranaense de Teatro, Conjunto Paranaense de Teatro, Teatro Grego do Colégio Estadual do Paraná, Curso Permanente de Teatro, Les Comédiens Français du Paraná, Grupo Amador do Colégio Estadual do Paraná (GRUTA), Teatro do Estudante Universitário (TEU), Sociedade de Difusão da Arte Teatral (SDAT) (1967), Teatro do Centro Israelita do Paraná, Companhia Dramática Independente, Grupo Decisão, filiado à União Paranaense de Estudantes (UPE), Teatro de Bolso, Curso Permanente de Teatro do Guaíra e também o Grupo Teatral Independente.

3 IMIGRAÇÃO E TEATRO

3.1 IMIGRAÇÃO E TEATRO EM LÍNGUA ALEMÃ NO BRASIL

A presença dos imigrantes alemães no Sul do Brasil, a partir de 1824 mudou rapidamente a paisagem das cidades que já existiam, transformando suas cores, sua língua e suas construções, com o surgimento de lojas e oficinas, além de propiciar a fundação de novas cidades. Com o passar do tempo, o trabalho desses imigrantes integrou ainda mais a população das cidades, que começavam a desfrutar dos símbolos da condição moderna: a fábrica, a iluminação, o automóvel.

O comportamento dos imigrantes, que procuravam um novo tipo de vida em terras estrangeiras, foi definido por dois aspectos importantes: de um lado estavam os estrangeiros que viviam da agricultura e vendiam sua produção excedente[53]. Eles trouxeram a experiência rural de quem era oriundo de povoados do interior alemão para a cidade. De outro lado estavam os imigrantes cuja origem urbana influenciou o seu cotidiano. Eles eram em sua maior parte comerciantes e artesãos.

Conforme Sérgio Odilon Nadalin, quando os alemães e seus descendentes começaram a participar da vida urbana, rapidamente dominaram o comércio de frutas, verduras, madeira, alimentos, padaria e cerveja[54]. Particularmente em Curitiba, o processo de colonização afetou sobretudo a urbanização da cidade, conforme argumenta Giralda Seyferth:

> A alteração na estrutura econômica tradicional, evidenciada primeiro pela diversificação agrícola, com a introdução da policultura e depois pela intensificação da atividade comercial e presença de pequenas indústrias e do artesanato, produziu uma classe média formada basicamente por imigrantes e seus descendentes. Por outro lado, a colonização realizada na periferia de áreas urbanas com o objetivo de garantir o abastecimento, resultou numa composição heterogênea que se incorporou às cidades à medida que seu crescimento natural alcançava os núcleos coloniais – caso de Curitiba, onde bairros inteiros foram, originalmente colônias alemãs, italianas ou polonesas. [55]

---

[53]NADALIN, Sérgio Odilon. *Imigrantes de origem Germânica no Brasil:* ciclos matrimoniais e etnicidade. Aos quatro ventos: Curitiba, 2000, p. 213.
[54] *Ibid.*, p.215.
[55] SEYFERTH, Giralda. *Imigração e cultura no Brasil*. Brasília: Ed. UNB, 1990, p. 60.

Em meio a esse cenário que estava em constante mudança, as atividades de entretenimento começaram a ter um destaque cada vez maior. Alguns comerciantes alemães eram grandes incentivadores da arte, como é o caso da família Hauer, que, segundo Nicolau Benedito dos Santos Filho[56], era muito dedicada à música, paralelamente às atividades comerciais em sua loja de ferragens[57]. Primeiramente a família reunia em sua casa vários artistas da música do Paraná e, a partir de 1891, manteve o Teatro Hauer[58]. Em 1884, com o fechamento do teatro oficial São Theodoro, por motivos políticos[59], o Hauer foi a única opção de palco na cidade. Durante muito tempo, o Teatro Hauer levou a seu palco várias apresentações teatrais e musicais, mesmo depois de iniciar as projeções com o cinematógrafo, em 1900.

Nicolau Benedito dos Santos Filho transcreve o depoimento de um ator paranaense, chamado José Domaria, que revela que o teatro paranaense teria surgido justamente a partir de 1892, quando um grupo de jovens, pertencentes à cultura alemã, fundaram dentro da Sociedade Recreativa "Sängerbund", um grupo de teatro amador chamado 'Grupo Dramático Sängerbund[60]'. Os membros do grupo, depois de desentendimentos com o clube, uniram esforços para comprar um terreno para construir um teatro, que não foi finalizado devido a dificuldades financeiras. Assim, teriam doado para o governo do Estado o terreno com a construção iniciada, para que este realizasse a finalização do teatro São Theodoro. Tais informações são bastante dúbias, já que o próprio Benedito Nicolau dos Santos Filho revela que não existem documentos que as comprovem, tendo sido passadas apenas oralmente. Além disso, elas não

---

[56] SANTOS FILHO, Benedito Nicolau dos. Aspectos da historia do teatro na cultura paranaense. Curitiba: [s.n.], 1979, p. 80.

[57] Ferragens Hauer foi uma tradicional loja de comércio de ferragens, que funcionou no centro da cidade de Curitiba até 1997, quando seu prédio foi destruído por um incêndio.

[58] O Teatro Hauer fechou suas portas na década de 1930, foi reinaugurado como Cine Marabá, em 1947, que funcionou até 1965. Em 1970 é inaugurado o Cine Bristol, que funcionou até 1995. Nesse ano, o espaço vira um Bingo, que foi fechado em 2003, depois de proibição estadual para o funcionamento de casas de jogos. A partir de então o espaço abriga uma igreja evangélica.

[59] O teatro São Teodoro foi inaugurado em 1884 e permaneceu fechado entre 1894 e 1900, quando funcionou como prisão durante a Revolução Federalista, e ao seu término, depois de passar por uma reforma foi reinaugurado com o nome de Theatro Guayra.

[60] SANTOS FILHO, *op.cit.*, P.129.

puderam ser confirmadas até o momento, em nenhuma outra fonte, mesmo ao considerar-se o já referenciado, *Dicionário do Teatro Brasileiro*, segundo o qual em 1875 já havia 7 grupos amadores na cidade de Curitiba[61].

O início da imigração, no século XIX, ocorreu de forma que os imigrantes viessem ocupar os grandes "vazios demográficos" nas terras brasileiras, principalmente do Sul do país. No entanto, a falta de organização por parte do Governo brasileiro no processo de imigração favoreceu uma situação de abandono dos primeiros imigrantes deixando-os isolados em colônias desprovidas de assistência. Isso propiciou que essas colônias desenvolvessem atividades autônomas, principalmente nas áreas de educação e cultura.

Na primeira metade do século XIX foi desenvolvida uma intensa vida cultural em língua alemã nas cidades do Sul do Brasil, onde foram criadas instituições voltadas para a difusão do idioma alemão, como escolas, imprensa, clubes esportivos, sociedades musicais e teatrais, que desenvolveram suas atividades até 1937. Juntas elas foram responsáveis pela formação da vida cotidiana da cidade como um todo, inclusive dos moradores que não possuíam origem alemã. O teatro foi um fator decisivo de integração dos imigrantes e estimulou sua vida social, além de ser forte manifestação cultural e artística da grande comunidade alemã no Brasil[62].

É importante ressaltar que, na época de início da primeira imigração, a Alemanha ainda não estava constituída como um país, e a

> ideia de germanidade com características de um imaginário étnico foi divulgada nas colônias alemãs do Sul do Brasil pela imprensa em língua alemã, desde 1852, e foi particularmente mais intensa nos períodos de maior atividade da 'Alldeutsche Verband' (Liga Pangermânica), de 1893 a 1918, e da propaganda nacional-socialista na década de 1930.[63]

---

[61] Vale ressaltar, que como essa informação também não foi encontrada em outra fonte, e a autora do presente trabalho já havia encontrado erros de datas e informações no mesmo dicionário, também não foi possível ter a completa certeza dos fatos apresentados. Além disso, tal informação, mesmo oral, não pode ser descartada, pois grande parte da recuperação da memória do teatro paranaense só é possível a partir desse tipo de relato, mesmo que seja referente a uma "lenda" sobre a origem do Teatro Guaíra, ela não pode ser desprezada.

[62] SOETHE, Paulo A. Deutschsprachiges Laientheater in Brasilien. In: H. Fassel/P.S. Ulrich, *Alltag und Festtag im deutschen Theater im Ausland vom 17.-20. Jahrhundert. Repertoirepolitik zwischen Wunschvorstellungen der Kritik und des Publikums*, Tübingen: LIT, S. 281-289.

[63] WOLFF, Cristina Scheibe. FLORES, Maria Bernadete Ramos. A Oktoberfest de Blumenau: turismo e identidade étnica na invenção de uma tradição. In: MAUCH, Claudia;

A Liga Pangermânica foi uma organização de extrema direita, criada em 1891 que possuía uma proposta expansionista calcada na ideia de superioridade ariana e defendia a união dos povos germânicos, independente do local onde vivessem. Apesar de ter exercido uma influência restrita entre os teuto-brasileiros, a Liga Pangermânica contribuiu para consolidar essa união e maior identificação entre os imigrantes alemães no Sul do Brasil, principalmente pelo uso do idioma, conforme abordaremos adiante.

Até 1930 a imigração no Brasil não estava sujeita a nenhum obstáculo, e todos os estrangeiros que chegavam no país eram considerados imigrantes. Mesmo a partir de 1933, quando inúmeros estrangeiros, sobretudo de origem judaica, chegaram ao país, eram também considerados imigrantes, pois o Brasil não organizou nenhuma política de asilo[64].

Através de pesquisa em arquivos na cidade de Joinville e também de trabalho minucioso junto ao espólio do Grupo Teatral Independente, em Curitiba, objeto desse estudo, apresentaremos nas próximas linhas, as atividades teatrais em língua alemã em ambas as cidades. São registros que revelam de forma exemplar a maneira como o teatro alemão estava inserido, como um todo, na cultura do Sul do país. Além disso, as atividades nessas duas cidades estavam diretamente interligadas, conforme demonstraremos a seguir. Vale a pena ressaltar que o teatro amador em língua alemã não era um fenômeno exclusivo dessas cidades, estando presente em quase todos os lugares habitados pelos imigrantes e seus descendentes. Mas que, em ambos casos aqui citados, tiveram relevância não apenas na formação da identidade cultural das suas respectivas colônias, mas também na vida cultural de suas cidades.

Segundo Paulo A. Soethe, o teatro amador em língua alemã no Brasil teve duas fases até o final dos anos 1960. A primeira delas, vai do início da colonização até 1938, em que o teatro é considerado uma atividade tradicional da colônia alemã no Brasil[65]. Nessa época, as apresentações

---

VASCONCELLOS, Naira. (orgs.) *Os Alemães no Sul do Brasil:* cultura, etnicidade e história. Canoas: Ulbra, 1994.

[64] *cf.* KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Exílio e Literatura.* Escritores de fala alemã durante a época do nazismo. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 44.

[65] SOETHE, P.A. *op.cit*.

eram geralmente seguidas de baile[66], evidenciando que tal evento unia os moradores da cidade e ultrapassava os limites da relação existente entre palco e plateia, já que, quem assistia ao espetáculo também se divertia e interagia com os demais espectadores e com o elenco dos espetáculos, num momento logo após as apresentações, ainda que em outro contexto.

Embora bastante escassas, encontramos algumas referências bibliográficas especificamente sobre o teatro amador em língua alemã no Sul do Brasil. A primeira delas, intitulada "Os alemães no Paraná"[67], do Pastor Wilhelm Fugmann, descreve, em poucas linhas, a "Sociedade Alemã de Teatro" (Der Deutsche Theaterverein): um grupo de teatro amador fundado em Curitiba, no ano de 1926, por Hermann Roessle, Bernhard Kirchgässner, Manoel Rosskamp, Arnold Raschendorfer, Elisa de Oliveira e Paula Wucherpfennig. Deste grupo, Bernardo Kirchgässner foi posteriormente, ao lado de Willi Polewka, um dos idealizadores do Grupo Teatral Independente. O nome de Elisa de Oliveira também consta na memória[68] e em alguns programas do mesmo grupo.

Aulich cita a existência do Grupo Teatral Independente que comemorava seu terceiro aniversário em 1951. Naquele momento, o autor relata que o grupo havia realizado num período de 33 meses, 23 "noitadas de espetáculos" em Curitiba e outras cidades, "entusiasticamente aplaudidos e visitados por mais de dez mil espectadores" [69].

Existe até o momento um único trabalho especificamente sobre o teatro amador em língua alemã no Brasil, de autoria de Elly Herkenhoff (1989), que descreve o teatro amador em Joinville entre os anos 1858 e 1938. A autora relata que, graças a uma onda de imigrantes, chamados "alemães novos", que deixaram a Europa depois da grande crise alemã do início dos anos 1920, surgiram novos grupos de teatro em Joinville, como o "Theaterverein Joinville" (1921), o Theaterverein "Joinvillense" (1924) e o

[66] Tal informação está presente na quase totalidade dos programas teatrais encontrados na pesquisa de Iniciação Científica citada na introdução deste trabalho.
[67] FUGMANN, Pastor Wilhelm. *Os alemães no Paraná.* O livro do centenário. Ponta Grossa: UEPG, 2008.
[68] Conforme entrevistas no anexo.
[69] AULICH, Werner. *O Paraná e os Alemães*: estudo caracterológico sobre os imigrantes germânicos. Curitiba: [s.n.], 1953, p. 91-92.

"Deutscher Theaterverein" (1928), considerado por ela como um dos mais importantes do período.

Entre os autores alemães encenados em Joinville destacam-se nomes como Julius Roderich Benedix (1811-1873) e August von Kotzebue (1761-1819), cujas comédias figuraram diversas vezes nos programas encontrados durante a já citada pesquisa de Iniciação Científica (CNPq) entre 2007 e 2008 no Arquivo Histórico de Joinville.

Os autores de peças teatrais que foram encenadas em Joinville entre os anos de 1863 e 1937 foram, além dos clássicos, também autores alemães (ou de língua alemã) contemporâneos à época. Alguns autores ainda estavam vivos quando suas peças foram encenadas em Joinville. Autores clássicos como Schiller ou Shakespeare, traduzido para o alemão, também figuram entre os representados na cidade.

Além disso, há o surgimento, ainda no século XIX, de uma produção de textos teatrais de autores locais, com temas como a "nova pátria" e a integração dos imigrantes com o povo brasileiro, como as peças do imigrante Carl Hoepfner, radicado em Joinville em 1855. Outros autores locais que merecem destaque são Ernesto Niemeyer[70], autor joinvillense em língua alemã, e Otto Adolf Nohel, que foi provavelmente um "alemão novo" imigrado na década de 1920. Este último escreveu o libreto da ópera Yara, considerada por Elly Herkenhoff um dos eventos mais importantes do teatro em Joinville.

Um dos "alemães novos" de maior destaque teria sido o maestro e compositor Pepi Prantl, que provavelmente imigrou para Joinville no início dos anos 1930. Ele foi regente da Orquestra Lyra e compôs a música, além de assinar a direção, de duas das mais significativas obras do teatro amador em língua alemã, cujas apresentações também regeu: a opereta "Die Zwillinge" (Os Gêmeos), com libreto de C. Maylin, com estreia em 10 de maio de 1932, e a ópera "Yara - Erste Deutsche Oper Brasiliens" – (a primeira ópera alemã do Brasil), cujo texto foi escrito em 1931 e teve sua estreia em 17 de janeiro de 1936 em Joinville, e três meses depois em Curitiba, já que

[70] Johann Friedrich Georg Ernst NIEMEYER (1863-1850), escritor joinvillense, conhecido como Ernesto Niemeyer era o filho mais velho do diretor da Colônia Dona Francisca (Johann Otto Louis Niemeyer). Era engenheiro e foi funcionário publico federal, no cargo de chefe de serviço telegráfico em Curitiba.

contava com diversos artistas curitibanos em seu elenco. “Yara” foi a encenação mais importante do teatro amador em língua alemã do período, segundo a pesquisadora Elly Herkenhoff.

Cynthia M. Campos relata a grande popularidade dos grupos teatrais[71], que incluíam em suas temporadas, além das apresentações na cidade sede dos grupos, apresentações em cidades do interior. A autora destaca principalmente a importância dada ao uso da língua “pelo imaginário da população de origem alemã do Sul do Brasil, a partir da associação da noção de linguagem à noção de pátria (...)”[72], que daria a noção de comunidade na cultura alemã, através da formação dos grupos culturais, entre eles o teatro:

> A noção de comunidade na cultura alemã foi um elemento que se impôs, ao longo da sua história, com muita força. O romantismo alemão do século XIX não esteve fora da tendência, afirmando noções de identidade coletiva e espírito popular, vinculadas aos princípios da cultura, lugar onde a coletividade tem significado fundamental. Essas noções inscritas no imaginário da cultura alemã, confirmadas pelos românticos, se contrapunham aos princípios individualistas da Ilustração[73].

As inúmeras associações que surgiram na Alemanha a partir do final do século XVIII, segundo Campos, mantiveram vivos princípios comunitários, cultivaram sentimentos de amizade, solidariedade e fraternidade. Em contraposição ao mundo moderno individualista, rotineiro, que reforça o anonimato, estava o sentimento de pertencimento, e as tradições que valorizavam o idioma e as artes[74].

A partir de 1937, com o golpe de estado de Getúlio Vargas e a criação do Estado Novo, um modelo brasileiro suavizado do fascismo europeu[75], teve início severa política de nacionalização que erradicou muitas das instituições em língua estrangeira. Isso ocorreu mesmo com uma posição um tanto ambígua do regime de Vargas, que muitas vezes demonstrava simpatia pelo regime nazista, inclusive adotando alguns métodos semelhantes à Alemanha daquele período, como a perseguição e a censura, além do discurso nacionalista.

---

[71] CAMPOS, Cynthia Machado de. *A política da língua na era Vargas.* Campinas: UNICAMP, 2006, p. 87.
[72] *ibid*., p. 30.
[73] *ibid*., p. 92
[74] *Idem.*
[75] *cf.* SKIDMORE, Thomas. Brasil: de Getúlio a Castelo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

O governo acusava boa parte dos imigrantes alemães de nazistas, perseguindo-os por considerá-los inimigos da nação. Isso foi resultado, em grande parte, dos reflexos da ação da Liga Pangermânica, cuja atuação junto aos imigrantes alemães, implantou no imaginário político brasileiro a imagem do “perigo alemão”, que tinha como meta usurpar parte do território do país.

Depois de algumas mudanças na política mundial, em 1942, o Brasil declara guerra à Alemanha e o regime de Vargas intensifica a política de repressão ao uso da língua alemã. As escolas em língua alemã, imprensa e todas as atividades culturais em língua estrangeira foram proibidas.

Cynthia Machado Campos destaca em seu trabalho que as formas de controle social nas comunidades heterogêneas, formadas por imigrantes e descendentes, principalmente do Sul do país, eram efetuadas sobretudo pelo controle do uso de línguas estrangeiras, que foi o principal alvo da política nacionalizadora a partir de 1938, culminando em 1941 com a proibição da utilização das línguas estrangeiras. Para o governo ditatorial de Vargas, especialmente as regiões de colonização alemã eram as que mais ameaçavam os ideais de unificação nacional, principalmente por possuírem toda uma organização própria, com a existência de uma tradição de ensino em língua alemã em escolas e imprensa nesse idioma, além do desenvolvimento de toda uma vida social em torno da conservação de ideias que remetiam à terra de origem dessas comunidades.

Campos afirma que nesse período houve uma reversão da avaliação positiva que os estrangeiros tinham no início do século XX, quando eram considerados como mão de obra de qualidade e elemento “civilizador”. Além disso, o controle sobre o uso da língua passou a ser um fator estratégico. Justamente para garantir a homogeneidade cultural da nação, que apresentava uma unidade nacional muito frágil. Essa padronização da fala garantiria uma afirmação mais eficaz do Estado sobre a sociedade como um todo. Evidentemente houve grande resistência por parte dos grupos étnicos para manterem sua fala. Mas o Estado Novo investiu seu poder de censura justamente nos espaços públicos, onde a língua resistia: principalmente na programação cultural, com apresentações de música, canto e teatro, além da proibição das já tradicionais escolas e imprensa em língua alemã, conforme destaca Campos:

> As peças de teatro passaram a ser apresentadas em português e, no caso de Blumenau, o Teatro Frohsinn teve o nome mudado para Carlos Gomes. Além de proibir falar, ler e cantar em alemão em toda a esfera pública, particularmente nas escolas, clubes de caça e tiro, de ginástica e nas associações de canto, também nas casas foi proibida qualquer manifestação em língua estrangeira[76].

Assim, ao interferir na unidade linguística desses grupos, o governo de Vargas percebeu que estaria fragmentando diretamente os alicerces de sua unidade e identidade cultural, tirando sua autonomia. Com isso, conseguiria não somente uma forma mais eficaz de controle, mas de também o combate do "perigo alemão" e de seu "quisto étnico".

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo, em 1945, a repressão contra a língua alemã foi sendo gradualmente extinta. Não há como negar que as medidas de coibição da ditadura Vargas, além da repercussão dos atos do regime nazista alemão deixaram grandes estragos nas comunidades de língua alemã no Brasil. Mesmo assim, após esse período de grande tensão entre os imigrantes, ainda surgiram algumas pessoas decididas a empreender atividades culturais que tivessem alguma ligação com a língua e cultura alemãs. Esse grupo era formado predominantemente por imigrantes da nova geração e intelectuais que imigraram durante a guerra, em busca de exílio.

Nessa época teve início uma nova fase na vida teatral em língua alemã em Curitiba e Joinville. Em Joinville, porém, as medidas coercitivas do Regime Vargas deixaram marcas profundas, dizimando a produção teatral local em língua alemã. A maioria das peças teatrais vinham de outras cidades, como São Paulo, Curitiba e Blumenau. Na maior parte das vezes, o público interessado neste tipo de espetáculo procurava cidades como Blumenau ou Curitiba para poder usufruir da produção teatral no idioma alemão.

A produção de teatro em língua alemã em Curitiba foi marcada pelo surgimento do Grupo Teatral Independente, que será melhor detalhado adiante.

---

[76] CAMPOS, C. M., *op.cit.*, p.114-115.

3.2 A LÍNGUA ALEMÃ

Ao analisarmos a relevância que um grupo teatral em idioma alemão tivera para a colônia alemã no Brasil, precisamos ressaltar, primeiramente, o significado da língua alemã atribuído pelo imaginário da população de origem alemã do Sul do Brasil.

Cynthia Machado Campos defende que os grupos de imigrantes alemães no Brasil permaneciam ligados "social, cultural e emocionalmente ao país de origem, persistindo no uso da língua materna"[77]. Nota-se assim, que a questão linguística é prioritariamente uma questão identitária para os imigrantes, já que a língua seria um dos fatores responsáveis por sua unidade. Entre as noções que a autora usa para explicar o apego dos imigrantes à língua alemã está a noção do romantismo, que também nos é de grande valia para entendermos o fenômeno do surgimento do Grupo Teatral Independente em Curitiba, em 1948.

Michel Löwy e Robert Sayre propõem um conceito de "romantismo anticapitalista", que expressa uma experiência de perda e uma rejeição e resistência ao presente capitalista:

> (...) no real moderno algo precioso se *perdeu*, tanto no que concerne ao indivíduo quanto à humanidade. A visão romântica caracteriza-se pela dolorosa convicção de que faltam ao real presente certos valores humanos essenciais que foram *alienados.* Sentido aguçado, portanto, da alienação no presente, uma alienação vivida frequentemente como exílio: definindo a sensibilidade romântica, A.W. Schlegel fala da alma "sob os chorões do exílio". A alma, sede do humano, vive aqui e agora longe de seu verdadeiro lar ou de sua verdadeira pátria; tanto assim que, segundo Hauser, 'o sentimento de falta de lar (Heimatslosigkeit) e de isolamento tornou-se a experiência fundamental' dos românticos do século XIX.[78]

Dentro dessa visão "romântica anticapitalista" o que está em jogo é justamente a "nostalgia do que foi perdido" num passado mais ou menos longínquo. A particularidade deste passado "é sua *diferença com o presente:* é o período em que as alienações do presente ainda não existiam." O passado, objeto da nostalgia pode ser inteiramente mitológico/lendário ou

---

[77] CAMPOS, C. M. *op.cit.,* p.18.
[78] LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e política.* São Paulo: Paz e Terra, 1993, p.22.

real. Todavia, mesmo nos casos em que ele é bem real, há sempre sua idealização [79].

A tentativa do resgate de um passado numa terra idealizada é evidente entre os imigrantes alemães e seus descendentes, que viviam no Sul do Brasil. Aquele "passado comum" seria um fator de união entre os habitantes da colônia e propiciaria a organização de sua vida comunitária. Campos descreve de que forma o nacionalismo romântico era visível no imaginário cultural das colônias do Sul do Brasil, na primeira metade do século XX:

> No Sul do Brasil eram recorrentes tais apelos românticos. Era comum nas páginas dos jornais anúncios de editores ou revendedores de livros que evidenciavam interesse pelas temáticas românticas. Canções que reviviam os ideais românticos estavam nas apresentações das sociedades de cantores ou nas músicas folclóricas entoadas por alunos das escolas alemãs. Alguns textos se aproximavam de uma vertente nacionalista, apegada às coisas da terra, à natureza, à pátria, revelando sentimentos e lembranças pueris. Essa tendência divergiu, sim, do tipo de nacionalismo dos textos nazistas. Divergiu principalmente no que se refere ao uso da língua alemã. Para os nazistas , a língua, além de ser elemento de identidade, fazia parte da nacionalidade alemã, da qual os teuto-brasileiros eram uma extensão. Haveriam de se conservar, portanto, língua e nacionalidade acima de tudo, que estavam intimamente ligadas às noções de cidadania e, sobretudo, de raça.[80]

Historicamente, a unidade territorial da Alemanha como país é bastante recente e problemática e, justamente por isso, seu povo nutriria um sentimento de unidade através do cultivo de costumes artísticos e culturais, envolvendo principalmente a língua alemã. Nesse sentido, é significativo ressaltar o conceito de *Kultur* que, para Norbert Elias, diferencia-se, a partir do século XIX, do termo *civilização*, que para os franceses e ingleses significava, entre outras coisas, nacionalismo e expansionismo:

> Enquanto o conceito de civilização inclui a função de dar expressão a uma tendência continuamente expansionista de grupos colonizadores, o conceito de *Kultur* reflete a consciência de si mesma de uma nação que teve de buscar e constituir incessantemente e novamente suas fronteiras, tanto no sentido político como espiritual, e repetidas vezes perguntar a si mesma: "Qual é, realmente, nossa identidade?" A orientação do conceito alemão de cultura, com sua tendência à demarcação e ênfase em diferenças, e no detalhamento, entre grupos, corresponde a este processo histórico. As perguntas "O que é realmente francês? O

[79] LOWY, M; SAYRE, R.*op.cit*., p.23.
[80] CAMPOS, C. M. *op.cit.,* p. 38.

> que é realmente inglês?" há muito deixaram de ser assunto de discussão para franceses e ingleses. Durante séculos, porém, a questão "O que é realmente alemão?" reclamou sempre resposta. Uma resposta a essa pergunta – uma entre várias outras – reside em um aspecto peculiar do conceito de *Kultur*[81].

O conceito de *Kultur* no imaginário alemão é relacionado com sua identidade mais coletiva e é "a palavra pela qual os alemães se interpretam, que mais que qualquer outra expressa-lhes o orgulho em suas próprias realizações e no próprio ser"[82] delimitando a individualidade do povo e aludindo basicamente às questões intelectuais, artísticas e religiosas, em contraponto às questões políticas, econômicas e sociais.[83] A diferença entre *Kultur* e o conceito inglês e francês de civilização é que, mesmo que este último também englobe tais questões, ele pode se referir a "atitudes ou comportamento de pessoas, pouco importando se realizaram ou não alguma coisa. No conceito alemão de *Kultur*, em contraste, o "comportamento", ou seja, "o valor que a pessoa tem em virtude de sua mera existência e conduta, sem absolutamente qualquer realização, é muito secundário." Assim, o conceito de "civilização" "minimiza as diferenças nacionais entre os povos" destacando o que é – ou deveria ser - comum para todas as pessoas, enquanto o conceito de *Kultur* destaca as diferenças nacionais e a identidade particular de grupos:

> Mas o conceito de *Kultur* também envolve noções de limites; limites que significam fronteiras. A razão iluminista sempre esbarrou em fronteiras: havia limites humanos evidentes, mas estes poderiam ser rompidos, na medida em que se buscava o estabelecimento de parâmetros universais da razão. A noção de *Kultur*, muito mais do que a universalidade generalizante dos ocidentais – ingleses e franceses -, que sempre deram maior importância ao conceito de *Zivilisation*, trabalha com a noção de diferenciação: entre grupos do interior do território alemão, compartimentado até os finais do século XIX; e diferenciação dos alemães em relação aos demais povos.[84]

Cynthia Machado de Campos afirma em seu capítulo sobre a emergência da língua alemã que, nos alicerces do patriotismo das comunidades alemãs, sempre estiveram presentes os sentimentos de

---

[81] ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador.* V. 1. Uma história dos Costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, p.25.
[82] *ibid.*, p.24.
[83] *Idem.*
[84] CAMPOS, C. M. *op. cit.*, p.34.

"amizade, solidariedade e fraternidade" que caracterizariam seu "espírito de identidade nacional". E é justamente para reforçar tais sentimentos que uma das principais características de tais comunidades sempre foi a criação de pequenas associações, a partir do século XVIII, que "valorizaram a língua como forma de cultivar costumes e tradições artístico-culturais dos grupos". A autora também destaca que a fragmentação territorial da Alemanha possibilitou uma sociedade "baseada no patriotismo cultural e popular". Isso estimulou, por um lado, o sentimento de "desenraizamento", já que o território não seria o mais importante para esse povo construir o sentimento de nação. Esse "desenraizamento" também representaria uma "noção de identidade fortemente calcada na unidade". Essa noção de unidade aqui destacada, seria possível, principalmente pelo uso do idioma[85].

Sendo o idioma, um dos grandes parâmetros de identidade entre os membros dos grupos alemães, dentro da própria Alemanha, para os grupos de imigrantes, isso se potencializa. Se pensarmos que os primeiros imigrantes alemães, ao chegarem nas terras brasileiras, tiveram que fundar suas próprias escolas e instituições, conforme já citamos anteriormente, criando uma unidade que se estende para a segunda, terceira ou quarta geração de descendentes de imigrantes alemães nascidos no Brasil, podemos concluir que, de certa forma, há a manutenção de uma espécie de fronteira étnica entre os membros dessa comunidade.

Fredrik Barth defende que, mesmo com o cruzamento das fronteiras físicas, elas acabam sendo mantidas pelos seus grupos, independentemente da existência de mobilidade, contato e informação. Para ele, essas fronteiras são mantidas "apesar das transformações na participação e na pertença no decorrer de histórias de vidas individuais"[86]. Ou seja, as características étnicas

> não dependem de uma ausência de interação social e aceitação, mas são, muito ao contrário, frequentemente as próprias fundações sobre as quais são levantados os sistemas sociais englobantes. A interação de um sistema social como este não leva a seu desaparecimento por mudança e aculturação; as diferenças

[85] CAMPOS, C. M. *op.cit.*, p.35.
[86] BARTH, Fredrik. Grupos Étnicos e suas Fronteiras. IN: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*: seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. São Paulo: UNESP, 1998, c1997, p.188.

> culturais podem permanecer apesar do contato inter étnico e da interdependência dos grupos.[87]

Dentro desta perspectiva, pode-se entender os motivos do surgimento dos grupos culturais em língua alemã no Brasil, mesmo no pós-guerra imediato, período em que tais atividades não eram vistas com bons olhos pelas autoridades, ou pela população em geral, que não tinha qualquer contato com a cultura alemã.

3.3 TEATRO ALEMÃO NO EXÍLIO BRASILEIRO

Após o período de repressão da língua alemã, por parte do governo Vargas, um ano após o seu término e também da Segunda Guerra, em 1946, houve o ressurgimento das atividades em língua alemã no Brasil, entre elas a criação do primeiro grupo de teatro do período, o "Freies Europäisches Künstlertheater", no Rio de Janeiro, por Wolfgang Hoffmann-Harnisch[88], Wolfgang Harnisch[89] e Werner Hammer.

Willy Keller[90], comenta em seu texto "Exiltheater in Rio de Janeiro[91]" [Teatro de Exílio no Rio de Janeiro] que uma análise mais superficial poderia

---

[87] BARTH, F., *op.cit.,* p.188.

[88] Friedrich Wolfgang Hoffmann-Harnisch (Frankfurt an der Oder, 1893 – Bonn, 1965) permaneceu no exílio brasileiro entre os anos de 1938 a 1951. Foi ator, diretor de teatro e escritor. Escreveu onze livros sobre temas brasileiros. Na Alemanha já era um conhecido diretor de teatro, tendo trabalhado no Deutsches Theater (Teatro Alemão), em Berlim com Max Reinhardt, entre 1927 e 1936. No Brasil, trabalhou primeiramente como representante de vendas de livros. Em 1947, começa a participar do Teatro do Estudante, entrando para a história a sua direção da peça "Hamlet", em 1948. Ele também pretendia, segundo pesquisa de Izabela Maria Furtado Kestler, "assumir a 'liderança' da colônia alemã, já que exercia atividade política com os Alemães Livres do Rio de Janeiro e mais tarde na Associação dos Social-Democratas Alemães no Brasil, e tinha como principal objetivo, tanto na atividade política quando na teatral, influenciar a colônia, que possuía um perfil nacionalista e conservador, transformando-o para um perfil social-democrata.

[89] Wolfgang Harnisch (1918-1992), filho de Hoffmann-Harnisch, ator, tendo atuado em diversos filmes. No Brasil, trabalhou como ator na companhia Teatral Dulcina-Odilon e também como professor ginasial de grego clássico. Permaneceu no Brasil entre 1939 e 1951.

[90] Willy Keller (Konstanz, 1900 – Rio de Janeiro, 1979) foi diretor de teatro, ator, escritor, jornalista e tradutor. É considerado por Kestler uma das figuras mais importantes do exílio brasileiro. Na Alemanha, trabalhou em diversos teatros, como diretor teatral. Em seu último trabalho, em 1934, foi denunciado como antinazista (o que realmente era) e teve que fugir da Gestapo, exilando-se no Brasil, com sua esposa e filho. Publicou no Rio de Janeiro as Cartas da Associação dos Alemães Antifascistas no período de 1943 a 1947. Em 1943 fundou uma Biblioteca Antifascista de Emergência. Foi o fundador do Instituto Cultural Brasil-Alemanha,

supor que não existiu teatro alemão de exílio no Brasil, já que as práticas culturais no idioma haviam sido proibidas naquele período, em decorrência das medidas coercitivas do Estado Novo. Mas Keller defende que, mesmo que a Segunda Guerra Mundial tenha tido seu fim em 1945, a imigração e o exílio continuaram, pois, segundo ele, o retorno era muito difícil mesmo para os alemães que quisessem voltar para a Alemanha. Keller defende, assim, que o teatro feito no período do pós-guerra também pode ser considerado como "Teatro de Exílio".

Vale ressaltar que durante o período da guerra aconteceram algumas apresentações teatrais, mas sem grande repercussão. Uma dessas representações é relatada por Kestler[92]: a peça "Ingeborg", de Curt Goetz, sob direção de Karl von Lustig-Prean[93], em 1940.

O grupo Freies Europäisches Künstlertheater de Hoffmann-Harnisch tinha entre seus integrantes Willy Keller, e realizava suas apresentações nos dias de folga dos grupos brasileiros, geralmente às segundas-feiras. As peças para compor o repertório desse grupo, segundo Kestler, eram conseguidas através de empréstimos de outros grupos de teatro alemão em Buenos Aires e Montevidéu. Willi Keller cita em suas memórias que o grupo também encenou uma peça brasileira, em 1948, a sua tradução para o

---

em 1957, permanecendo em sua direção até 1969. Também dirigiu o teatro amador da Casa do Estudante do Brasil. Mesmo tendo formação profissional na área do teatro, na Alemanha, no Brasil ele sempre atuou como amador, também na área do jornalismo, sem qualquer suporte financeiro para o desenvolvimento de tais atividades.

[91] KELLER, Willy, Exiltheater in Rio de Janeiro. IN: POHLE, Fritz. *Emigrationstheater in Südamerika Abseits der "Freien Deutschen Bühne"*, Buenos Aires, Hamburg, 1989.

[92] KESTLER, I. M. F. *op.cit.*, p.188.

[93] Karl von Lustig-Prean (Prachatitz/Böhmerwald, 1892 – Viena, 1965) foi diretor de teatro e jornalista. Permaneceu no Brasil de 1937 a 1948. Segundo Kestler, pertencia ideologicamente ao campo católico conservador. No Brasil, foi redator da revista católica *St. Michaels Bote*, pedindo demissão quando notou que a revista não assumiria o combate a Hitler. Escreveu no Brasil o livro "Mil destinos da Europa", que tinha como objetivo mostrar ao leitor brasileiro a descrição da Europa antes da chegada de Hitler, para tentar esclarecer a opinião pública hostil aos alemães de que muitos alemães também eram antifascistas. Lustig-Prean foi um dos fundadores do "Movimento dos Alemães Livres do Brasil", movimento político de libertação alemã. Veja KUSCHEL, Karl-Joseph. MANN, Frido. SOETHE, Paulo Astor. *Mutterland:* Die Familie Mann und Brasilien. Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 2009. Os autores apresentam mais informações sobre Lustig-Prean, com especial destaque para a troca de correspondências entre ele e Thomas Mann entre 1942 e 1951. Veja também SOETHE, Paulo A. Thomas Mann: ironia burguesa e romantismo anticapitalista. In: CODATO, Adriano (org) *Tecendo o presente: oito autores para pensar o século XX.* Curitiba: SESC Paraná, 2006.

idioma alemão da peça *Deus lhe pague*[94], de Joracy Camargo. A encenação também foi o marco para a mudança de rumos do grupo, com a saída de Hoffmann-Harnisch, após conflito ideológico com Willi Keller.

Willi Keller, ao lado de Werner Hammer[95] rebatizou o grupo, em 1950, como Kammerspiele (Teatro de Câmara), e pretendia com ele dirigir suas peças principalmente para o público de exilados. Sua principal motivação era "não deixar cair no esquecimento o domínio nazista e a luta pela língua alemã"[96], vivida pelos imigrantes no Brasil durante o Estado Novo. Mas com o tempo esse objetivo de fazer um "teatro de imigrantes para imigrantes" mostrou-se impossível no pós-guerra, já que, com o tempo, tanto os atores quanto o seu público foram se aculturando e, progressivamente, foram perdendo o interesse em tal teatro.

Justamente aí residiu o conflito com Hoffmann-Harnisch: enquanto Willi Keller e Werner Hammer pretendiam direcionar os espetáculos especialmente para os exilados, com um repertório renovado, Hoffmann-Harnisch buscava a ampliação do público, incluindo também a já estabelecida colônia alemã, através da encenação de clássicos. Kestler revela que esse conflito tornou-se público, em 1949, quando ocorreram as comemorações dos duzentos anos de nascimento de Goethe:

> Como os principais organizadores [Keller e Hoffmann-Harnisch] não puderam entrar em acordo, aconteceram duas comemorações independentes do ano do Goethe, uma no Rio de Janeiro e outra, sob a direção de Hoffmann-Harnisch em São Paulo. Enquanto no Rio tentaram estabelecer uma relação entre o passado nacional-socialista recente e Goethe, o tom de São Paulo foi mais conciliador[97].

Hoffmann-Harnisch, após a saída do "Freies Europäisches Künstlertheater", criou o "Teatro Bilíngue", também conhecido como "Teatro Hoffmann-Harnisch". Com esse grupo, Hoffmann-Harnisch conseguiu alcançar seu objetivo de realizar a encenação de clássicos e apresentou-se diversas vezes pelas regiões de colonização alemã, principalmente na região Sul, onde em 1949, na temporada das peças *Faust* [Fausto], de Goethe, e

---

[94] A peça ficou conhecida em alemão como *Betlerkomödie*, que pode ser traduzida como "Comédia dos mendigos", em português.
[95] Ator austríaco, que imigrou em 1938 para o Brasil.
[96] KESTLER, I.M.F. *op.cit.*, p.190.
[97] *Ibid.* p. 191.

Wilhelm Tell [Guilherme Tell], de Schiller, recebeu o patrocínio dos governadores de seus três Estados: Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Em Curitiba, o grupo apresentou-se com o apoio do Grupo Teatral Independente, inclusive com a participação de Willi Polewka, e outros atores do grupo no elenco das peças, conforme será descrito mais detalhadamente no próximo capítulo.

4 O CASO DO GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE

No período pós-1945 ainda se contava com um público significativo para os espetáculos em língua alemã. Em Curitiba, a vida teatral foi organizada por intelectuais imigrantes (alemães novos) ou por descendentes dos imigrantes alemães. Foi nesse contexto que se fundou em 1948, o Grupo Teatral Independente, dirigido por Willi Polewka, cuja última peça foi apresentada em 1967. O grupo teve em seu repertório um total de 39 diferentes peças assistidas por um público aproximado de 43 mil pessoas, tanto na cidade de Curitiba, quanto em outras cidades dos Estados do Paraná e de Santa Catarina.

A retomada do teatro em língua alemã em Curitiba, com o Grupo Teatral Independente foi um empreendimento que pode ser considerado ousado, já que ocorreu num período imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, e mesmo assim alcançou um grande sucesso, fato que pode ser comprovado pelas suas duas décadas de existência.

O próprio nome do grupo é bastante significativo para uma leitura de sua atuação. Na opinião dos remanescentes do grupo, esse nome estaria ligado ao fato dele não estar vinculado oficialmente a nenhum órgão ou instituição, apesar de sempre contar com diferentes apoios ao longo de sua jornada, conforme verificaremos ao longo deste capítulo. Aqui propomos uma leitura que vai um pouco além dessas informações.

Em primeiro lugar, gostaríamos de resgatar a questão abordada anteriormente, referente ao romantismo, conforme definido por Lukács como "romantismo da desilusão" que se "caracteriza por uma inadequação da alma à realidade, uma vez que a alma é mais larga e vasta que todos os destinos que a vida pode lhe oferecer"[98]. De certa forma, o resgate de uma atividade em língua alemã em 1948, num período em que a identidade germânica havia sido colocada em cheque, tanto pelo nazismo na Alemanha, quanto pelo Estado Novo, no Brasil, revela uma atitude inconformista com sua realidade. Dessa forma, a formação de um grupo teatral, o Grupo Teatral

[98] LOWY, Michael. SAYRE, Robert. *Romantismo e política.* São Paulo: Paz e Terra, 1993, p. 21.

Independente, é uma tentativa de fazer um "reencantamento do mundo pela imaginação"[99], um dos aspectos importantes dessa vertente romântica, segundo Michael Löwy e Robert Sayre.

O nome do grupo nos revela que seus idealizadores conseguiram se organizar para realizar o objetivo de "fazer teatro" independente das amarras políticas, das condições adversas e das barreiras linguísticas. Tudo isso para colocar em prática seus ideais artísticos que, embora não estejam vinculados politicamente a nenhum movimento específico, também adquire um significado político. A criação do Grupo Teatral Independente foi vital para propiciar uma aproximação dos membros da comunidade de falantes de alemão que foram afastados, devido às circunstâncias históricas. Sua atuação colaborou para uma reafirmação de valores culturais compartilhados entre esses membros, estando eles no palco ou na plateia, através da mediação cultural promovida pelo teatro.

4.1 CONSTITUIÇÃO DO GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE

4.1.1 Willi Polewka

Wilhelm Hermann Polewka, mais conhecido como Willi Polewka, nasceu em 08 de setembro de 1902 em Breslau[100], Silésia. Seus pais faleceram quando ainda era criança e acabou perdendo sua herança[101] por causa da inflação[102] na Alemanha. Devido à falta de perspectivas e insegurança depois da Primeira Guerra Mundial, emigrou para o Brasil entre

[99] LOWY, M; SAYRE, R. *Op.cit.*, p. 21.
[100] A cidade de Breslau fica na região histórica da Silésia, que é dividida entre a Polônia, a República Checa e a Alemanha. Em sua história, a região foi vítima de divisões e conflitos que, por inúmeras vezes, fez com que trocasse de domínio. A cidade pertenceu à Polônia até o século XIV, ao Reino da Boêmia (hoje República Checa) à Áustria (de 1526 a 1741), à Prússia, e ao Império Alemão, a partir de 1871. Desde 1945, Breslau, cujo nome polonês é Wroclaw, pertence à Polônia.
[101] BOSSMANN, Reinaldo. Abschied für immer von Willi Polewka. **Deutsche Zeitung**, 04/12/1982.
[102] A inflação alemã na década de 1920 foi um dos maiores fenômenos monetários da história da economia mundial, como uma das conseqüências do fim da primeira guerra e do Tratado de Versalhes, que causou sérios danos econômicos à Alemanha e abriu caminho para a Segunda Guerra Mundial. (Couto e Hackl, 2007).

os anos de 1923[103] e 1924[104]. Segundo entrevista[105] com remanescentes do grupo, ele já tinha uma carreira como ator na Alemanha, que foi iniciada com o ator e diretor alemão Gustaf Gründgens[106].

Em 1925, estabeleceu-se em Ponta Grossa (PR), onde havia uma pequena colônia alemã e encontrou a possibilidade de iniciar seu trabalho com um teatro de imigrantes, fundando, em 1928[107], o "Deutsche Theatergruppe Ponta Grossa", que obteve grande sucesso, apesar de possuir uma capacidade bastante limitada de crescimento na cidade, devido ao pequeno número de falantes de alemão. Após oito anos de trabalho em Ponta Grossa, Willi Polewka mudou-se para Curitiba, em 1936, onde já existia há algum tempo uma associação teatral alemã e uma colônia bem maior, além de melhores opções de teatros.

Em Curitiba, Willi Polewka também pode ter atuado na Sociedade Alemã de Teatro (Der Deutsche Theaterverein), além de outros grupos teatrais, no já citado texto "Abschied für immer von Willi Polewka" [Despedida para sempre de Willi Polewka], seu autor, Dr. Reinaldo Bossmann cita que antes da Segunda Guerra Mundial, o ator e diretor teria interpretado "papéis inesquecíveis com imenso sucesso, principalmente em encenações sob a direção[108] de Otto Mazel"[109] (Tradução nossa).

Willi Polewka recebeu a ordem de mérito "Verdienstkreuz am

---

[103] POLEWKA, Peter. TREML, Wendelin. *Entrevista*. 16.09.2008.
[104] Segundo BOSSMANN, *op. cit.*
[105] POLEWKA, Peter. TREML, Wendelin. *Entrevista*. 16.09.2008.
[106] Gustaf Gründgens (1899-1963) foi diretor teatral e considerado um dos atores mais famosos da Alemanha. Durante o período do nazismo (1933-1945) foi diretor do Teatro Estatal (Staatliches Schauspielhaus) e integrou o conselho de Estado Prussiano. Foi casado por pouco tempo com Erika Mann, filha de Thomas Mann. Seu cunhado, Klaus Mann escreveu o livro "Mefisto – romance de uma carreira" inspirado em sua vida. Como Gründgens era apenas 3 anos mais velho que Willi Polewka, e ainda não se obteve a informação de onde ele realizou seus estudos de teatro na Alemanha, a informação necessita de maior investigação para ser comprovada.
[107] Segundo Ketty Mais, no jornal *Deutsche Nachrichten*, em 25.05.1958.
[108] Até o momento não foi encontrada nenhuma informação específica sobre Otto Mazel, a única referência a seu nome foi encontrada em BRUM, Rosemary Fritsch. *Uma cidade que se conta. Imigrantes Italianos no espaço social da cidade de Porto Alegre nos anos 20-30.* São Luís: EDUFMA, 2009, p.219, na qual há uma breve citação de que a companhia que dirigia, a Companhia Alemã de Comédias, teria visitado a cidade de Porto Alegre no período após a Primeira Guerra Mundial.
[109] "*Hier hatte er, tragende Rollen verkörpernd, schöne Erfolge insbesondere unter der Regie von Otto Mazel".* BOSSMANN, R. *Op.cit.*

Bande"[110] da República Federal da Alemanha, em 25 de outubro de 1979, das mãos do Cônsul Geral da Alemanha, Hans-Georg Fein, em ocasião dos 50 anos de carreira como ator e diretor teatral. Um reconhecimento por seu trabalho de divulgação da cultura e língua alemãs.

Ingo Hübert[111] relata que Willi Polewka era, além de ótimo ator, um excelente "organizador de teatro", dosando seu trabalho com "intelecto, motivação, criatividade e poder cênico". Para os membros do Grupo Teatral Independente, a figura de Willi Polewka foi fundamental não só para a criação, mas para a manutenção do grupo. Nota-se, em sua correspondência, o engajamento em conseguir com as editoras um repertório atual de textos, além de sempre tentar contatos para conseguir turnês para o grupo. Willi Polewka também tinha uma grande dedicação em buscar as melhores opções de teatros em Curitiba, ou nas cidades onde o grupo se apresentava.

Pelos indícios encontrados nos programas, cartas e entrevistas, o papel de Willi Polewka dentro do grupo era o de grande dirigente, acumulando funções de empresário/produtor, ator e diretor/ensaiador. Na análise mais cuidadosa desses indícios, nota-se que, predominantemente, a forma de trabalho do grupo era marcada pela presença do ensaiador de teatro, que, segundo Walter Lima Torres Neto (2007) é a figura que surgiu ao longo do século XIX e estava mais voltada ao trabalho conjunto com o ator. Segundo o autor, o ensaiador geralmente era um ator experiente que, além de também atuar nas montagens, comandava o ensaio, desde as leituras, memorização e marcação do espetáculo. Seu trabalho estava basicamente concentrado na relação com os atores, muito mais do que no trabalho de uma concepção de cena referente à representação. É justamente nessa relação que consistia o trabalho de Willi Polewka.

A presença do ponto nos espetáculos é um indício importante da forma como poderiam ser conduzidos os ensaios e realizadas as apresentações. No Brasil, o ponto foi aceito como norma dentro do teatro profissional até entre o final da década de 1940 e meados da década

[110] Das Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland: ordem de mérito da República Federal da Alemanha, estabelecida em 1951 pelo Presidente Theodor Heuss.
[111] HÜBERT, Ingo. POLEWKA, Peter. TREML, WENDELIN. *Entrevista.* 05.05.2009.

seguinte. Sua presença nas representações teatrais está fortemente vinculada à mesma tradição da figura do ensaiador teatral[112]. No caso específico do Grupo Teatral Independente, o ponto era uma das figuras centrais que, muitas vezes, servia de ligação entre os participantes mais experientes, alguns deles profissionais, que muitas vezes não estudavam bem seus papéis[113] e começavam a improvisar suas falas. Os mais novos esperavam sua deixa, que nunca vinha e o ponto era o responsável em colocar a ordem na cena durante as apresentações.

A função de ensaiador é evidenciada pelas entrevistas, que revelam que Willi Polewka era muito minusioso na exigência com os atores, às vezes fazendo o ator "treinar durante horas a dicção de uma única palavra"[114]. Seu trabalho estava calcado predominantemente na "orientação dos atores de acordo com uma tipologia de papéis específicos"[115] que, para Walter Lima Torres Neto, é uma das características do ensaiador teatral.

4.1.2 Demais integrantes

Sobre os atores e demais integrantes do Grupo Teatral Independente, escreveu Willi Polewka em texto publicado em 25 de maio de 1958, no jornal *Deutsche Nachrichten,* em ocasião da comemoração dos 10 anos do Grupo Teatral Independente:

> Esses dedicados amadores do teatro merecem um verdadeiro agradecimento. Quando eles fazem teatro, isso é, primeiramente, para seu próprio prazer e alegria, mas com isso, ao mesmo tempo também satisfazem bons propósitos, que estão no interesse de todos. Muitos deles conhecem a Europa ou a Alemanha apenas de ouvir falar. Quanto amor e incansável entusiasmo eles têm para dedicarem-se apenas no momento presente, efêmero e material a um ideal que não é tão fácil satisfazer, como alguns supõem, mesmo quando existe a aptidão para isso. Quanta energia, boa vontade e disciplina tem que contagiar cada um, antes que a apresentação teatral amadureça. Mas a alegria para o trabalho, o impulso para o jogo cênico, o desejo de vencer todas as dificuldades e, bem no final, a esperança ansiosa de um distante, talvez possível sucesso, permite deixar esquecer toda grande dificuldade. O único pagamento para eles é, e permanecerá sendo, o reconhecimento do público. Assim, o nosso público, o espectador,

---

[112] *cf.* TORRES NETO, W. *O que é direção teatral?* Urdimento, nº 9. UDESC, PPGT-CEART: Florianópolis, 2007. P.111-121.
[113] HÜBERT, Ingo. POLEWKA, Peter. TREML, WENDELIN. *Entrevista.* 05.05.2009.
[114] *Idem.*
[115] *Idem*.

> também tem uma tarefa a cumprir. Cada um teria sempre que tentar imaginar como seria triste se não pudéssemos mais vivenciar mais nenhuma *Theaterabend*[116]. Seria como se o próprio público fosse obrigado a exibir um péssimo boletim escolar, pois muito depende só dele e de seu engajamento. Nesse sentido, cada um também é responsável pela existência ou não de uma peça no "seu" teatro. Quanto mais forte for o seu engajamento tanto maior e mais profundos poderão ser os trabalhos e os resultados[117].(Tradução nossa, grifo do autor)

A maior parte dos integrantes do Grupo Teatral Independente era composta de alemães e de descendentes de alemães. Muitos dos descendentes provavelmente estudaram em escolas alemãs em Curitiba, como por exemplo, Frederico Kirchgässner[118] e Bernardo Kirchgässner. Segundo as entrevistas realizadas para este trabalho, vários dos atores do Grupo Teatral Independente tinham formação profissional em teatro ou em música na Alemanha.

O membro mais proeminente do grupo foi o maestro Dr. João Poeck, responsável pela direção musical e composição de muitas peças apresentadas. Poeck nasceu na Baviera, Alemanha, em 1904, diplomou-se em piano, harmonia, contraponto e composição no Mozarteum de Salzburgo, sob a orientação dos Professores Franz Ledwinka e Dr. Bernhard Baumgartner, mas também cursou engenharia química. Chegou ao Brasil em

---

[116] Noite de apresentação teatral.

[117] (...) *Diesen sich dem Theaterspiel widmenden Liebhabern gehört also wirklich Dank. Wenn sie in erster Linie auch aus eigener Lust und Freude Theater spielen, erfüllen sie damit gleichzeitig verschiedene gute Zwecke, die im Interesse aller liegen. Viele sind darünter, die Europa oder Deutschland nur vom Hörensagen kennen. Wieviel Liebe und nie ermüdende Begeisterung gehören dazu, sich gerade in der heutigen flüchtigen und materiellen Zeit einem Ideal zu widmen, welches nicht so leicht zu erfüllen ist wie es mancher annimmt, auch wenn Befähigung hierfür vorhanden ist. Wieviel Energie, guter Wille und Disziplin müssen in jeden stecken, ehe eine Aufführung spielreif wird. Aber die Freude an der Aufgabe, der Trieb zum Spielen, das Überwindermüssen aller Schwierigkeiten und, ganz zum Schluss, die bange Hoffnung auf den in der Ferne vielleicht winkenden Erfolg, lässt dann alle grossen Anstrengungen vergessen. Der einzige Lohn für sie ist und bleibt die Anerkennung des Publikums. So hat also auch unser Publikum, der Zuschauer, eine Aufgabe mitzuerfüllen. Jeder sollte sich immer wieder vor Augen halten, wie traurig es um uns alle bestellt wäre, würden wir überhaupt keine Theaterabende erleben können. Es wäre ein schlechtes Zeugnis, welches sich das Publikum da selbst ausstellen müsste, denn viel hängt allein von ihm und seiner Anteilnahme ab. In diesem Sinn trägt also jener Einzelne ein Stück Verantwortung über das Bestehen oder Nichtbestehen 'seiner' Bühne mit. Je stärker die Anteilnahmen ist, um so grösser und tiefer können dann auch die Aufgaben und die Leistungen werden.* POLEWKA, WILLI. Was ist für uns das kleinere Übel? Zum Thema Theaterspiel in Brasilien anlässlich des 10-jährigen Jubilaums des Grupo Teatral Independente in Curitiba. **Deutsche Nachrichten***,* São Paulo, 25/05/1958, p.11.

[118] Segundo Irã José Taborda Dudeque, Frederico Kirchgässner freqüentou a Deutsche Knabenschule do Colégio Bom Jesus, escola curitibana para filhos de alemães, sendo alfabetizado em alemão. Provavelmente seu irmão, Bernardo, também tenha freqüentado a mesma escola.

1930 para visitar parentes que residiam no Rio de Janeiro, onde decidiu ficar. Permaneceu um período no Rio de Janeiro, e em São Paulo antes de estabelecer-se em Curitiba, onde trabalhou como engenheiro químico na indústria de erva-mate, além de atuar como professor de química na Faculdade de Filosofia, professor de piano e instrumentista. Participou da fundação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde também foi professor e atuou como pianista, ao lado de cantores e instrumentistas nos concertos realizados na SCABI[119] e Teatro Guaíra. João Poeck faleceu em Curitiba em 1983[120].

Além de João Poeck, há a presença do nome de Esther Graf[121] na regência de coros, quando esses estão presentes nas peças, como por exemplo, em *Jedermann*. Alguns participantes mais novos do Grupo Teatral Independente, como Wendelin Treml, foram levados ao grupo através do coral que Esther Graf dirigia.

Os atores que já tinham experiência profissional na Alemanha eram Joachim Saalfeld, Ketty Mais, que inclusive também era cantora de operetas, Marga Schack, Gussy Delitsch, e Lotte Braun, atriz suíça que viveu muitos anos no Chile antes de morar em Curitiba. Wendelin Treml e Peter Polewka relataram que houve alguns problemas entre ela e os membros mais antigos do grupo, pois sua forma "dominadora" de trabalhar e impor sua vontade para os demais membros causou uma série de constrangimentos e ciúmes durante os ensaios e apresentações da peças, criando intrigas e "grupos dentro do grupo"[122].

Willi Polewka dirigiu a maior parte das peças do grupo, mas outros participantes, principalmente os co-fundadores, revezavam-se na assistência

[119] "A Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê (SCABI) foi uma sociedade civil sem fins lucrativos que atuou na cidade de Curitiba. Entre os anos de 1945 e 1976, promovendo concertos e recitais de música erudita, palestras e cursos ligados ao desenvolvimento da cultura musical na capital paranaense. Em suas 31 temporadas artísticas, realizou um total de 487 concertos e recitais, integrando movimentos de mobilização da sociedade local na criação de sociedades promotoras de atividades culturais." (In: MEDEIROS, Alan Rafael. CARLINI, Álvaro. *Espaços de sociabilidades no âmbito cultural curitibano: a atuação da SCABI (1944-1976) na consolidação da plateia em música erudite ao longo da década de 1940* Rev. Cient./FAP, Curitiba, v.7, p.167-190, jan./jun. 2011.)

[120] DR. JOÃO POECK. IN: **DICIONÁRIO histórico-biográfico do Paraná**. Curitiba: Chain: Banco do Estado do Paraná, 1991. p.374-375.

[121] Regente do Coral Evangélico de Curitiba, segundo informação encontrada em CARLINI, Álvaro. *Corais na SCABI (1945-1965).* Anais do Simpósio de Pesquisa em Musica, Volume 4, Curitiba, DeArtes – UFPR, 2007, pp. 21-29.

[122] POLEWKA, P. TREML, W. *Entrevista*. 16.09.2008.

de direção, na concepção artística de cenários e figurinos, além da produção.

Muitas vezes figuram os nomes de Günther Schierz, Marga Schack e Lotte Braun como diretores das encenações. Heinz Novak, Heino Saegessner, Ketty Mais e Bernardo Kirchgässener geralmente aparecem como assistentes de direção.

4.1.3 Primeiras apresentações

Em 1948, três anos após o término da Segunda Guerra Mundial, aconteceu em Curitiba, a criação do Grupo Teatral Independente, pelos imigrantes entusiastas e amantes do teatro alemão Willi Polewka, Hans Homfeldt, Dr. João Poeck, Bernardo Kirchgaessner, Sido Stenzel, Frederico[123] Kirchgaessner, Ketty Mais e Frederico[124] Wagner. Segundo Reinaldo Bossmann[125], o grupo começou suas atividades completamente do zero, já que todos os materiais de associações culturais étnicas, como figurinos, cenários, entre outros, foram perdidos no período da Segunda Guerra Mundial, em que os alemães residentes no Brasil, bem como suas instituições culturais foram perseguidas durante o Estado Novo, conforme visto no segundo capítulo.

A primeira peça a ser ensaiada pelo Grupo Teatral Independente foi *Die Spanische Fliege* [A Mosca espanhola] de autoria de Franz Arnold e Ernst Bach. Após o período de ensaios, segundo relatado em entrevista[126], houve algumas dificuldades de negociação com as autoridades curitibanas para se conseguir a liberação das apresentações da peça em língua alemã, pois ainda havia muito preconceito contra qualquer tipo de manifestação no idioma, devido à história recente do nazismo na Alemanha. Justamente por isso, quando o grupo começou a se reunir, no ano de 1947, ninguém tinha coragem de liberar ou abrigar as apresentações de um grupo de teatro em alemão.

Conforme relata Wendelin Treml, que na época da primeira

[123] Fritz ou Friedrich Kirchgässner
[124] Fritz ou Friedrich Wagner
[125] BOSSMANN, R. *Op.cit*.
[126] TREML, Wendelin. POLEWKA, Peter. *Entrevista*. 16.09.2008.

apresentação do grupo, em 1948, tinha 11 anos e foi um de seus espectadores[127], Willi Polewka tentou realizar, sem êxito, a estréia da peça, não só em Curitiba, mas também em Joinville, Blumenau e Ponta Grossa. Mas o único lugar onde o grupo encontrou abertura para a realização das apresentações foi na cidade catarinense de São Bento do Sul. Nesse período, o prefeito da cidade era Henrique Schwarz, amigo pessoal de Willi Polewka e também do delegado de polícia local, Affonso Treml, pai do entrevistado, Wendelin Treml, o que propiciou a liberação das apresentações na cidade. Assim, a primeira apresentação do grupo curitibano ocorreu na cidade de São Bento do Sul, em Santa Catarina, no ano de 1948.

Dentre os documentos do espólio de Willi Polewka há uma listagem de todas as peças apresentadas pelo grupo, na qual consta a informação de que a peça *Die Spanische Fliege* [A mosca espanhola] teve, mais tarde, três apresentações em Curitiba, somando um público de 1.344 pessoas; duas apresentações em turnês, que somaram um público total de 560 espectadores. As duas apresentações em Curitiba ocorreram na Sociedade Cultura Física Duque de Caxias e eram beneficentes, com parte da bilheteria destinada à "Ação da Campanha da Criança Nacional". No programa também há uma especial ênfase ao fato de a peça estar "devidamente licenciada pelas autoridades competentes", já que antes da primeira apresentação em São Bento do Sul houve dificuldade da liberação das apresentações em Curitiba.

Os cenários de *Die Spanische Fliege* [A mosca espanhola] foram pintados por artistas curitibanos de destaque: Kurt Boiger[128], Waldemar Curt Freyesleben[129], Julio Gebrath[130] e Frederico Kirchgässner[131], que também

---

[127] Wendelin Treml, além de ter sido espectador da primeira peça do Grupo, anos mais tarde, ao mudar-se para Curitiba também foi seu integrante.

[128] Kurt Boiger (1909-1974) Pintor alemão, radicado em Curitiba, mudando-se posteriormente para Guaratuba, onde faleceu.

[129] Waldemar Curt Freyesleben (1899-1970) Pintor, critico de arte e professor curitibano.

[130] Julio Gebrath (19?-19?) artista que pintou as estações da via crucis em azulejos para a Igreja Nossa Senhora do Rosário, em Curitiba.

[131] Frederico Kirchgässner (1898 – 1988) é irmão de Bernardo Kirchgässner, um dos idealizadores do Grupo Teatral Independente. Arquiteto nascido na Alemanha, formado por correspondência pela Kunstschule de Berlin, projetou em 1929 a primeira casa modernista de Curitiba, a casa Frederico Kirchgässner, construída em 1932 na Rua Treze de Maio, 1224, tombada pelo Estado do Paraná em 1988, após o falecimento do arquiteto. Frederico Kirchgässner também projetou a casa de seu irmão, Bernardo, que foi construída em 1936, na Rua Visconde de Nácar.

atuou como ator na peça, no papel de Alois Wimmer.

A preparação de uma peça poderia levar de seis a dezoito meses[132] para ser concluída, e nesse ínterim as comunidades alemãs de Curitiba e arredores, além das cidades catarinenses de Joinville, São Bento do Sul, Joinville e Blumenau já ficavam na expectativa da próxima peça que seria encenada. O grupo, desde o início, alcançou um grande sucesso com suas apresentações, fato comprovado não apenas pelo elevado número de espectadores, como também pela repercussão alcançada em outras cidades, que se preparavam cuidadosamente para a recepção do grupo. A citação a seguir faz-se necessariamente longa, pois revela de maneira irretocável de que forma o Grupo Teatral Independente era visto pelo seu público, como era recepcionado nas turnês, além de detalhes sobre a chegada do grupo e da apresentação:

> Sabedora da constituição do "Grupo Teatral Independente", na cidade de Curitiba, e do brilhante sucesso por este obtido com diversos arranjos teatrais, principalmente com a última peça ensaiada "Krach im Hinterhaus" [Barulho no Chateau] levada em cena por diversas vezes naquela cidade sob prolongados e repetidos aplausos, entrou a diretoria da sociedade [Sociedade Ginástica e Desportiva São Bento] em entendimento com esse grupo, contratando-o após algumas *démarches*, para reprise da aludida comédia gistoza*(sic)* no palco do salão Beckert.
>
> Aceito pelo INDEPENDENTE o convite, foi designado o dia 14 de novembro último, às 20 horas e 30 minutos, para ter lugar o espetáculo.
>
> Sabido que é que os sãobentenses dedicam muito amor à arte teatral, o comitê organizado para a venda antecipada de entradas, nenhum obstáculo encontrou nessa venda, sendo sua atividade coroada de pleno êxito, de maneira que dias antes as cadeiras numeradas já tinham sido todas vendidas, obrigando, assim, o comitê a aumentar o número previamente calculado, êxito esse que fazia prever uma casa superlotada. O tempo por seu turno, se mostrava bastante benigno, desvanecendo por completo todos os receios dos esforçados organizadores desse arranjo teatral.
>
> Assim "tudo azul", foi anunciada a saída do "Independente" de Curitiba para domingo, dia 13, às 13 horas.
>
> Chefiada pelo presidente Donaldo, uma comissão de recepção, acompanhada pela tradicional bandinha de música "Furiosa", foi ao encontro dos visitantes até Mato Preto, onde, após pouca demora, sob o espocar de numerosos rojões, deu entrada o ônibus, conduzindo o elenco teatral curitibano.
>
> Após os cumprimentos de boas vindas foi servido aos excursionistas um copo de cerveja na casa de negocio de Luiz Kahlhofer, fazendo-se ouvir a "Furiosa", tocando marchas e outras músicas alegres, contribuindo, assim, para o imediato e amistoso

[132] As informações sobre o tempo de ensaio obtidas através de entrevistas, cartas ou matérias em jornais variam muito, já que dependia das particularidades de cada peça e também do ano em que ela foi encenada.

> contato entre locais e visitantes, surgindo desde logo boa camaradagem.
>
> Precedido pelos automóveis da comissão de recepção, foram os visitantes conduzidos, em seu ônibus, até a cidade, fazendo parada em frente ao "Bar Central" no qual houve a distribuição dos cartões de hospedagem aos componentes do grupo teatral, mantendo-se estes ainda em animada palestra com amigos e conhecidos até a hora de recolher.
>
> Conveniente arrumado o palco com os requisitos necessários e gentilmente cedidos por moradores da cidade, chegou, afinal, a hora do início da encenação da peça teatral, achando-se a plateia e galerias do salão literalmente cheios de espectadores[133][...].

Nota-se, assim, que a chegada do grupo na cidade já constituía um evento em si, pela forma como era recepcionado. A contratante do grupo, no caso a Sociedade Ginástica e Desportiva São Bento, faz questão de recepcioná-lo com toda a cerimônia, fazendo uma verdadeira festa, comprovado pela presença da banda de música e dos fogos de artifício. Também observa-se que o público, além de comparecer à apresentação, faz-se presente em cena, ao realizar os empréstimos dos requisitos necessários para a composição do cenário.

4.1.4 Balanço dos espetáculos

De acordo com os dados compilados pelo próprio Willi Polewka[134], o grupo apresentou durante sua existência 39 peças diferentes, com um total de 120 apresentações em Curitiba, e um público de 33.854 pessoas na cidade, e 30 apresentações em turnês em diferentes cidades, com um número total de 9.150 espectadores. Nos seus 20 anos de existência, o grupo subiu ao palco 153 vezes, e teve um público total de 43.004 espectadores, conforme verifica-se na tabela abaixo:

---

[133] L.G. Noite Teatral em São Bento do Sul: Krach im Hinterhaus (Barulho no Chateau). **Desportista Sambentense**, Novembro de 1949 p.4-6.

[134] *cf.* ANEXO C.

TABELA 1 – LEVANTAMENTO DAS APRESENTAÇÕES E PÚBLICO DO GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE ENTRE 1948 A 1968, COM COMPARAÇÃO ENTRE OS NÚMEROS DA PRIMEIRA E SEGUNDA DÉCADAS.

PERÍODO	**1948 a 1968**	**1948 a 1958**	**1958 a 1968**
TOTAL DE PEÇAS NO PERÍODO	39	23	16
TOTAL DE APRESENTAÇÕES EM CURITIBA	123	72	51
TOTAL DE APRESENTAÇÕES EM TURNÊS	30	20	10
TOTAL APRES. NO PERÍODO	153	92	58
PÚBLICO TOTAL EM CURITIBA	33.854	23.789	10.065
PÚBLICO TOTAL TURNÊS	9.150	6.990	2.160
PÚBLICO TOTAL NO PERÍODO	43.004	30.799	12.225

Nos primeiros dez anos do grupo, de 1948 até 1958 foram apresentadas 23 peças, perfazendo 72 apresentações em Curitiba, com um público total de 23.789 pessoas; e 20 apresentações fora da cidade, com um público total de 6.990 pessoas. Somando as apresentações na cidade de Curitiba e fora dela, tem-se um total de 92 apresentações e um público de 30.779.

Na comparação com a segunda década de existência do grupo, nota-se um gradual decréscimo no número de peças e de espectadores: 17 peças apresentadas entre 1959 e 1968[135], com um total de 48 apresentações em Curitiba, e um público de 10.065 pessoas; 10 apresentações fora da cidade com um público de 2.160 pessoas, totalizando no período 58 apresentações e 12.225 espectadores.

Na análise de tais dados, é evidente o decréscimo do público na segunda década de atuação do grupo. É relevante, porém, mencionar que no programa de sua terceira peça apresentada, *Die Vertagte Nacht* [A Noite

[135] Apesar de ter sua última apresentação em público em 1967, o grupo reuniu-se ainda até 1968/1969, e as correspondências indicam vontade de realizar apresentações até 1969, mas conforme os indícios e as entrevistas, o grupo teve seu fim oficial em 1968.

Transferida][136], o grupo mencionou o decréscimo do público, já na temporada de sua primeira peça, *Die Spanische Fliege* [A Mosca Espanhola], em 1948, comparado ao número de espectadores de teatro do "tempo passado", antes do grupo começar sua atividade, ou seja, no período anterior à Segunda Guerra Mundial. Existe um apelo constante nos programas para que haja a divulgação das atividades do grupo, visando reunir um público maior. Além disso, com o passar do tempo, nota-se que, além da procura por um novo público, há também o chamado para a renovação dos integrantes do grupo, conforme verificaremos no próximo capítulo.

Até 1959, a maioria das encenações em Curitiba consegue somar mais de mil espectadores, com uma média de quatro apresentações de cada peça. A peça com o maior número de espectadores é justamente *Im weissen Rössl* [Cavalinho Branco][137], um sucesso imbatível de bilheteria, somando em 4 (quatro) apresentações um público total de 2.025 (duas mil e vinte e cinco) pessoas, em Curitiba. No ano anterior, em 1958, em comemoração aos 10 anos do grupo, houve a montagem da peça *Jedermann* [Todomundo] de Hugo von Hoffmansthal, que pode ser considerada a encenação que caracterizou o ápice das atividades do grupo. As apresentações ocorreram no pequeno auditório do Teatro Guaíra, em 31 de maio, 01 de junho, 07 de junho e 08 de junho às 20h30, com uma apresentação "matinê" no dia 08 de junho, às 16h. Estas cinco apresentações em Curitiba reuniram um público total de 1.209 (mil duzentas e nove) pessoas. Com esse espetáculo, o grupo comemorou seus 10 anos de existência, com grande destaque no jornal em língua alemã no Brasil "Deutsche Nachrichten"[138], ocupando cinco páginas em 25 de maio de 1958, com textos escritos por Willi Polewka, Ketty Mais, Gussy Delitsch, Bernardo Kirchgässner e pelo Professor Universitário Dr. R.

---

[136] *Die Vertagte Nacht* [A Noite Transferida), apresentada na Sociedade Cultura Física Duque de Caxias em 19.04.1949.

[137] O programa da peça não está presente no espólio, e não foi encontrada até o momento informações sobre a sua exata data de apresentação, mas de acordo com a listagem de Willi Polewka, ela foi a 24º peça apresentada, uma depois de Zwei Nächte, apresentada em dezembro de 1958, e antes de "Das Glas Wasser", apresentada em 1959.

[138] KIRCHGAESSNER, Bernardo; MAIS, Ketty. *et.al.* Zum 10~jährigen Jubilaum des Grupo Teatral Independente. **Deutsche Nachrichten**, São Paulo, 25/05/1958, p. 7-8.

Bossmann[139]. Além disso, há ainda um especial destaque sobre a peça, na edição nº 110 da Revista Panorama[140], de 1961.

A partir de 1959, com a apresentação da peça *Das Glas Wasser*, que teve em 4 apresentações no pequeno auditório do Teatro Guaíra, um público total de 816 pessoas, nota-se que, além de diminuir o número de apresentações de cada peça para, em média, menos de três apresentações, o público diminuiu consideravelmente, conforme observa-se na Tabela acima.

Verifica-se[141] que na primeira década há apenas uma peça que é apresentada dentro do conceito de *Zimmertheater*[142], já na segunda década, esse número aumenta para cinco peças. Isso nos leva a crer que o grupo poderia ter aproveitado o formato de *Zimmertheater* não somente como uma opção estética, mas também levando em conta o decréscimo do público, evidente nos dados, já que em salas menores, os custos também diminuiriam e não haveria uma preocupação tão grande na tentativa de lotar um teatro com 300 ou 400 lugares, já que as apresentações das peças de *Zimmertheater* comportariam um público médio de, no máximo, 100 pessoas.

A cada nova estreia, o grupo sempre providenciava a liberação de suas apresentações, principalmente pela censura, para a qual era necessário apresentar junto ao pedido de liberação, um resumo em português da peça a ser apresentada. A partir de 1965, além do resumo traduzido, também tornava-se necessário apresentar uma autorização formal das editoras estrangeiras, atestando a liberação dos direitos autorais. A partir de 1967, com a intensificação da censura, o Departamento Federal de Segurança Nacional estipulou que todas as peças precisavam apresentar seu texto na íntegra para obter a sua liberação. Segundo informações obtidas na

---

[139] Reinaldo Bossmann Doutor em Filosofia, Língua e Literatura alemã, foi professor de língua e literatura do DELEM, UFPR de 1956 até 19? Fonte: Revista Letras, Curitiba, dez 1975, p.263.

[140] BACK, Sylvio; MATULEVICIUS, Sérgio; SOETHE, Hermes. A importância de ser Ernesto em alemão. **Panorama**, Curitiba, n. 110, p. 60-64, julho de 1961.

[141] *cf.* o ANEXO C (listagem de Willi Polewka) e ANEXO E (listagem das informações encontradas nos programas pela autora).

[142] Talvez uma tradução possível seja "Teatro de gabinete", por seu contexto de surgimento diferenciado do Teatro de Câmara. No verbete encontrado no *Theaterlexikon* ele seria uma espécie de "Teatro de Câmara em miniatura", surgido após 1945, na Alemanha, para um público de, no máximo 100 espectadores, devido à destruição dos teatros pela Guerra, ou à dificuldade de aquecer uma sala maior. Maiores detalhes sobre o *Zimmertheater* serão abordados adiante.

correspondência de Willi Polewka, tal fato teria atrasado e dificultado o trabalho do Grupo Teatral Independente pois, segundo ele, a realização da tradução da peça para o português não era uma tarefa muito fácil para os integrantes do grupo, na sua maioria falantes nativos de alemão.

4.2 ORGANIZAÇÃO DO GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE

4.2.1 Orientação artística

Willi Polewka revezava a direção artística, assistência de direção e, em algumas peças, a própria direção com outros membros do grupo, principalmente com Bernardo Kirchgässner, Ketty Mais e Marga Schack, mas também com Günther Schierz, Heino Saegessner, Rudi Dietzold e Lotte Braun. Além de diretor e assistente de direção, o grupo também possuía em sua ficha técnica pessoas que atuavam como: iluminador (Erich Wissen/ Walter Hoffmann/ Olaf Rosenstiehl/ Peter Polewka), cenógrafo (Heiz Novak/ Günther Schierz/ Marga Schack/ Frederico Kirchgässner/ Albert Saegesser), ponto (Gussy Delitsch/Heinz Belger), figurinista (Marga Schack/ Ketty Mais/ Annegret Richter), contra-regra (Heinrich Hübert). Nota-se que os participantes revezavam suas funções como atores e técnicos dentro das mesmas peças ou de peças diferentes.

Segundo informações obtidas em nossa entrevista, Ingo Hübert afirma que cada peça levava, aproximadamente, um ano pra ser preparada. Nota-se também que, em alguns períodos, houve a apresentação de mais de uma peça no mesmo ano. Além disso, percebe-se através do texto de alguns programas e cartas, que o grupo teve alguns períodos mais produtivos, realizando ensaios e preparativos simultâneos de mais de um espetáculo.

Ainda de acordo com o entrevistado, as reuniões do grupo eram bastante animadas e eram realizadas em uma sala do Clube Rio Branco. Willi Polewka era quem fazia a pré-seleção das peças através de catálogos de editoras alemãs e, através dos títulos das peças, entrava em contato com os editores, que remetiam por correio os títulos para a leitura e escolha final pelo grupo. As peças enviadas pelas editoras eram espalhadas sobre a mesa da

sala de ensaios, e o grupo escolhia uma das alternativas para iniciar a leitura. Ingo Hübert revela que muitas vezes, as peças eram descartadas já no início, por serem consideradas desinteressantes, complicadas, ou por estarem fora do contexto pretendido. O grupo tinha consciência de quem era seu público alvo, que via nas apresentações uma chance de obter entretenimento e aprendizado. Além disso, esse público também queria encontrar algo que representasse a sua escala de valores de imigrantes alemães.

Notamos também, na própria correspondência entre Willi Polewka e os editores, que o primeiro, apesar dos inúmeros elogios a algumas das peças a ele enviadas, descartava-as por não acreditar que elas pudessem contentar seu público, conforme verificado no exemplo abaixo:

> Em 02/01/59 eu lhe devolvi por navio, como correspondência simples registrada, o exemplar de "Valsa dos Toureiros". A peça é excelente, e pessoalmente me agrada muito, mas não posso encená-la por causa da mentalidade muito peculiar aqui do meu público teuto-brasileiro.[143]

Dessa forma, ao contrário de remeter o espectador à uma realidade alemã atual e crítica, tanto do ponto de vista histórico-social quanto do ponto de vista dramatúrgico, o grupo optava por selecionar seu repertório de acordo com uma determinada expectativa do público, de modo a não criar conflitos. Na revista Panorama de julho de 1961, em reportagem intitulada "A Importância de ser Ernesto em alemão", Sylvio Back, Sérgio Matulevicius e Hermes Astor abordam de forma resumida o histórico do grupo, que comemorava, naquela ocasião, 13 anos de existência, com a apresentação da peça *Bunbury*[144], de Oscar Wilde. Os autores do texto comentam que o grupo estaria "longe de assemelhar-se ao teatro engajado do *Berliner Ensemble"*[145], pois é um grupo que teria como principal objetivo divertir o

---

[143] Am 2.1.59 sandte ich Ihnen per eifacher Schiffpost, eingeschrieben, das Exemplar von "Walzer der Toreros" wieder zurück. So ausgezeichnet dieses Stück ist, und mir persönlich sehr gefählt, kann ich es jedoch wegen der hiesigen, ganz eigene Mentalität meines deutsch-brasilianischen Publikums nicht aufführen." (Carta de Willi Polewka para Greuel em 27.01.1959)

[144] *Bunbury oder Die Bedeutung Ernst zu sein:* o título da peça de Oscar Wilde, normalmente traduzido para o português como *A importância de ser Prudente,* na revista Panorama de julho de 1961 foi traduzido como "A importância de ser Ernesto".

[145] Berliner Ensemble é o grupo criado por Bertolt Brecht e Helene Weigel em 1949, com sede no Theater am Schiffbauerdamm, em Berlim desde 1954. Para Dort, o teatro naturalista, com sua "quarta parede" ficcional, cria uma espécie de fronteira entre o palco e a plateia. Assim, o palco formaria, ao mesmo tempo, um mundo *verdadeiro* e particular. Justamente quando o "particular" foi separado do "público" é que começa a existir o problema

público dentro do

> estilo clássico, ao gosto do seu público, constante e identificado, porque atores e platéia permanecem ao mesmo clima, ao mesmo tempo, abandonaram a pátria por razões praticamente iguais e vieram unir-se em país que lhes era desconhecido.[146]

Sobre a relação entre os realizadores do teatro e seu público, Bernard Dort defende que é justamente aí que reside a vocação política do teatro, que consiste na experiência fundamental do espectador de teatro com o espaço cênico que reúne e ao mesmo tempo opõe os indivíduos, fazendo da plateia um todo. A plateia atribui ao espaço cênico sua significação simbólica e também "eleva as relações cênicas das personagens entre si, do plano do particular ao plano do geral, do anedótico ao exemplar".[147] Na relação palco-plateia no teatro aristotélico, a comunicação é no "nível do geral"; palco e plateia são o espelho um do outro. Aqui o que se deseja é mostrar uma ação geral exemplar, uma ação que seja comum aos espectadores:

> [a obra] Fala por eles e em seus lugares. Exprime literalmente sua comunidade. Reflete o acordo social, político, que fundamenta essa comunidade.[148]

Assim, consideramos que a relação vivenciada pelo Grupo Teatral Independente e sua plateia é predominantemente aristotélica, mesmo que o grupo tenha tido notícias e tenha sido contemporâneo da teoria/prática de Brecht, concluímos que não há indícios de algum contato entre as duas práticas.

Os locais de apresentação utilizados pelo grupo, em Curitiba, eram predominantemente espaços como a Sociedade Cultura Física Duque de Caxias, Sociedade Beneficente Rio Branco, Auditório da Reitoria da UFPR e pequeno auditório do Teatro Guaíra. Selma Suely Teixeira, em seu já citado

---

do teatro político. Antes o teatro era "naturalmente político", a partir desse momento "será deliberadamente político, apolítico ou antipolítico". O fundamental em Brecht para Dort é justamente a "organização de uma nova dialética entre o palco, a platéia e a história". O distanciamento é para ele muito mais uma técnica do que esta organização. Já o palco, não se fecha sobre si mesmo: está "descentralizado" e remete o espectador para o que está além do palco, não a "uma verdade eterna ou histórica, da qual seria representante, mas àquilo que o espectador tem em comum com o palco, com as personagens: nossa condição histórica".(...)

[146] BACK, Sylvio; MATULEVICIUS, Sérgio; SOETHE, Hermes. *op.cit.*

[147] DORT, B. *O teatro e sua realidade.* São Paulo: Perspectiva, 1977. p. *370*

[148] *Idem.*

trabalho sobre o teatro em Curitiba na década de 1950, revela que todos os grupos amadores de teatro da época pagavam pelo aluguel do Guairinha, o que já não acontecia com os grupos profissionais oriundos de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Ainda no Paraná, o grupo também apresentava-se em Ponta Grossa, já em Santa Catarina as apresentações ocorriam nas cidades de Blumenau (Teatro Carlos Gomes), São Bento do Sul (Sociedade Ginástica e desportiva S. Bento), Jaraguá do Sul e Joinville.

4.2.2 *Spielzeit* e *Gastspiele* – temporadas e turnês

Conforme visto anteriormente, o grupo de teatro curitibano, por razões políticas, em face da pouca aceitação do idioma alemão, começou sua jornada de apresentações fora da sua cidade sede: na cidade catarinense de São Bento do Sul. A questão das turnês parece ser muito importante para o grupo, ao se analisar a correspondência e também as entrevistas concedidas. Havia longas negociações de datas entre o Grupo Teatral Independente e os responsáveis pelos teatros, principalmente das cidades de Blumenau, Joinville e Ponta Grossa. Geralmente quem fazia as intermediações por carta era o próprio Willi Polewka, mas também Bernardo Kirchgässner e Joachim Saalfeld negociavam por telefone, ou pessoalmente em alguns lugares.

Ao mesmo tempo em que procuravam lugares fora de Curitiba para suas apresentações, o grupo também atuava como produtor para grupos de fora que pretendiam se apresentar na cidade, como no caso do “Deutsche Kammerspiele” de Santiago do Chile[149] que, em 1962, pediu ajuda para a divulgação, venda antecipadas de ingressos, negociação com o possível local para as apresentações, apoios para confecção de programas, etc. É interessante notar que no caso do “Deutsche Kammerspiele”, além de tudo isso, era exigida a garantia de casa cheia. Os preços dos ingressos para as

[149] Carta de Ingrid Betz, em nome do Deutsche Kammerspiele para o Cônsul alemão em Curitiba Sr. Richter, em 23.07.1962; carta do Sr. Richter para o Instituto Cultural Brasileiro Germânico em 17.08.1962; ambas com cópias encaminhadas para Willi Polewka.

apresentações deste grupo eram, conforme os lugares da plateia, DM[150] 8,--, DM 5,50 e DM 3,50, bem acima dos cobrados pelo Grupo Teatral Independente, que em março de 1961 eram de Cr$[151] 80,00, aproximadamente DM 1,60.

O Grupo Teatral Independente também produziu peças de outros grupos oriundos de Blumenau, Porto Alegre e São Paulo, que fizeram suas apresentações em Curitiba, não só trabalhando na pré-produção como recepcionando os grupos e interagindo com seus integrantes.

Em alguns casos, verifica-se a atuação de membros do Grupo Teatral Independente em algumas peças do "Teatro Bilingue", grupo com sede em São Paulo e dirigido por Wolfgang Hoffmann-Harnisch. Em 1949 houve uma grande excursão do "Teatro Bilíngue" por cidades do Brasil e também do Uruguai, Argentina e Chile[152]. Nesse ano, as viagens desse grupo obtiveram patrocínio dos governos dos três Estados do Sul do Brasil: Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Para as apresentações em outras cidades, o grupo de Hoffmann-Harnisch contava com a "íntima colaboração" dos grupos do Teatro do Estudante. Em Curitiba, tal parceria se deu com a participação de seu presidente, Lauro Simões Gonçalves, com falas em português, tanto na introdução à apresentação, bem como nas explicações sobre o enredo antes de cada ato.

Ao que tudo indica, o Grupo Teatral Independente foi um grande parceiro do "Teatro Bilíngue" de Hoffmann-Harnisch. No programa da turnê do "Teatro Bilíngue" apresentada no Clube Concórdia (Curitiba), em 04 e 05 de junho de 1949, encontram-se os nomes de alguns integrantes do Grupo Teatral Independente. Willi Polewka, Marga Schack, Hans Homfeld, Bernardo Kirchgässner constam no elenco da peça *Faust* [Fausto] de Goethe. Na peça *Wilhelm Tell* [Guilherme Tell] de Schiller, encontramos no elenco Hans Homfeld, Bernardo Kirchgässner, Willi Polewka, Annemarie van Kaick, Ursula Schack, Christa Schack, Karl (Carlos) Kampmann, além de Dr. João Poeck na direção musical.

---

[150] DM (Deutsche Mark): Marco alemão, moeda da época na Alemanha.
[151] Cr$: Cruzeiro, moeda brasileira da época
[152] Segundo informações da Circular "O que é Teatro Bilingue", de 1949.

Já em suas próprias turnês, o Grupo Teatral Independente muitas vezes solicitava um valor fixo das cidades onde gostaria de se apresentar para cobrir suas despesas, para que seus integrantes não precisassem arcar com os gastos da viagem:

> Como não dependemos do teatro para sobreviver, precisamos ao menos cobrir nossas despesas, por isso cobramos da querida Joinville Cr$ 120.000,00. Nessa quantia já estão incluídas nossa viagem, transporte de cenário, Direitos autorais na Alemanha, etc. Joinville precisaria providenciar alojamento para 11 pessoas, contra-regra, aluguel do teatro, programas, SBAT e estatística, e por último, mas muito importante para um grupo amador, apenas um público mínimo ou – você me conhece bem – às vezes não exigimos nada. Com um ingresso de Cr$ 500,00 seriam necessários, no mínimo 250 espectadores, só para cobrir estas despesas[153]. [tradução nossa]

Para apresentações em 1962 da peça "Glashauskomödie", em Blumenau, foi solicitado um valor fixo de Cr$ 35.000,00, estadia, propaganda, impostos, aluguel do teatro. O valor fixo seria para cobrir as despesas da viagem e transporte dos cenários. A hospedagem é feita muitas vezes em troca de propaganda dos hotéis no programa da peça, mas também poderia ser realizada em casas da própria comunidade que recebia os atores.

Em 1963, as negociações para apresentações em Blumenau são as que mais chamam a atenção, pois a intenção era a de apresentar duas peças diferentes: *Herr Lamberthier* [Sr. Lamberthier] e *Der Tor und der Tod* [O Tolo e a Morte] ambas como *Zimmertheater*. Para isso, o grupo acreditava que o auditório do Teatro Carlos Gomes, em Blumenau, devido ao seu tamanho, não oferecia a intimidade que este tipo de apresentação requisitava. A ideia proposta foi a construção de um tablado sobre o palco, onde seriam colocadas aproximadamente 125 cadeiras da plateia, com as costas voltadas para a cortina fechada. A expectativa de público para as duas apresentações seria então de 250 espectadores. Para essas apresentações as condições solicitadas eram: 7 passagens de ida e volta de ônibus, 5 hospedagens, Cr$

[153] Da wir von der Theaterspielerei nicht zu leben brauchen, brauchen wir nur unsere Spensen einzuspielen, und die betragen für das Liebe Joinville Cr$ 120.000,00. In diesen Betrag ist unsere Reise, Kulissentransport, Autorenrechte in Deutschland, etc. eingeschlossen. Joinville müsste für Unterkunft von 11 Personen, Bühnenmeister, Theatermiete, Programmheft, SBAT und Estatística aufkommen, letztere aber wohl für Amateurgruppe nur einen Mindestsatz oder – kennt man diese Herr gut – manchmal gar nichts verlangen. Bei einen Eintrittpreis von Cr$ 500,00 müsste zumindest 250 Zuschauer kommen, um allein die Spensen zu decken. (Carta de Willi Polewka para Gerda Schmalz em 08.06.1965).

25.000,00 para as duas apresentações. Todas as outras despesas como aluguel do teatro, SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), propaganda e programa seriam por conta de Blumenau. Em troca o Grupo de Amadores do Teatro Carlos Gomes, grupo blumenauense de teatro em língua alemã, faria apresentações em Curitiba, o que acabou não acontecendo. Depois de três meses de trocas de cartas, negociações por telefone e, pessoalmente por intermédio de Saalfeld, as apresentações do Grupo Teatral Independente em Blumenau no ano de 1963 são canceladas. O Sr. Hans-Wilhelm Terhart, um dos responsáveis pela programação do Teatro Carlos Gomes e intermediador das apresentações do Grupo Teatral Independente em Blumenau, não percebeu que as datas reservadas para o grupo estavam também reservadas para uma festa da igreja católica, e, sua justificativa era de que, como ele não era católico, não sabia da programação da igreja e não havia percebido a reserva.

Em carta datada de 20.10.1965 para o Sr. Terhart, Willi Polewka comunica que metade do elenco já havia conseguido hospedagem com amigos ou em hotel (muitas vezes os próprios atores pagavam sua hospedagem):

> Aqui está a lista para acomodação. As seis pessoas seguintes ainda precisam ser acomodadas:
> Elisa de Oliveira.....muito querida, colega mais velha, a "Grande Dama" da peça
> Waltraud Schmidt.....jovem e engraçada senhorita, uma "estrela" da nossa peça
> Gunther Bichlmaier com sua esposa .....jovem casal de Munique
> Wendelin Treml.....jovem rapaz
> Willi Polewka.....Homem mais velho, que gostaria preferencialmente ser acomodado em um hotel, para ficar mais independente, pois precisa cuidar de muitas coisas para a apresentação.
>
> As seis pessoas seguintes já foram acomodadas:
> Gussy Delitsch (Ponto), com Stüber
> Ketty Mais.....Fritz Kuehnrich
> Érika Richter.....Hotel
> Bernardo Kirchgässner.....Oscar Otte
> Joachim Saalfeld.....Hotel
> Raul Reinhardt.....Werner Frillmann[154]

[154] "Hier nun die Quartierliste. Folgende sechs Personen müssten noch untergebracht werden:
Elisa de Oliveira.....sehr liebenswürdige, altere Kollegin, die "Grande Dame" des Stückes"
Waltraud Schmidt.....junges, lustiges Fräulein, ein "Star" unseres Stückes
Gunther Bichlmaier mit seiner Frau .....junges Ehepaar aus München

É interessante notar como Willi Polewka organiza a descrição de seus atores, e dele próprio, num formato que remete a um programa de espetáculo, com a descrição de seus personagens. Aqui, Willi Polewka "tipifica" cada um dos atores, reforçando mais uma vez a ideia de se tratar de um ensaiador, que trabalhava basicamente com a orientação dos atores de acordo com personagens tipo, muitas vezes determinados pela idade e atributos físicos. Tal tendência, ao contrário do que pode supor, não atrapalhava a interpretação dos atores, que já estavam habituados a encarar essa forma de representação como a "regra do jogo" que "norteava a concepção do trabalho cênico de cada ator, determinando sua performance sobre o palco."[155]

Ainda em 1965, o grupo procurou alargar seus horizontes com apresentações em São Paulo e em Porto Alegre da peça *Ein Mann war da* [Um homem estava lá] de Johannes Hendrich, que estava em processo avançado de ensaio. A peça contava com apenas dois atores e por isso seu deslocamento para locais mais distantes seria facilitado. Uma das atrizes mudou-se definitivamente para o Rio de Janeiro, e Willi Polewka teve dificuldade em achar alguém tão competente para substituí-la. A peça foi recorrentemente citada nas correspondências, mas nunca chegou ao palco. Assim como os planos de turnê por São Paulo ou Porto Alegre nunca foram concretizados.

Durante suas temporadas o Grupo Teatral Independente também realizava vendas diretas de lugares para grupos fechados, como por exemplo para a Comunidade Evangélica[156], que em março de 1964 poderia comprar

---

Wendelin Treml.....junger Mann
Willi Polewka.....Älterer Herr, der möglichst in einen Hotel untergebracht werden möchte, damit er unabhängig ist, weil er noch viel für den Theaterabend zu besorgen hat.
Bereits untergebracht sind folgende sechs Personen:
Gussy Delitsch (Souffleuse), bei Stüber
Ketty Mais.....Fritz Kuehnrich
Érika Richter.....Hotel
Bernardo Kirchgässner.....Oscar Otte
Joachim Saalfeld.....Hotel
Raul Reinhardt.....Werner Frillmann"
(Carta de Willi Polewka para Terhart em 20.10.1965)

[155] TORRES NETO, W. O que é direção teatral? **Urdimento**, Florianópolis, v. 9, p. 111-121, 2007.

[156] Evangelische Gemeide.

seus ingressos de Cr$300,00 por Cr$ 100,00 por ingresso para um grupo fechado da comunidade que ocupasse o teatro.

4.2.3 Organização econômica e manutenção do grupo

O Grupo Teatral Independente conseguia manter suas atividades e cobrir os custos de produção das peças não só através do dinheiro arrecadado pela bilheteria, mas também pelo patrocínio e apoio de empresas. O grupo mantinha um caixa que, além dos gastos com as montagens, pagava também algumas despesas de entretenimento para os participantes do grupo, como idas a bares e restaurantes. Geralmente o anúncio da empresa era impresso no próprio programa teatral, e era pago em dinheiro ou em serviços para o grupo, como forma de permuta. No programa da peça *Jugendfreunde* [Amigos de Infância] 12, 13, 14 de maio de 1955, verificamos uma forma de contatar o grupo para a publicação da propaganda:

> O Sr. gostaria de publicar sua propaganda em nosso programa, cujos exemplares superam o numero de 2.500? Então dirija-se a Arthur Wendel, Avenida João Gualberto, 850 Telefone 513.[157] [Tradução nossa]

No levantamento feito nos programas encontrados no espólio, verificamos que 202 empresas diferentes apoiaram e patrocinaram o grupo. Por exemplo há anúncios em troca da venda dos ingressos e fornecimento de decoração para a composição do cenário, como no caso da Flora Curitibana, de Willy Cremer, cujo anúncio consta em 12 programas, além de ter sido citado nas entrevistas realizadas[158]. Nesse e em alguns outros casos, os apoiadores são provavelmente da própria família de um ou mais integrantes do grupo.

Para muitas viagens, o grupo conseguia a permuta da estadia com hotéis da cidade em que iria apresentar a peça, além de transporte para o

---

[157] "Wollen Sie Ihre Propaganda in unserem Programm veröffentlichen lassen, welches jeweils in über 2.500 Exemplaren herauskommt, dann wenden Sie sich bitte an Arthur Wendel Avenida João Gualberto, 850 Telefone 513." No programa da peça "Jugendfreunde" (Amigos de Infância) 12, 13, 14 de maio, 1955.

[158] TREML, Wendelin. POLEWKA, Peter. *Entrevista*. 16.09.2008.

cenário e também para os atores.

Nas cartas encontram-se informações sobre algumas verbas que são repassadas pelo Cônsul da Alemanha em Curitiba, Dr. Rudolf Rabes: em novembro de 1963 fez a doação de equipamento de iluminação para o grupo e em 19 de agosto de 1965 encaminhou DM 100,00 (aproximadamente Cr$ 45.500,00) para pagar os custos dos "Rollenbücher"[159] e do material de cenário. Para se ter uma idéia do que isso significava, em junho do mesmo ano o grupo pagou por um anúncio no jornal em alemão de circulação no Brasil "Brasil-Post" o valor de Cr$ 21.600,00 com 50% de desconto, por se tratar de um anúncio de evento cultural, ou seja, só um anúncio no jornal custava Cr$ 43.200, praticamente o valor total do apoio. Em 29 de setembro de 1966 o consulado alemão repassa uma verba de DM 200,00.

4.2.4 Negociação de direitos autorais

Na vasta correspondência do espólio de Willi Polewka identifica-se basicamente os seguintes tipos de cartas: as negociações de apresentações em cidades de fora de Curitiba; grupos de fora da cidade com interesse de apresentar em Curitiba; cartas de agradecimentos, felicitações e desculpas; e negociação de direitos autorais.

A partir dessa troca de correspondência sobre direitos autorais, nota-se alguns aspectos relevantes. Das mais de 300 cartas (305) encontradas, com data a partir de 1958 até o ano de 1970, Willi Polewka tomava o cuidado de manter consigo uma cópia da maioria das cartas que escrevia, desta forma ficou mais fácil acompanhar o diálogo existente entre ele e seus interlocutores.

As principais editoras com as quais Willi Polewka se correspondeu foram Kurt Desch Verlag; Deutscher Laienspiel-Verlag e Bärenreiter-Verlag.

Relacionado especificamente às negociações de direitos autorais, Willi Polewka primeiramente entrava em contato com as editoras pedindo por títulos de peças cujos direitos ele sabia (ou supunha) estar de posse da

[159] Rollenbuch: o mesmo que Rollenmaterial: um livro com o texto da peça para cada papel e para o diretor.

editora. Algumas vezes ele pedia sugestões de títulos, mas, na maioria das vezes ele já tinha a certeza de quais peças queria pedir. A partir dos pedidos, as editoras enviavam um exemplar de amostra para uma primeira leitura. Aqui é interessante notar que ele nunca havia lido as peças antes, mas provavelmente tinha notícias sobre elas graças à revista especializada Theater Heute[160]. O Grupo Teatral Independente recebia mensalmente as revistas do Consulado Alemão de Curitiba, depois elas eram doadas pelo grupo para o Instituto Cultural Brasileiro-Germânico. Além disso, as editoras com as quais Willi Polewka já tinha contato, enviavam seus catálogos por correio.

As editoras enviavam uma média de 3 a 4 títulos por vez, que eram então lidos pelo grupo e, assim que as peças eram descartadas, eram devolvidas novamente para a editora:

> "(...) mas o senhor poderá ser capaz de entender que estamos muito isolados e somos por isso forçados a primeiramente ler muitas peças para depois escolher ao menos uma ou algumas para poder encenar.[161][Tradução nossa]

Além das peças, em algumas ocasiões, as editoras também enviavam, a pedido de Willi Polewka, fotos de montagens anteriores da peça escolhida, para auxiliar na visualização das encenações e também para servir de referência para a montagem local, como por exemplo na peça *Das Glas Wasser* [O copo d'água]:

> O que seria interessante para mim, acima de tudo, são fotos de encenações recentes, com as quais se pudesse estudar os figurinos (e também os cenários), principalmente para que o nosso costureiro possa fazer o seu trabalho.[162] [Tradução nossa]

Tal postura de Willi Polewka vem ressaltar a ideia de que seu trabalho está vinculado à prática do ensaiador teatral, conforme defendemos anteriormente. Isso devido à preocupação evidente de tentar uma fidelidade

---

[160] Revista mensal alemã sobre teatro publicada desde 1960.

[161] "(...)aber Sie werden verstehen können das wir hier sehr abgeschnitten sind und daher gezwungen sind, sehr viele Stücke erst zu lesen, um dann wenigstens eins oder einige auswählen und spielen zu können." Carta de Willi Polewka para Sr. Greuel – Editora Kurt Desch em 30.03.1959.

[162] "Interessieren würden mich vor allem aber einige Szenenfotos neuerer Inszenierungen, aus denen man die stilisierten Kostüme (u. auch das Bühnenbild) studieren kann, da namentlich unsere Schneider wenig Eigenes herstellen können." Carta de Willi Polewka para Dr. Greuel – Editora Kurt Desch em 04.05.1959.

ao texto e ao autor da peça, tratando o espetáculo como uma espécie de "cânone" imutável.

Após escolhida a peça, Willi Polewka comunicava à editora a decisão do grupo, e pedia para que fosse enviado o "Rollenmaterial", que tinha um custo que variava conforme a editora. *Rollenmaterial* ou *Rollenbuch* consiste em um grupo de livros com o texto da peça para cada papel, para o diretor e para o ponto. Além disso, os custos dos direitos autorais em si variavam, mas geralmente era cobrada pelas editoras uma taxa mínima por apresentação, além de uma porcentagem sobre a bilheteria, que variava de 5 a 10%.

Nesse sentido, temos alguns exemplos de como a cobrança ocorria: na peça *Die Goldne Maske* [A Máscara Dourada] o valor pelo exemplar de amostra negociado em agosto 1960 (a peça foi apresentada em outubro do mesmo ano) foi de DM 14,20; e cada exemplar do "Rollenmaterial" foi DM 4,-; os direitos pagos por uma apresentação foram de DM 36,--; e a taxa mínima por apresentação extra era de DM 20,--. Em 1967, foi cobrado por cada exemplar do "Rollenmaterial" da peça *Ein Inpektor Kommt* [Está lá fora um Inspetor] DM 4,50. A taxa mínima era cobrada para apresentações em teatros com menos de 300 lugares (DM 25,-- para a primeira apresentação e DM 35,-- para cada apresentação extra.) cuja porcentagem de bilheteria (10%) não atingisse o valor mínimo cobrado.

As somas da porcentagem da bilheteria referente aos direitos autorais eram enviadas por cheque via correio para as editoras alemãs. Uma das cartas merece um especial destaque, justamente por também descrever um problema ocorrido na época:

> "Eu venho enviar somente hoje para o senhor o acerto de contas das apresentações ocorridas em 10, 12 e 13 Dezembro da peça "O Copo d'água", de Scribe, na adaptação de Helmuth Käutner. Embora tenha sido artisticamente um sucesso, infelizmente, ela foi um fracasso financeiro, porque justo nos dias de nossas apresentações, devido à insatisfação geral do povo pela frenética alta dos preços aconteceu um tumulto[163], em que a multidão

[163] O tumulto ao qual Willi Polewka se refere é a chamada "Guerra do Pente" que ocorreu nos dias 08, 09 e 10 de dezembro de 1959, e começou quando um estabelecimento comercial de Curitiba não quis fornecer a nota fiscal da compra de um pente para um Subtenente da Polícia Militar. Na época, havia uma campanha nacional, que foi implementada pelo do governo do Estado do Paraná, chamada "Seu talão vale um milhão", para incentivar a arrecadação de impostos. Os consumidores que pediam a nota fiscal em suas compras, concorriam ao sorteio de um milhão de cruzeiros. A revolta começou quando o subtenente revoltado com a recusa do comerciante em fornecer a nota fiscal, começou a usar palavras de baixo calão na discussão e partiu para a agressão corporal. Os fregueses

> enfurecida invadiu e pilhou lojas, etc., nosso público, em comparação com todas as nossas outras encenações, caiu tremendamente para mais da metade do habitual, o que lamentamos ainda mais porque esta peça gerou despesas colossais.
> O acerto de contas forma o seguinte quadro:
>
> Total de espectadores: 405 á Cr$ 50,00 = Cr$ 20.250,00
> 110 á Cr$ 30,00 = Cr$ 3.300,00
> ----------
> Total: Cr$ 23.550,00
> ----------
> 5% Direitos Autorais: Cr$ 1.177,50
> convertidos ao câmbio do dia (que está a cada dia pior): DM 25, --. Em anexo envio-lhe um cheque nesse valor e peço-lhe que me confirme o seu recebimento[164].

Uma reclamação recorrente de Willi Polewka era a cobrança de direitos também pela SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), um custo fixo por apresentação que nunca chegava às mãos dos autores ou das editoras detentoras dos direitos na Alemanha. Willi Polewka afirmava que tinha tentado diversas vezes fazer algo a respeito, mas nunca conseguiu. Em

---

das lojas vizinhas, ao ouvirem os gritos, tomaram o partido do subtenente e começaram a quebrar não só a loja onde tudo começou, mas também as lojas vizinhas. Ao total foram depredadas 181 estabelecimentos comerciais, além de prédios públicos, nos três dias de revolta. Os manifestantes protestavam com vários gritos de ordem, entre eles "Viva o Brasil" e "Queremos justiça: o Brasil é de brasileiros, não de estrangeiros". As casas de comércio atingidas eram de propriedade de estrangeiros, principalmente comerciantes de origem árabe. Nessa época também havia uma grande insatisfação da população contra a alta inflação e a dívida externa, que não parava de crescer. (SOUZA, E.O., 2011).

[164] Ich komme erst heute dazu, Ihnen de Abrechnung der am 10., 12., u. 13. Dezember v.Js. stattgefundener Aufführungen des "Glas Wasser" von Scribe, in der Neubearbeitung von Helmuth Kaeutner, einzusenden, die zwar ein künstlerisch groβer Erfolg, leider aber finanziell ein Miss-erfolg deshalb waren, weil gerade in unseren Aufführungstagen hier wegen der allgemein Unzufriedenheit des Volkes über die wahnsinnigen Preissteigerungen Unruhen herschten, wobei die rasende Menge Geschäftshäuser stürmte und sie ausplünderte etc., sodass unser Besusch im gegensatz zu allem unseren anderen Inszenierungen horrend absank, usw. auf die Hälfte unserer sonst üblichen Besuchersahl, was wir umsomehr bedauern, da wir uns gerade mit diesen Stück kolossale Auslagen machten.

Die Abrechnung ergibt daher folgendes Bild:

Gesamtbesucherzahl: 405 á Cr$ 50,00 = Cr$ 20.250,00
110 á Cr$ 30,00 = Cr$ 3.300,00

Total: Cr$ 23.550,00

5% Tantiémen: Cr$ 1.177,50

umgerechnet zum augenblicklichen Kurs (der immer schlechter wird): DM 25,--. In der Anlage überreiche ich Ihnen auf diesen Betrag einen Scheck und ich bitte Sie, mir den Erhalt desselben gelegentlich der Ordnung halber bestatigen zu wollen." (Carta de Willi Polewka a Dr. Greuel em 26.04.1960)

carta enviada a Gerhard Baumrucker[165], autor da peça "Rendevouz mit Papa", relatou a situação da cobrança das taxas ao grupo não repassada pela SBAT às editoras alemãs. Sugeriu que ele e sua editora entrassem com alguma medida legal via Consulado Geral ou Embaixada Alemã no Rio de Janeiro para o recebimentos dos direitos que já haviam sido pagos pela peça - um valor aproximado de DM 80,-- e repassou as informações do recibo da SBAT para o autor e sua editora. Posteriormente também fez a mesma denúncia para a editora da peça *Ein Inpektor Kommt* [Está lá fora um Inspetor]:

> Nós acertamos as contas diretamente com as editoras, entre outras coisas, com a base de 10% sobre a receita bruta de uma peça encenada. Isso nos é muito caro, ainda mais que temos que pagar mais uma vez uma taxa para o órgão oficial dos direitos autorais [SBAT], mesmo que as editoras situadas no exterior jamais recebam essa taxa. Isso pode parecer estranho, mas infelizmente é assim. Eu já tomei várias medidas contra esse absurdo. Temos que ser ressarcidos.[166]

Ambas as editoras responderam a Willi Polewka que entraram com um pedido de intervenção junto à Embaixada Alemã no Rio de Janeiro com relação à falta de repasse do dinheiro dos direitos para seus detentores, mas nas cartas recebidas, a situação ainda não havia sido solucionada.

O Grupo Teatral Independente também fazia o envio de material resultante das apresentações: programas, cartazes, matérias em jornais, fotos, etc. como uma forma de retorno para as editoras. Algumas vezes houve uma certa demora no envio deste material, conforme relata Dr. Greuel, representante da Editora Kurt Desch:

> Eu ainda lamento que, apesar da minha carta de 1º de julho e meu lembrete de 13 de novembro, eu ainda não recebi nem programas, fotos ou críticas. Já que o retorno financeiro evidentemente também

---

[165] Gerhard Baumrucker (1929-1992) foi um escritor nascido em Praga (República Tcheca) estabelecido em Munique desde 1946. Estudou Teatro, Literatura e Romanística na Universidade de Munique. Escreveu peças de teatro, letras de canções e musicais, além de traduzir e escrever romances policiais. Em 1980/81 ganhou o prêmio "Edgar-Wallace" pelo romance *Die Weise von Liebe und Mord*.

[166] "Wir rechnen mit dem Verlagen direkt ab, usw. auf der Basis von 10% über die Bruttoeinnahmen eines gespielten Stückes. Das kommt für uns insofern teuer, als wir hier der amtlichen Behörde für Autorenrechte nochmals einen obolus zahlen müssen, den aber die im Ausland sitzenden Verlage niemals zu sehen bekommen. Das mag kurios klingen, ist nun aber leider einmal so. So viel ich auch schon gegen dieses absurdum unternommen habe, müssen wir uns damit abfinden. "(Carta de Polewka para Erich Spiess da Editora e Distribuidora de Peças Teatrais Bären-Reiter).

> não é muito significativo para nós, então valorizamos muito receber o material das apresentações[167].

Por iniciativa de Gerhard Baumrucker, autor de *Rendezvous mit Papa* [Rendezvous com o Papai], última peça encenada pelo grupo, houve o início de uma troca de correspondência com Willi Polewka. Um dos principais fatores que influenciou essa iniciativa de Baumrucker foi o interesse do autor pelo Brasil, já que estudou português, principalmente a obra de Machado de Assis, durante seus estudos na Universidade, além disso o escritor também trabalhava como tradutor de português para o alemão. Em sua primeira carta dirigida a Willi Polewka, em 31 de março de 1967, Baumrucker conta de sua alegria ao saber da notícia de que sua peça será encenada no Brasil e fala também sobre seu amor pela língua portuguesa e cultura brasileira. Também pede a indicação de alguma peça que possa ser traduzida para o alemão.

Em sua segunda carta endereçada a Willi Polewka, em 25 de maio de 1967[168], Baumrucker comenta que:

> Então se surpreenda que certamente o fato de ser encenado no Brasil, me dá mais prazer e tem mais significado para mim que em qualquer outro lugar. Eu gostaria muito de estar aí com vocês – mas estou em espírito[169].

Até 1969 há ainda troca de cartas com editoras e autores, mesmo sem realizar apresentações desde 1967, Willi Polewka tenta conciliar seu pequeno grupo de atores maduros com peças que possuíssem tal tipo de configuração. A última carta presente no espólio é datada de 09 de março de 1970, remetida pelo Sr. Greuel para Willi Polewka. Ele pergunta se ainda há planos para alguma apresentação teatral do Grupo Teatral Independente e coloca-se à disposição para sugerir alguns títulos, caso seja de interesse de Willi Polewka. No espólio é a única carta do ano de 1970 e está sem resposta

---

[167] Um so mehr bedauere ich, dass ich trotz meines Briefes von 1. Juli und meiner Mahrung von 13. November weder noch Programmheft, Szenefotos noch Kritiken erhalten habe. Wenn der finanzielle Ertrag verständlicherweise auch nicht sehr bedeutend für uns ist, so legen wir doch Wert daraus, Material von der Aufführung zu bekommen. (Carta de Dr. Greuel – Editora Kurt Desch para Willi Polewka em 10.12.1964).

[168] A resposta de Polewka à carta não está no acervo

[169] "Nun wundert es Sie also bestimmt um so weiniger, dass die Tatsache, in Brasilien gespielt zu werden, mir mehr Spass macht und mehr bedeutet als so manches andere. Ich wollte nur, ich könnte dabei sein – Im Geiste bin ich es." (Carta de Gerhard Baumrucker a Willi Polewka em 25 de maio de 1967.)

de Willi Polewka. Essa carta é o último registro de tentativa de reanimar o grupo, que já havia, aos poucos, encerrado suas atividades.

4.3 AVALIAÇÃO DA PRIMEIRA DÉCADA (1948-1958)

Willi Polewka no texto intitulado "O que é para nós o mal menor? – sobre o tema representação teatral no Brasil em ocasião do aniversário de 10 anos do Grupo Teatral Independente em Curitiba"[170], publicado no jornal "Deutsche Nachrichten", em 25 de maio de 1958, em comemoração aos 10 anos de atividades do grupo, aponta inúmeras dificuldades enfrentadas por um grupo amador de teatro alemão. A primeira delas seria a recepção do teatro amador pelo público alemão, tanto na Alemanha quanto no Brasil:

> Eu conheço a antipatia na Alemanha contra o teatro amador, tanto da parte dos atores quanto do público mal acostumado. Este pode ser o motivo pelo qual, nos últimos anos, muitos dos que vieram para cá [Brasil] não só evitam as apresentações do teatro amador, como também ainda diretamente as desaprovam[171]. [Tradução nossa]

Willi Polewka lamenta que os primeiros alemães que vieram para o Brasil, ou seus descendentes, que, apesar das dificuldades "mandaram vir seus próprios professores ou sacerdotes, construíram escolas, igrejas ou associações", não chegaram a pensar em um teatro profissional. Ele defende que isso teria sido fundamental para que também fossem criados os palcos amadores, que poderiam ter existido paralelamente, e já estariam com suas atividades estabelecidas no momento em que escreve o texto.

Levando em conta o histórico da inexistência[172] de um palco alemão profissional no Brasil, Willi Polewka coloca em debate o que poderia ser o menor dos males para os imigrantes e descendentes que aqui viviam:

> Mas a pergunta permanece: O que é para nós o mal menor: quase nenhum teatro, ou no mínimo um que também possa ser encenado

---

[170] POLEWKA, WILLI. *op. cit.*, p.11
[171] *Idem.*
[172] Na verdade, existiam grupos de teatro alemão no Brasil, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, conforme observado anteriormente.

por amadores?[173] [Tradução nossa]

Sobre a questão dos alemães que desprezavam a cena amadora, ele argumenta que, no princípio, isso ocorreu pelo fato dessas pessoas ainda estarem "internamente satisfeitas com as maravilhosas apresentações, que viram 'do outro lado'", e que em Curitiba, pelo menos por algum tempo, não precisariam de nada parecido. Ele comenta também, que outro tipo de preconceito bastante comum entre os imigrantes e descendentes era considerar as apresentações amadoras de teatro como um "'clubinho' num círculo familiar maior"[174].

Willi Polewka complementa que essas ideias só poderiam durar enquanto essas pessoas ainda se sentissem "internamente satisfeitas" com a vivência cultural trazida da Europa, pois chegaria um dia, que, segundo ele, depois de estarem morando no Brasil por mais tempo, eles finalmente sentiriam a necessidade de ir a uma apresentação amadora. Afinal de contas, o período de tempo em que eles estiveram só trabalhando ficou muito grande, e talvez não tivessem a oportunidade de assistir a nenhum espetáculo profissional, ou não tenham vivido "nenhum outro grande prazer, que pudesse trazer alguma renovação interna"[175]. Para ele, este seria o momento de abandonar o preconceito e começar a frequentar as apresentações amadoras.

De qualquer forma, ele defende em seu texto que mesmo nas peças amadoras também haveria diferenças entre as atuações, assim como no teatro profissional:

> Não é a mesma coisa assistir a uma peça de teatro em Hamburgo e em Kaufbeuren[176], só para dar um exemplo. A atuação de cada um dos nossos grupos locais sempre vai depender do diretor e do material humano à disposição. Sem dúvida há em toda parte maravilhosos talentos naturais, e seu despertar, sua educação e seu estímulo é um lindo e quase sempre gratificante trabalho. Nos 30 anos de minhas atividades no teatro local senti muito dessas vocações natas. E sinto ainda hoje [1958], que elas podem pertencer a um grupo profissional, com quem certamente

[173] Die Frage bleibt: Was ist für uns das kleinere Übel: gar kein Theater, oder wenigstens eins, wenn es auch von Liebhabern gespiel wird? (POLEWKA, WILLI. *op. cit.*, p.11)
[174] Andererseits sind diese Menschen aber der Meinung, eine Liebhaberaufführung eine "Vereinsmeirei" in grösseren Familienkreis. (POLEWKA, WILLI. *op. cit.*, p.11)
[175] POLEWKA, WILLI. *op. cit.*, p.11
[176] Pequena cidade no sul da Alemanha (Baviera).

> conservaria seu reconhecimento[177]. [Tradução nossa]

Discorre ainda mais sobre a relação entre a cena amadora e profissional curitibana:

> Aqui [Brasil] sofremos um pouco - porque não conhecemos nenhum teatro profissional, nem no idioma nacional (não conto aqui nem Rio ou São Paulo) - com a difícil tarefa de elevar o nível do desempenho artístico de um grupo amador, que representa um valor que, depois de um julgamento crítico, quando possível, o aproxima do teatro profissional.[178]. [Tradução nossa]

Além da função artística, Willi Polewka defendia que o Grupo Teatral Independente possuía ainda uma outra função. A Segunda Guerra Mundial modificou a situação essencial dos grupos étnicos, tanto que, para ele, nenhum "sentimento de pertencimento de grupo" havia sobrevivido a esse evento. Uma das transformações provocadas por ela foi que "a juventude falaria pouco ou nada da língua dos seus antepassados". Algumas das formas de preencher essa lacuna deixada neste "sentimento de pertencimento de grupo" seriam através dos respectivos Institutos Culturais, Corais ou Associações de Canto. Willi Polewka argumentava que, nos seus primeiros anos de atuação, o Grupo Teatral Independente em Curitiba foi para seu grupo étnico uma das poucas instituições que criou condições de reunir "mais de mil pessoas durante suas apresentações". Na época em que escreveu o texto citado, na comemoração dos seus dez anos de atividades, o número total de espectadores das apresentações do Grupo Teatral Independente já era superior a dez mil pessoas.

Nesse sentido, o Grupo Teatral Independente foi um grande marco para a comunidade alemã, não apenas por levar à cena peças no idioma alemão, mas principalmente por sua preocupação artística, pelo cuidado com

---

[177] Es ist nicht gleich, ob man z.B. in Hamburgo der, nur um einen Namen zu nennen, in Kaufbeuren Theater sieht. Die Leistung einer jeden unserer hiesigen Gruppen wird immer von dem Regisseur und von dem ihm zur Verfügung setehenden Menschenmaterial abhängen, denn ohne Zweifel gibt es überall ganz wunderbare Naturtalente, deren Erwecken, Erziehen und Fördern eine schöne und fast immer dankbare Aufbage ist. In den 30 Jahren meiner hiesigen Theatertätigkeit habe ich manche dieser Urbegabungen erlebt, und erlebe sie heute noch, die könnten sie einen Berufsensemble angehören, ihm gewiss Ehre einlegen würden. POLEWKA, WILLI. *op. cit.*, p.11.

[178] Uns fällt also hier, weil wir kein Berufstheater kennen, auch nicht in der Landesprache (zählt man Rio oder São Paulo nicht dazu), die schwere Aufgabe zu, die künstlerischen Leistungen einer Liebhabergruppe auf ein Niveau zu bringen, die einen Wert darstellen welcher, der kritischen Beurteilung nach, denen des Berufstheaters möglichst nahe kommen. POLEWKA, WILLI. *op. cit.*, p.11

que as peças eram escolhidas e encenadas. Independentemente de ser um grupo amador, seu idealizador, Willi Polewka, deixa claro, não só através de seu texto publicado em jornal, mas também no discurso de suas cartas, a grande preocupação artística que movia o grupo, que também podemos comprovar através de alguns dos nomes que conseguimos identificar como de artistas teuto-brasileiros de reconhecimento notório[179] que configuram muitos dos programas de suas peças.

4.4 A SEGUNDA E ÚLTIMA DÉCADA (1958-1968)

Principalmente a partir de 1965, o discurso de Willi Polewka em suas cartas ficou cada vez mais pessimista. Entre suas reclamações e desabafos, o primeiro aspecto que se destaca é o abandono da colônia pelas autoridades alemãs, além da falta de união da própria colônia.

Um exemplo dessa situação é descrito quando escreveu diretamente ao Consul alemão, em 13 de setembro de 1965, reclamando de dois grupos profissionais em língua alemã da América do Sul, o Riesch-Bühne de Porto Alegre e o Deutsche Kammerspiele de Santiago do Chile, que recebiam incentivos do governo alemão, e em sua última passagem por Curitiba levaram à cena apresentações artisticamente inferiores às do Grupo Teatral Independente, na opinião de Willi Polewka.

A Riesch-Bühne havia apresentado, segundo Willi Polewka, uma "farsa ridícula e ultrapassada" e o Deutsche Kammerspiele possuía problemas sérios de direção, cenários e figurinos mal feitos. Willi Polewka ressaltou que não teria inveja, mas questionou como tais grupos poderiam receber altas somas de dinheiro do governo alemão e ter um descuido tão grande com suas apresentações. Destacou ainda que possuía o sonho de ir com seu grupo em turnês para São Paulo e Rio Grande do Sul, mas nunca obteve o apoio moral e prático (ou seja, financeiro) necessário para isso. Também afirmou que nunca fez um pedido formal pois acreditava que o reconhecimento viria apenas como recompensa por seus próprios esforços.

---

[179] Conforme citados anteriormente: Dr. João Poeck, Frederico Kirchgässner, Waldemar Kurt Freyesleben, Kurt Boiger, Julio Gebrath. A listagem completa dos participantes encontrados nos programas encontra-se no anexo.

Outro tema recorrente em várias cartas de Willi Polewka e também nos programas das peças do Grupo Teatral Independente é a renovação tanto do público, quanto dos próprios atores. Em suas cartas endereçadas às editoras pede por peças com poucos personagens e também com personagens mais velhos. O grupo, no decorrer dos anos, perdeu grande parte de seus atores, devido à mudança de cidade ou país de alguns deles, ou à falta de tempo de outros. Além disso, os integrantes que permaneceram no grupo foram envelhecendo. Não havia interesse por parte de participantes mais novos e, além disso, os descendentes de imigrantes também perderam o contato com a língua alemã.

Em carta de 07 de março de 1968, Willi Polewka convidou Karin Fiedler, funcionária do consulado alemão, a participar do grupo. A carta soa como um "pedido de socorro" pois, de acordo com Willi Polewka, o grupo precisava naquele momento de "energia mais jovem" para continuar existindo. Ele atribuiu à escassez de participantes mais jovens a grande pausa desde a última temporada em 1967. Willi Polewka também escreveu repetidas vezes sobre a falta de jovens em algumas cartas endereçadas ao Dr. Greuel, editor da Editora Kurt-Desch em Munique, assim como ao Sr. Eric Spiess, editor da Bärenreiter-Verlag, Editora e Distribuidora de Espetáculos Teatrais da cidade de Kassel, conforme verificamos abaixo:

> Prezado Sr. Spiess: Estou novamente dando notícias! Agradeço imensamente pelas informações sobre as ofertas de peças teatrais que eu recebo regularmente, e pelos quais, naturalmente, tenho grande interesse. Infelizmente meu pequeno grupo está metido em dificuldades de elenco. Assim chegamos ao fim de uma temporada que não foi muito produtiva. Mas espero que eu ainda possa vencer essas últimas dificuldades. Essa esperança também me permite pensar em sua editora. Eu preciso de peças que tenham um elenco não muito grande, com poucos atores jovens. Eu poderia ler as seguintes peças, caso elas, de uma forma ou de outra, preencham as condições descritas acima:
> Ivan Klima: Um noivo para Marcella
> Julin Eddlis: Abel, onde está seu irmão
> B.A. Mertz: Súplica por um assassinado suave
> Tão logo eu as leia, você receberá uma resposta minha. Eu agradeço imensamente, desde já, por sua amigável e prestativa atenção e o cumprimento com todos os melhores votos, prezado Sr. Spiess. Até logo, seu WP[180]. [Tradução nossa]

[180] "Verehrter Herr Spiess: ich melde mich mal wieder! Haben Sie herzlichen Dank für die Informationen Ihres Schauspielvertriebs, die ich regelmaessig erhalte, und die mich naturgemäss immer sehr interessieren.

Conforme visto no balanço das apresentações do grupo, percebemos uma gradual queda no número de seu público. Percebem-se alguns aspectos, que podem ter influenciado o término das atividades do grupo, tratados a seguir.

Durante grande parte do período compreendido entre 1964 e 1984, o teatro brasileiro estava submetido ao rótulo de “inimigo público” pelo regime militar, vítima de censura, perseguição e repressão, principalmente durante o período em que esteve em vigor o AI-5, entre 13 de dezembro de 1968 a 01 de janeiro de 1979.

O teatro apresentado pelo Grupo Teatral Independente esteve fortemente vinculado ao tipo de teatro de cunho comercial, sem ambições experimentais, sem demonstrar qualquer viés político contestador. Conforme pode-se observar no anexo, mesmo contando com um repertório cuidadosamente pesquisado, ele era sempre pensado para atender às expectativas da colônia alemã e sua mentalidade mais conservadora. Ele configurava-se, assim, como forma de divertimento despretensioso para seu público, que via nele a possibilidade de entrar em contato com sua terra natal. No caso dos filhos e netos de alemães nascidos no Brasil, que nunca tiveram a chance de conhecer a terra de seus antepassados, configurava-se como uma forma de contato com ela. Aparentemente, tal postura estaria longe de entrar em conflito com as medidas coercitivas do Regime Militar. Mas, a análise de formalidades obrigatórias exigidas pela censura, aliadas à situação geral de crise que o país começou a enfrentar no período, levam-nos à conclusão de que, mesmo sem ter sofrido diretamente com a repressão do Regime, não é por coincidência que o grupo encerrou suas atividades em 1968, mesmo ano da instauração do AI-5.

Leider steckt mein kleines Ensemble in Besetzungsschwierigkeiten. So waren wir in der eben zu Ende gegangenen Spielzeit nicht gerade sehr produktiv. Aber ich hoffe noch immer dass ich dieses Tief qletzlich überwinden werde.
Diese Hoffnung lässt mich auch an Ihren Verlag denken. Ich brauche Stücke mit nicht zu grösser Besetzung, mit wenig jugendlichen Darstellern. Dürfte ich folgende Stücke lesen, falls sie mehr oder weniger obige Bedingungen erfüllen:
Ivan Klima: Ein Brautigam für Marcella
Julin Eddlis: Abel, wo ist dein Bruder
B.A. Mertz: Bitte um sanften Mord
Sobald ich sie durchstudiert habe, lasse ich dann – so oder so – von mir hören.
Ich danke Ihnen schon jetzt sehr für Ihr freundliches Entgegenkommen und gruesse Sie mit allen guten Wünschen, verehrter Herr Spiess. Als stehts
Ihr ... WP (Carta de Willi Polewka para Spiess em 26.11.1969)

Como já relatado anteriormente, até 1967 as peças tinham que apresentar apenas um resumo em português para serem liberadas pela censura. A partir de então, o Departamento Federal de Segurança Pública obrigou a apresentação da peça traduzida na íntegra para a submissão à censura. Em 1968, Willi Polewka pediu ajuda ao editor da Editora Kurt-Desch, Dr. Greuel, para verificar a veracidade da informação de que as peças estrangeiras eram submetidas à censura via Embaixada Brasileira na Alemanha. Caso a informação fosse verídica, o grupo poderia pedir para a editora entrar diretamente com o pedido de liberação da peça pela Censura, na Embaixada Brasileira, ainda na Alemanha, poupando o grupo do trabalho da tradução das peças:

> As dificuldades com a Censura estão ainda mais severas. Tão severas que recentemente a cena local organizou uma greve[181], que ainda não teve nenhum resultado, apesar das promessas que foram feitas. Para nós, a esse respeito, é muito difícil pois cada peça tem que ser traduzida na íntegra e apresentada em três exemplares para a Censura em Brasília.[182] [Tradução nossa]

Além dos problemas com a censura, nota-se que houve maiores dificuldades em se conseguir benefícios para apresentações em turnês, pelo fato dos teatros estarem passando por dificuldades financeiras, conforme verificamos na carta de Terhart para Polewka em 15.05.1967:

> O [Teatro] Carlos Gomes [Blumenau] encontra-se em tão precária situação financeira, que ele não quer e não pode, de forma alguma, assumir mais nenhum compromisso. Orquestra e coro devoram gigantescas somas de dinheiro que a doação espontânea dos blumenauenses mal dá para cobrir. Isso significa que: TODAS as despesas ficam por SUA conta. São elas: Direitos autorais; estatística; cartazes; programas; ingressos; e NCr$ 80,00 para o Carlos Gomes, com o qual serão pagos a limpeza, luz, diretor de palco e assistente, caixa, bilheteiro, guarda do estacionamento,

---

[181] Em fevereiro de 1968, a censura tirou de cartaz, em Brasília, a peça *Um Bonde chamado Desejo* de Tennessee Williams e impôs à atriz Maria Fernanda e ao produtor Oscar Araripe uma suspensão de 30 dias de suas atividades profissionais. A classe teatral ficou indignada e declarou a primeira greve da história da categoria, fechando por três dias os teatros do Rio de Janeiro e São Paulo. O governo, para preservar sua imagem, prometeu a criação de um anteprojeto de uma nova lei sobre a censura, tranquilizando os artistas, que cessaram, assim, suas manifestações. Mas pouco tempo depois, ao contrário do prometido, a campanha difamatória do teatro é intensificada, bem como a censura, culminando, no mesmo ano com a instauração do AI-5. (Michalski, 1985)

[182] "Die Zensurschwierigkeiten sind noch härter geworden. So hart dass neulich die einheimischen Bühnen einen Streik veranstalteten, der aber bisher noch nichts erreichte, wenn auch Versprechungen gemacht wurden. Für uns sehr schwierig insofern als wir das jeweilige Stück vollständig übersetzt der Zensur in Brasilia in drei Exemplaren einreichen müssen" Carta de Willi Polewka a Greuel em 20.03.2968.

etc.[183] [Tradução nossa, grifo do autor]

Quando os ex-integrantes do Grupo Teatral Independente foram questionados em nossa entrevista sobre o motivo que, para eles, teria causado o fim do grupo, eles responderam prontamente que teria sido a televisão. Um argumento que não pode ser completamente descartado, pois mesmo que seu auge de popularização tenha sido atingido somente na década de 1980[184], a consolidação da televisão veio se construindo desde sua introdução no país, na década de 1950. Segundo MEUCCI e MOREIRA, 2011, seu estabelecimento efetivo ocorre justamente a partir de 1965, com a criação da TV Globo, marcando a passagem de uma "fase descentralizada, insipiente e artesanal da televisão brasileira para uma nova fase de produção, centralizada e industrial"[185] e essa passagem ocorreu justamente durante o regime militar, que tendo seu golpe apoiado pelo jornalista Roberto Marinho (criador da TV Globo), propiciou a expansão de sua rede televisiva pela afiliação de pequenas emissoras espalhadas pelo território nacional. Assim, ainda segundo as autoras, o auge de sua manipulação[186] foi justamente na copa de 1970, coincidindo assim com o período de encerramento das atividades do Grupo Teatral Independente.

Evidentemente este foi apenas mais um dos possíveis motivos que, indiretamente, pode ter levado ao fim do Grupo Teatral Independente. Além disso, nota-se nos depoimentos a falta de interesse do público pelos temas e abordagens mais "tradicionais" de uma Alemanha tão distante, devido à padronização e adesão do imigrante à língua nacional. Afinal, os descendentes de alemães, foram aculturando-se, e não possuíam mais qualquer vínculo com o idioma de seus antepassados, outrora tão presente na colônia.

---

[183] "Der Carlos Gomes befindet sich in einer derart prekären finanziellen Lage, dass er keinerlei Verpflichtungen mehr übernehmen kann und will. Orchester und Chor verschlingen Unsummen, die aus den freiwilligen Spenden der Blumenauer kaum noch zu decken sind. Das heisst: SÄMTLICHE Unkosten zu IHRE Lasten. Das Sind: Direitos Autorais; Estatística; Schaufensterpropaganda; Programme; Eintrittskarten, und NCr$ 80,00 für Carlos Gomes, womit Reinigung, Licht, Bühnenmeister und Gehilfe, Abendkassierer, Karten Kontrolleur, Parkplatz-Wächter, usw bezahlt sind. (Carta de Terhart para Polewka em 15.05.1967)

[184] *cf.* MEUCCI, Simone; MOREIRA, Claudia R. Baukat Silveira. Comunicação, cultura e as novas linguagens. In: ____ *História do Brasil: sociedade e cultura.* Curitiba: Ibpex, 2011.

[185] *Ibidem.* p. 49.

[186] Ibidem. p. 50.

4.5 LEGADO: SOCIABILIDADE PESSOAL E IMAGEM DA ALEMANHA

Na segunda entrevista realizada para este trabalho, Ingo Hübert destaca a importância do Grupo Teatral Independente em sua formação pessoal. Isso nos leva a pensar no papel que o Grupo Teatral Independente desempenhou tanto na sociabilidade de seus integrantes quando na promoção de uma imagem teatralizada da própria Alemanha. Ele defende que, principalmente para os participantes mais jovens, a influência do trabalho e convivência no grupo foram fundamentais para a formação de sua visão de mundo e a maneira como eles, em sua vida adulta, passaram a se relacionar em sociedade. Isso porque, tanto ele, quanto vários colegas começaram sua participação no grupo ainda crianças, em pequenos papéis nas peças. Por um lado, o contato com o teatro também proporcionou para esses integrantes uma compreensão mais abrangente dos fatos cotidianos, da própria interpretação textual, com suas referências, duplos sentidos, jogos de palavras, metáforas, etc. Por outro lado, também houve o aprimoramento do domínio do próprio idioma alemão, já que muitos participantes eram descendentes de terceira ou quarta geração, e o uso do alemão não era mais tão habitual entre eles. Um exemplo disso é dado por Wendelin Treml, que relata que na época estudava alemão em uma escola de idiomas, mas que teria aprendido mais com o grupo de teatro do que com as aulas regulares de língua alemã.

Além disso, a repercussão junto ao público e a troca entre os atores do Grupo Teatral Independente e sua comunidade foram os fatores que mais se destacaram na existência do grupo. A ligação da comunidade alemã com a Alemanha, para a maioria das pessoas dos lugares onde o grupo se apresentava, era muito tênue, pois conheciam a Alemanha por intermédio dos relatos distantes de seus avós, bisavós ou tataravôs. Nesse sentido, o grupo, além de criar ou afirmar uma identidade em comum, também proporcionava um espetáculo que ia além do palco, tanto internamente, no próprio grupo quanto externamente, no público.

Internamente, esse “espetáculo” é notado no processo de ensaio das peças: o elenco e equipe técnica, principalmente os participantes que não eram falantes nativos do idioma, além de entrar em contato com a

dramaturgia em língua alemã, também tinham a chance de praticar o idioma de forma autêntica, nas conversas e no processo de ensaio. Além disso, a reunião de diferentes gerações de amadores e alguns profissionais que lideravam o grupo juntamente com Willi Polewka, dentro do universo do teatro amador, proporcionou uma troca de experiência que, segundo relato acima citado, influenciou a formação dos mais jovens.

Externamente, o "espetáculo" não se resumia apenas ao momento de apresentação das peças, mas começava antes, com a expectativa criada pelo público sobre o trabalho do grupo. A citação dentro deste capítulo, do texto publicado no periódico "Desportista Sambentense" de novembro de 1949, é exemplar nesse sentido, pois nota-se com clareza o início do espetáculo, ainda fora do palco, com a recepção do grupo antes da entrada na cidade de São Bento do Sul, com fogos de artifícios, banda de música e carreata. Finalmente, os teatros que além de abrigar as apresentações do grupo, também funcionavam como um ponto de encontro entre a própria comunidade alemã.

Mesmo com inúmeros esforços para a realização de montagens de peças com poucos atores e a constante tentativa de renovação do elenco, o grupo fechou a cortina pela última vez com a apresentação da peça "Rendezvous mit Papa", em 3, 4 e 7 de junho de 1967 sob direção de Willi Polewka. Apesar do empenho de Willi Polewka de levar outras peças à cena nos dois anos seguintes, o grupo encerrou suas atividades em 1968[187].

O fim das atividades do grupo é marcado pelo envelhecimento de seus integrantes e de seu público, sem uma renovação dos mesmos. Isso se deve ao fato de que a língua alemã entrou cada vez mais em desuso pelas novas gerações de descendentes que também foram perdendo o interesse no teatro. Observamos aqui uma assimilação da comunidade de fala germânica pela sociedade em que estava circunscrita. Nesse sentido, também retomamos Michael Löwy e Robert Sayre, que citam a contradição do romantismo de Ferdiand Tönnies na dicotomia comunidade/sociedade, como duas formas distintas de sociabilidade. Para este autor, de um lado estava a comunidade, "universo regido pela concórdia, o costume, a religião, a ajuda

[187] Conforme relato de Ingo Hübert o ano que o grupo encerrou suas atividades foi 1968, ano em que ele ingressou no Serviço Militar.

mútua, a *Kultur"* e de outro lado estava a sociedade, "a grande cidade, o Estado Nacional, a fábrica" , conjunto movido pelo cálculo, pelo lucro, pela luta de todos contra todos, pela *Zivilisation* enquanto progresso técnico e industrial"[188]. E com o avanço dessa *Zivilisation* esse autor defende que o retorno à comunidade é uma ilusão. Assim, dentro dessa concepção romântica, na qual o Grupo Teatral Independente se desenvolveu, a comunidade a que seus participantes e público pertenciam e o mobilizava foi sendo cada vez mais integrada à essa sociedade curitibana e brasileira, gerando, consequentemente o seu fim.

[188]LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e política.* São Paulo: Paz e Terra, 1993, p. 56.

5 ANÁLISE DOS PROGRAMAS DOS ESPETÁCULOS DO GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE

5.1 PARATEXTO TEATRAL: O PROGRAMA DE TEATRO COMO CONDUTOR DA MEMÓRIA

O programa teatral surgiu pela primeira vez, na Europa, no ano de 1860 e, segundo Walter Lima Torres Neto[189], foi estabelecido primeiramente como forma de veicular informações sobre o espetáculo, além de suporte para material publicitário em geral. Supõe-se que ele teria evoluído do cartaz, respondendo a uma "necessidade de aperfeiçoamento do processo de difusão e divulgação de uma apresentação artística que se quer oferecer a uma determinada coletividade."[190] Para o pesquisador, o propósito do cartaz era o de "anunciar à sociedade, em espaços públicos e privados, uma programação que possuía dia, horário e local precisos para acontecer. Tratava-se de uma sistematização do lazer"[191] O programa surgiu justamente para ampliar essa divulgação.[192]

A partir da segunda metade do século XX, há uma significativa ampliação da veiculação de material publicitário nos programas no Brasil, fato que já acontecia na Europa desde o final do século XIX. Paralelamente ao aumento do número de anúncios, que propiciou um maior número de páginas do programa, os grupos também começaram a preocupar-se com a veiculação de outras informações para o público, a respeito do espetáculo: sobre o autor e obra, informações sobre o processo de ensaio, etc. Deste modo, o programa de teatro vem expandir sua função e revela em sua materialidade a identidade de seus grupos, além das relações de uma política cultural entre as instituições que dão suporte para eles e a sociedade. Assim, segundo Torres Neto e Ribeiro, essa identidade, que pode ser, "coletiva ou de classe", poderia revelar tanto "os princípios do coletivo criativo e do

---

[189] TORRES NETO, Walter Lima. RIBEIRO, Felipe Matheus Bachmann. Olha ô programa da peça! **Urdimento**, Florianópolis, v. 16, p. 141-151, 2011, p. 141.
[190] *Idem*.
[191] *Idem*.
[192] *Idem*.

espetáculo, quanto reafirmaria a trajetória dos agentes criativos inscrita no âmbito da sua cidade, do seu estado ou do seu país."[193]

Os programas são feitos para serem lidos antes da apresentação teatral, mas também, com o passar do tempo, podem assumir o papel de "petit monument à l'éphémère"[194], como no caso do material encontrado no espólio utilizado como fonte para a realização deste trabalho.

Os programas encontrados no espólio do Grupo Teatral Independente são documentos que revelaram-se como fragmentos, muitas vezes confusos e imprecisos, mas por meio dos quais é possível revelar o discurso dos agentes criativos e sua relação com a sociedade e sua época. Através dos programas é possível revisitar a efemeridade da representação e ir além, desvendando os fatores que mobilizaram o grupo de teatro, revelando seu lugar social, sua pretensão estética, o padrão artístico e a relação com seu público.

O conjunto dos programas são fontes valiosas nas quais podemos ler uma parte relevante da história do grupo analisado, sua mentalidade e dinâmica de trabalho. Além disso, individualmente, cada programa se constitui como um traço memorialístico da representação teatral, revelando aspectos do próprio texto, mas também de que forma sua representação estava relacionada com seu entorno naquele momento específico da história do grupo.

Como não conseguimos o acesso a grande parte dos textos dramáticos apresentados, devido à indisponibilidade destes, seja em língua alemã ou portuguesa, em bibliotecas, internet, etc. o trabalho ficou focado nos seus programas e como eles passam a ideia de suas representações.

5.1.1 Tipologia dos programas do Grupo Teatral Independente

O Grupo Teatral Independente apresentou 39 peças, todas em idioma alemão, durante seus 20 anos de existência. Foram encontrados no arquivo

[193] TORRES NETO, W.L; RIBEIRO,F.*op.cit.*, p. 150.
[194] DAVID, Gilbert. *Théâtres au programme:* panorama des programmes de théâtre de langue française à Montreal aux XXème siècle. Montreal, CETUQ/BN Québec, 2002.

particular da família Polewka 30 programas, 1 convite em forma de cartão postal e 2 cartazes. Esse material é referente a 25 títulos de diferentes peças, já que alguns títulos possuem programas distintos quando apresentados em mais de uma cidade[195]. Dos 30 programas, 13 são bilíngues (português e alemão); 12 são escritos somente em alemão; 4 são escritos alternando português e alemão (algumas informações são escritas em uma língua e outras na outra, não sendo um programa necessariamente bilíngue, como os anteriormente descritos, nos quais as mesmas informações são apresentadas nos dois idiomas) e um programa com as informações somente em português, com exceção do título da peça que também aparece em alemão. O formato predominante é o denominado "formato revista"[196], em papel offset, sendo basicamente composto por folhas de papel tamanho ofício ou A4 dobradas ao meio e/ou grampeadas.

A exceção é o programa da peça *Die Spanische Fliege (A mosca espanhola).* O primeiro programa do grupo, de 1948, é constituído por uma folha ofício com duas dobras paralelas na vertical, que com o formato fechado apresenta 6 faces (Figuras 01 e 02: a ordem de leitura do programa, conforme a sequencia em que é manipulado e aberto para ser lido é A-B-C-D-E-F). A capa do programa (IMAGEM 01/A) apresenta uma ilustração que parece ser uma face feminina, que remete à uma máscara teatral, com a inscrição abaixo: "In arte voluptas" que em latim significa "o prazer mora na arte". A localização da ficha técnica não só deste, mas dos demais programas, obedece a um padrão que parece ser o vigente na época[197], que

---

[195] *Die spanische Fliege (A mosca espanhola), Die vertagte Nacht (A Noite Transferida), Krach im Hinterhaus (Barulho no Chateau), Spatzen in Gottes Hand (Tico-tico em mãos de Deus), Die Goldne Eva (Adorada Eva), Bobby, Maria Cachucha, Familie Hannemann (Família Hannemann:* com duas diferentes montagens, em 1953 e 1963, respectivamente*) e Mister Pim kommt vorbei (Mister Pim passa por aqui), Der Sprung in die Ehe (O mergulho no casamento) , Jugendfreunde (Amigos de infância), Annette, Überfahrt (Viagem ao além), Er, Sie, Es (Das Malheur) (Ele, ela, o outro – o incidente), Jedermann (Todomundo), Zwei Nächte (Duas Noites), Das Glas Wasser (O copo d'água), Der Raub der Sabinnerinnen (O rapto das Sabinas), Die Goldene Maske (A máscara dourada), Bunbury – oder Die Bedeutung Ernst zu sein (Bunbury – ou a importância de ser honesto), Lumpazivagabundus, Herr Lamberthier (Sr. Lamberthier), Familie Hannemann (programa de 1963), Robinson soll nicht sterben (Robinson não deve morrer), Minister Gesucht (Procura-se Ministro), Rendezvous mit Papa (Rendezvous com o papai).*

[196] Segundo pesquisa de Walter Lima Torres, o programa com formato revista foi o predominante desde a década de 1950 até a década de 1980, no Brasil. As informações da ficha técnica parecem ser as únicas constantes nos programas da época, e geralmente são encontradas no miolo dos programas.

[197] *cf.* TORRES NETO, *op.cit*.

a coloca bem ao centro do programa, conforme verifica-se nas figuras 02/D e 03.

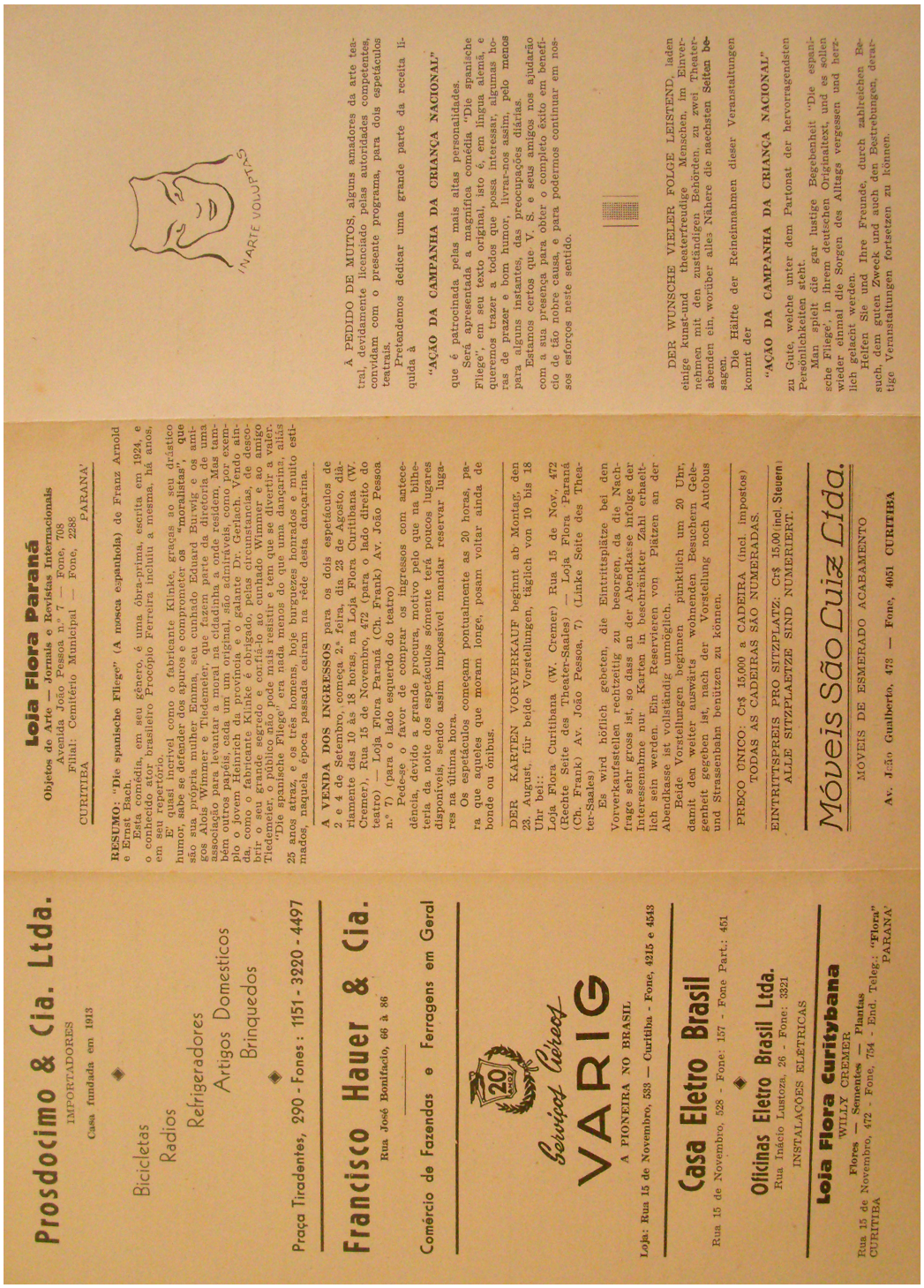


FIGURA 01 - Parte externa do programa de *Die spanische Fliege* de Franz Arnold e Ernst Bach. Setembro de 1948. Sociedade Cultura Física Duque de Caxias/Curitiba.
FONTE: Espólio de Willi Polewka.

FIGURA 02 - Parte interna do programa de *Die spanische Fliege* de Franz Arnold e Ernst Bach. Setembro de 1948. Sociedade Cultura Física Duque de Caxias/Curitiba. FONTE: Espólio de Willi Polewka.

— PROGRAMM —

Sonnabend, den 26. und Sonntag, den 27. April, um 20,00 Uhr

MARIA CACHUCHA

Eine Tragi-Komödie in 3 Akten (6 Bildern) von JORACY CAMARGO
Mit persönlicher Erlaubnis des Autors übersetzt von Marga Schack und Rudolfo Krueger
REGIE: Willi Polewka MUSIKAL. ZWISCHENSPIEL: Dr. João Poeck am Klavier
INSZENIERUNG: Günther Schierz

PERSONEN:

Dr. Paulo Carneiro		Sergio H. Piaskowy
Dona Fabiana Luz		Gussy Delitsch
Liana Luz	Freunde des Dr. Carneiro	Eva Drewanz
Diná Dupont		Erica Cremer
Dr. Armando Pinheiro		Hubertus Drewanz
Artur Lobato		Bernardo Kirchgaessner
Maria Cachucha		Marga Schack
Francisco de Assis		Willi Polewka
Virginia		Ketty Mais
Gustavo Lencaster		Sido Stenzel
Ein Diener		Otto Hupfeld

ZEIT: Gegenwart ORT DER HANDLUNG: Eine brasilianische Grosstadt. Im Hause des Dr. Carneiro.

Pausen nach den 2. und 4. Bild.

Guarda-roupa gentilmente fornecido pela casa MODAS UNICAS.

FIGURA 03 - Parte central do programa de *Maria Cachucha* de Joracy Camargo. Abril de 1952. Sociedade Beneficente Rio Branco/Curitiba.
FONTE: Espólio de Willi Polewka.

Em quatro[198] programas há a presença de fotos dos atores, traçando-se um paralelo com o que era de praxe em outros programas do mesmo período. Nos programas das peças *Jugendfreunde (Amigos de infância)* e *Annette*, as fotografias dividem espaço com os textos do grupo e material publicitário, conforme verifica-se na Figura 04. Nestes programas, em cada página de anúncio, há uma foto de um membro do grupo, no topo da página, do lado esquerdo, das páginas pares e do lado direito, das ímpares. Ao que tudo indica, uma das fotografias (da pág. 11) do programa *Jugendfreunde (Amigos de infância)* foi recortada, prejudicando inclusive a leitura da ficha técnica, que fica do outro lado da folha. As fotografias dos programas *Jugendfreunde (Amigos de infância)* e *Annette* foram produzidas por dois estúdios fotográficos, cujos anúncios figuram nos respectivos programas, o que evidencia que tal serviço foi feito como permuta pelo anúncio[199].

[198] Jugendfreunde (peça apresentada em Curitiba); Jugendfreunde (peça apresentada em Blumenau em agosto de 1955); Annette e Er, Sie, Es (das Maulheur) – Ele, ela, o outro – o incidente).

[199] Uma parte das fotos expostas neste programa foram feitas por Studio Dickow. [Tradução nossa]. *Ein Teil der Fotografischen Aufnahmen in diesem Programmheft wurden ausgeführt von Studio Dickow* (em *Jugendfreunde).* Uma parte das fotos expostas neste programa foram feitas por Foto Tony [Tradução nossa] *Ein Teil der Fotografischen Aufnahmen in diesem Programmheft wurden ausgeführt von Foto Tony* (em *Annette).*

FIGURA 04 - À esquerda, foto da atriz Ingrid Richter na página 6 do programa da peça *Annette*, de Roland Schacht. Setembro e outubro de 1955. Teatro Guaíra - Pequeno Auditório, Curitiba.
FONTE: Espólio de Willi Polewka.

FIGURA 05 - Capa do programa da peça *Er, Sie, Es (Das Malheur)*. Schweizer Heim.(?).
FONTE: Espólio de Willi Polewka.

Mesmo obedecendo a um padrão bem parecido, os programas podem ser divididos em seis tipos distintos, caracterizados principalmente por suas capas. Esta divisão também leva em conta que os programas foram mudando sua identidade com o passar dos anos, apresentando um espécie

de “evolução”, mesmo mantendo um layout padrão mais ou menos rígido. Sua forma manteve-se estável a partir de 1958, a partir do programa da peça *Jedermann*.

O primeiro tipo, formado por 5 programas[200], inclui predominantemente os programas das primeiras peças, realizadas a partir de 1949, principalmente das encenadas em turnês por outras cidades. Estes programas não têm uma identidade visual definida para o grupo, colocando várias informações diferentes na capa: além do título da peça, apresenta também anúncios, pequenos resumos do enredo, etc. Para a melhor visualização, reproduzimos abaixo (FIGURA 06) a capa do programa de *Die vertagte Nacht (A noite transferida)*.

O programa da peça *Die Vertagte Nacht [A noite transferida]* apresenta o formato tipo revista, com 3 folhas de papel no tamanho ofício, dobrado ao meio e grampeadas, compondo 12 páginas de programas. A capa apresenta já no cabeçalho um anúncio publicitário da “Modas José”, logo em seguida aparece a chamada “A Sociedade ‘Orfeon Paranaense’ tem o prazer de apresentar o famoso conjunto ‘Grupo Teatral Independente’ em *Die vertagte Nacht (A noite transferida)*”. Em seguida há uma descrição da peça como sendo uma “hilariante comédia” em três atos de Franz Arnold e Ernst Bach, “ilustrada com a música da célebre opereta ‘O Morcêgo’ (sic) com arranjo de Frederico B. Wagner”. Chama a atenção que há apenas uma apresentação, no dia 19 de abril de 1949, “às 20 horas e quinze minutos em ponto”. Em seguida é colocado o local das apresentações, a Sociedade Cultura Física Duque de Caxias, e também o valor dos ingressos e onde eles podem ser adquiridos (Na Flora Curitibana - Willy Cremer). “Devido à grande procura, aconselhamos reservar os lugares com antecedência”. No rodapé há ainda mais um anúncio das “Modas Únicas”.

---

[200] Programas: *Die vertagte Nacht* (*A Noite transferida); Krach im Hinterhaus (Barulho no Chateau); Bobby (*turnê em Jaraguá do Sul); *Bobby* (programa de 02 de setembro, sem ano ou local) e o programa da turnê em Jaraguá do Sul de *Spatzen in Gottes Hand* (*Tico-tico em mãos de Deus).*

8 tung! STETER Eingang von NEUHEITEN!
Camelomaentel — Samtmaentel — Wollmaentel — Pelzmaentel
Woll- & Seidenkleider — Roecke — Blusen — Unterwaesche.
Wollen Sie modern gekleidet sein?
Beachten Sie stets die Fenster von Modas José
Rua 15 de Novembro n.º 527.

A Sociedade "Orfeon Paranaense" tem o prazer de apresentar o famoso conjunto
"Grupo Teatral Independente"
em

DIE VERTAGTE NACHT

NOITE TRANSFERIDA

Hilariante comédia em três átos de Franz Arnold e Ernst Bach, ilustrado com música da celebre opereta "O morcêgo", no arranjo de Frederico B. Wagner.

Ergötzliche Komödie in drei Akten von Franz Arnold und Ernst Bach, aus der berühmten Operette "Die Fledermaus", musikalisch illustriert, in der Bearbeitung von Frederico B. Wagner.

Único espetáculo, dia 19 de Abril de 1949
ás 20 horas e 15 em ponto
Einmalige Aufführung, am 19. April 1949
pünktlich um 20 Uhr 15
no salão da

SOCIEDADE CULTURA FÍSICA DUQUE DE CAXIAS

Lugares numerados (incl. impostos) Cr$ 15,00
Numerierte Plätze (inkl. Steuern) Cr$ 15,00
Venda de entradas, a partir de 11 de Abril, na
Loja Flora Curitibana (Willy Cremer)
Rua 15 de Novembro n.º 472

Devido a grande procura, aconselhamos reservar os lugares com antecedência.

Wegen der grossen Nachfrage bitten wir, sich die Plätze rechtzeitig besorgen zu wollen.

A CASA PREFERIDA EM... Modas só Unicas FONE: 4175
CURITIBA - RUA B. do RIO BRANCO, 40

A Casa das Bolsas finas
Preços baixos
Sortimento - Novidades

FIGURA 06 - Capa do programa de *Die vertagte Nacht (A noite transferida)*. Franz Arnold e Ernst Bach. Abril de 1949. Salão de Festas da Sociedade Cultura Física Duque de Caxias.
FONTE: Espólio de Willi Polewka.

O segundo tipo, é formado por seis programas[201] de peças encenadas a partir de 1950, que começam a apresentar uma preocupação com a separação das informações da capa e do miolo: há o cuidado em favorecer a visualização do título da peça, deixando a capa com menor número de informações. Isso possibilita a construção de uma identidade visual para o grupo, conforme verifica-se na FIGURA 07. O Programa em formato revista, folha ofício dobrada ao meio, com grampo, totalizando 8 páginas de programa. A capa é simples, sem anúncios publicitários, apresentando no cabeçalho a informação que a peça é apresentada pela Sociedade Orfeon Paranaense com a chamada para a peça toda em português: "gostosa comédia". Também apresenta informações sobre a venda dos ingressos, datas das apresentações e local, em português. Apenas o título, em fonte maior e no centro da página, aparece primeiramente em alemão e depois em português.

[201] Programas das peças: da temporada em Curitiba de *Spatzen in Gottes Hand (Tico-tico em mãos de Deus); Herr Lamberthier (Sr. Lamberthier); Der Sprung in die Ehe (Mergulho no casamento); Familie Hannemann (*encenação de 1963 de *Família Hannemann);* programa da apresentação em Blumenau de *Jugendfreunde (Amigos de Infância)*, em agosto de 1955; turnê em Joinville de *Rendezvous mit Papa (Rendezvous com o Papai)*, em maio de 1967.

FIGURA 07 - Capa de *Spatzen in Gottes Hand (Tico tico em mãos de Deus)* de Edgar Kahn e Ludwig Bender. Agosto de 1950. Sociedade Cultura Física Duque de Caxias/Curitiba.
FONTE: Espólio de Willi Polewka.

O terceiro tipo é formado por quatro programas[202], cuja principal característica é a existência da representação, através de ilustração, de um ou mais personagens da peça, conforme verifica-se na figura 08, abaixo. As ilustrações, apesar de apresentarem estilos diferentes, possuem traços comuns, como olhos, narizes e formato de rostos, que sugerem um mesmo ilustrador, porém não creditado.

FIGURA 08 - Capa do programa da peça *Maria Cachucha* de Joracy Camargo. Abril de 1952. Sociedade Beneficente Rio Branco/Curitiba.
FONTE: Espólio de Willi Polewka.

[202] Programas das peças: *Die Gold'ne Eva (Adorada Eva); Bobby* (apresentações em Curitiba, maio e junho de 1951); *Maria Cachucha;* programa da turnê das peças *Familie Hannemann (Família Hannemann) e Mister Pim kommt vorbei (Sr. Pim passa por aqui),* em Blumenau, no ano de 1953.

O programa de *Maria Cachucha* é no padrão revista com grampo contendo 12 páginas. Na capa, observa-se o título da peça em letra manuscrita. Acima do título, o desenho de duas mulheres, uma jovem e outra mais velha, uma referência às personagens da peça: Maria Cachucha e sua sobrinha, Virginia. Também constam informações de local, data e horário das apresentações. Além disso há a menção de que a tradução para o alemão foi realizada por dois integrantes do grupo ("Traduzido para o idioma alemão por Marga Schack e Rudolfo Krueger com especial deferência do autor")

Com a inauguração do pequeno auditório do Teatro Guaíra, surge um quarto tipo de programa, que é desenvolvido para as peças que são apresentadas pelo grupo no novo espaço teatral da cidade. As capas das peças *Jugendfreunde (Amigos de Infância), Annette* e *Überfahrt (Viagem ao além)* apresentam um grande destaque para a fotografia da maquete do recém-inaugurado Teatro Guaíra. A imagem por si já é um chamariz para o público, já que a peça proporciona a oportunidade de conhecer o mais novo e moderno teatro do Estado do Paraná.

FIGURA 09 - Capa da peça *Jugendfreunde (Amigos de Infância)* de Ludwig Fulda. Maio de 1955. Teatro Guayra(sic)/Curitiba. Assim como nos programas das peças *Annette* e *Überfahrt*, há um grande destaque para a foto da maquete do Teatro Guaíra, recém-inaugurado.
FONTE: Espólio de Willi Polewka.

Em 1958, o programa da peça em comemoração aos 10 anos de existência do Grupo Teatral Independente, *Jedermann,* de Hugo von

Hofmannsthal, que também foi apresentada no Teatro Guaíra, inaugura um novo tipo de programas[203], estabelecendo uma identidade mais particular ao grupo. Há especial destaque para o nome do Grupo Teatral Independente, com a criação de uma logomarca que ocupa 1/3 da página, que também apresenta alguns traços comuns com as ilustrações dos programas citados acima. A logomarca é caracterizada pela imagem estereotipada das máscaras da comédia e da tragédia e foi utilizada em quase todos os programas de peças apresentadas após *Jedermann*. Chama a atenção que, além do nome do grupo, a logo apresenta também a cidade de origem do mesmo: Curitiba. No programa há especial destaque para as datas de fundação do grupo e do aniversário: 1948-1958 e para a palavra "Festauffürung" (apresentação comemorativa).

FIGURA 10 - Capa do programa de *Jedermann* de Hugo von Hofmannsthal. Junho de 1958. Teatro Guayra(sic)/Curitiba. FONTE: Espólio de Willi Polewka.

[203] Pertencem a esse grupo os programas das peças: *Jedermann (Todomundo); Zwei Nächte (Duas Noites); Die Goldene Maske (A máscara dourada); Lumpazivagabundus; Bunbury;* O programa da turnê em Blumenau das peças *Spatzen in Gottes Hand (Tico-tico em mãos de Deus), Bobby e Die gold'ne Eva (Adorada Eva);* e o programa das apresentações de *Rendezvous mit Papa (Rendezvous mit Papa)* em Curitiba.

O último tipo formado por três programas[204], são os que apresentam em sua capa um maior espaço dedicado aos anúncios publicitários, do que com informações sobre a representação em si. Geralmente essas capas possuem 2/3 de seu espaço ocupados pelas propagandas. As informações sobre a representação geralmente encontram-se centralizadas na capa. A logomarca do grupo está presente em dois programas: *Das Glas Wasser* e *Minister Gesucht.*

FIGURA 11 - Capa do programa de *Das Glas Wasser (O copo d'água)* de Eugéne Scribe. Dezembro de 1959?. Teatro Guayra (sic) pequeno auditório. A logomarca do Grupo Teatral Independente é apresentada como uma espécie de marca d'água ao fundo das informações sobre a representação. FONTE: Espólio de Willi Polewka.

FIGURA 12 - Capa do programa da peça *Robinson soll nicht sterben* de Friedrich Forster. Maio de 1964. Teatro da Reitoria da UFPR. FONTE: Espólio de Willi Polewka.

[204] Programas das peças: *Das Glas Wasser (O copo d'água); Robinson sol nicht sterben (Robinson não deve morrer)* e *Minister Gesucht (Procura-se Ministro).*

Um detalhe que chama a atenção e está presente em apenas dois programas[205] é a existência de uma seção intitulada “Humor”, com piadas escritas em língua alemã.

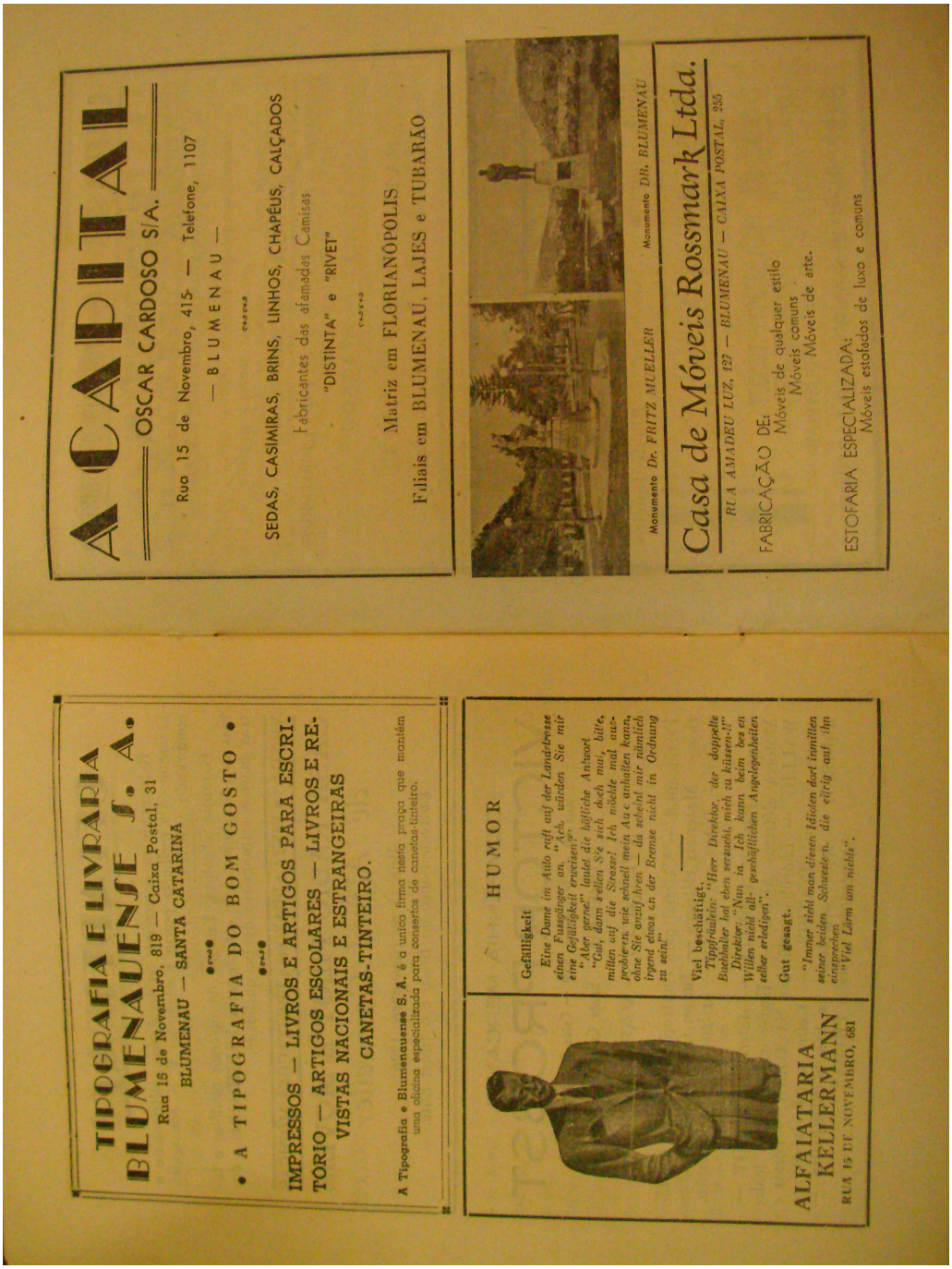


FIGURA 13 - Parte interna do programa da turnê realizada em Blumenau das peças *Spatzen in Gottes Hand (Tico-tico em mãos de Deus), Die gold’ne Eva (Adorada Eva) e Bobby* em 30 de agosto, 01 e 02 de setembro de 1951.
FONTE: Espólio de Willi Polewka.

[205] Programa da turnê das peças *Spatzen in Gottes Hand (Tico-tico em mãos de Deus), Die gold’ne Eva (Adorada Eva) e Bobby* em agosto e setembro de 1951; Programa da turnê em Blumenau das peças *Familie Hannemann (Família Hannemann) e Mister Pim kommt vorbei (Mister Pim passa por aqui)*, em maio de 1953.

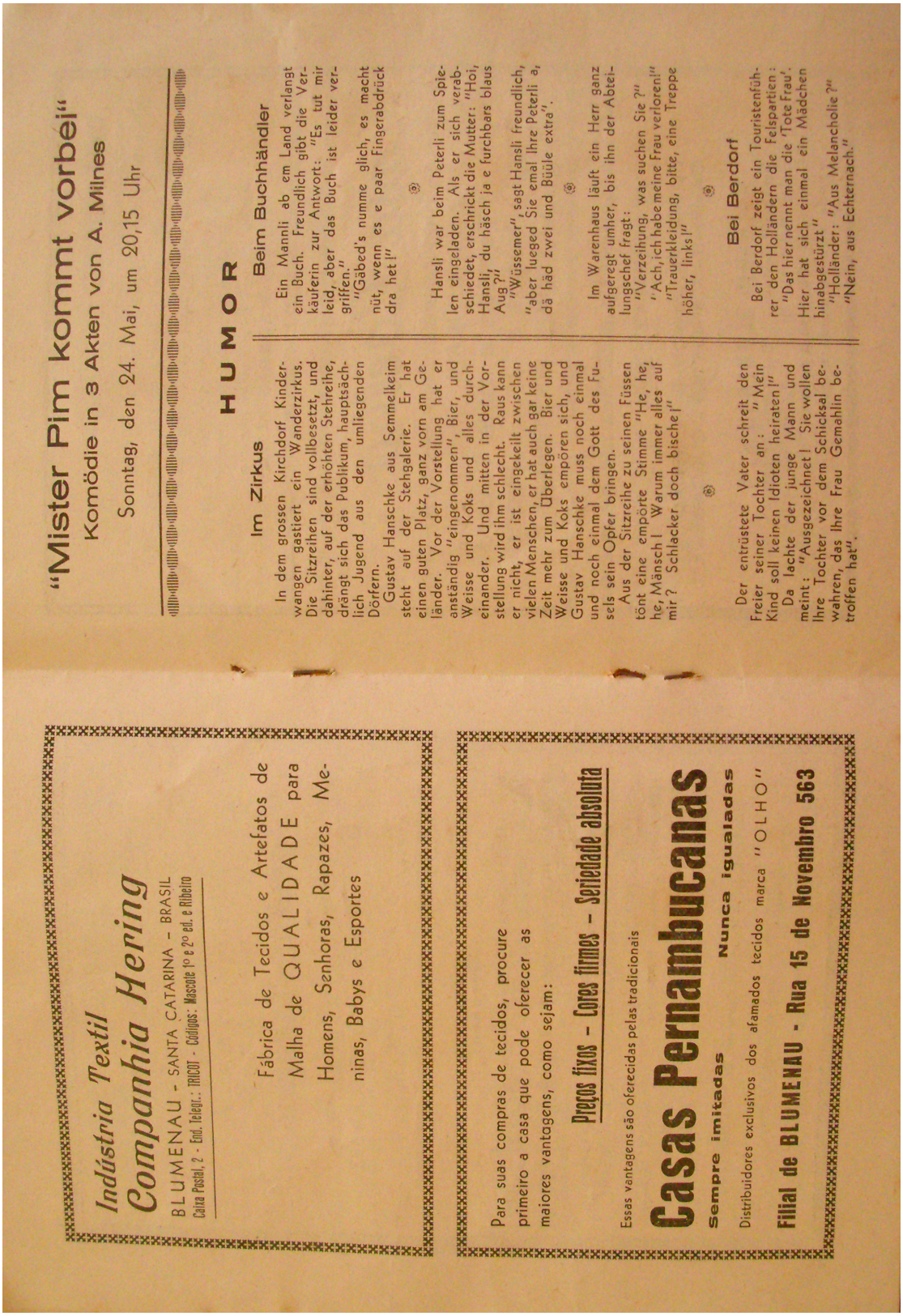
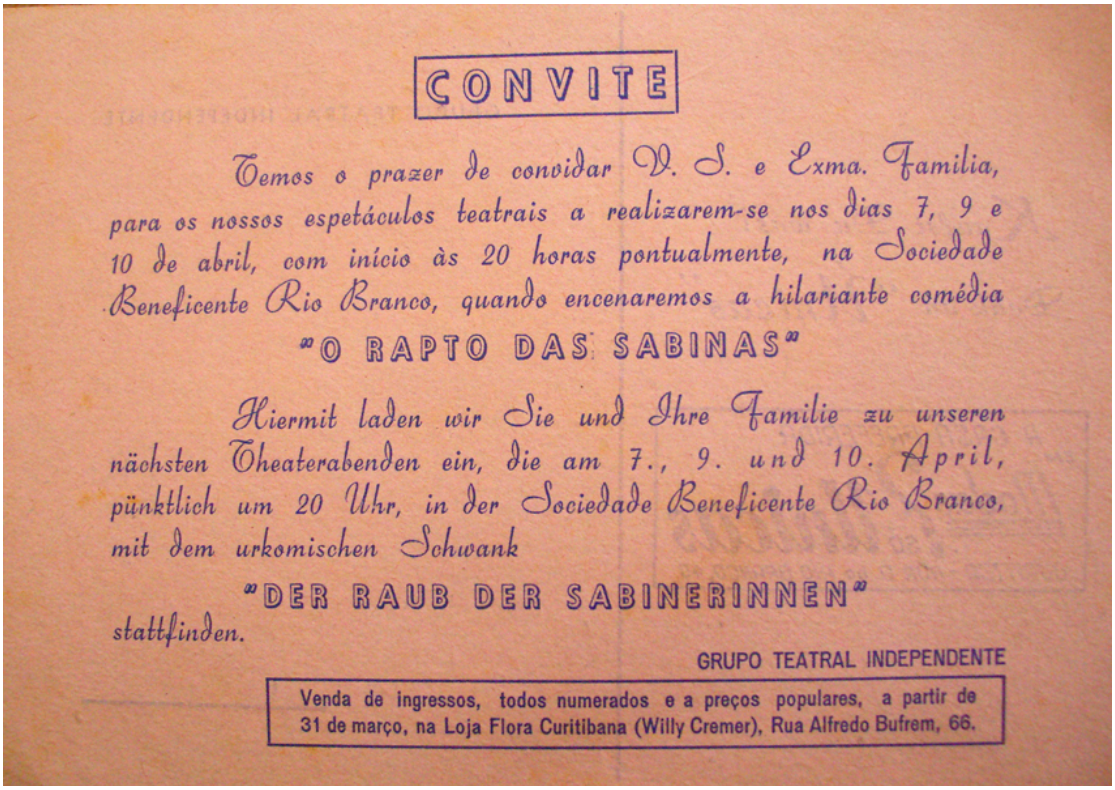


FIGURA 14 - Programa da turnê em Blumenau das peças *Familie Hannemann (Família Hannemann) e Mister Pim kommt vorbei (Mister Pim passa por aqui)*, 21, 23 e 24 de maio de 1953.

Na FIGURA 13, acima, a página da esquerda apresenta, abaixo, ao lado do anúncio da "Alfaiataria Kellermann", a seção de Humor, provavelmente oferecida pelo anunciante, já que não há uma margem entre o anúncio e a seção, como ocorre no programa de Programa da turnê em Blumenau das peças *Familie Hannemann (Família Hannemann) e Mister Pim kommt vorbei (Mister Pim passa por aqui)*, em maio de 1953 (Figura 21). Neste último, a seção parece pertencer ao programa em si, e não ser ligado a um anunciante específico.

Finalmente, para a divulgação peça *Der Raub der Sabinerinnen* (O rapto das Sabinas) encontramos no espólio um convite, formato de cartão Postal, que foi enviado pelos correios, mesmo apresentando o título "convite" no rodapé há o destaque para o local que é realizada a venda antecipada dos ingressos.


CONVITE

Temos o prazer de convidar V. S. e Exma. Familia, para os nossos espetáculos teatrais a realizarem-se nos dias 7, 9 e 10 de abril, com inicio às 20 horas pontualmente, na Sociedade Beneficente Rio Branco, quando encenaremos a hilariante comédia

"O RAPTO DAS SABINAS"

Hiermit laden wir Sie und Ihre Familie zu unseren nächsten Theaterabenden ein, die am 7., 9. und 10. April, pünktlich um 20 Uhr, in der Sociedade Beneficente Rio Branco, mit dem urkomischen Schwank

"DER RAUB DER SABINERINNEN"

stattfinden.

GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE

Venda de ingressos, todos numerados e a preços populares, a partir de 31 de março, na Loja Flora Curitibana (Willy Cremer), Rua Alfredo Bufrem, 66.

FIGURA 15 - Cartão Postal, convite de divulgação da peça *Der Raub der Sabinerinnen (O rapto da Sabinas). Frente. 1960.*
FONTE: Espólio de Willi Polewka.

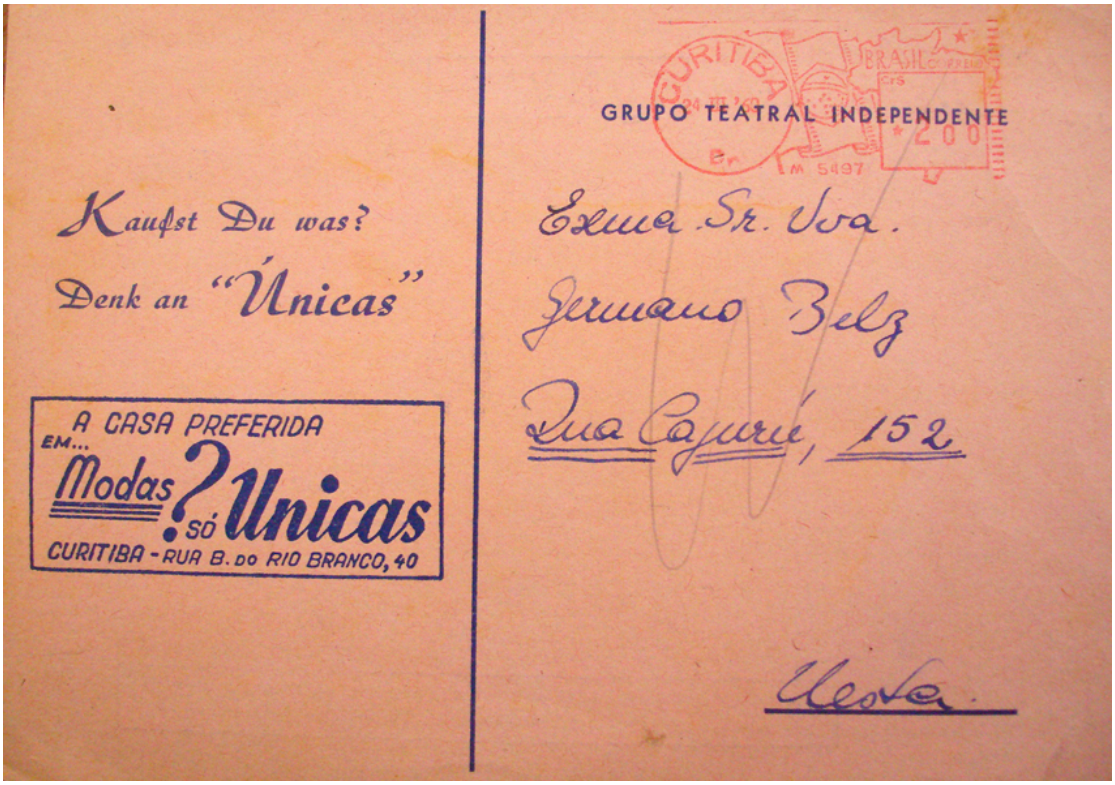


FIGURA 16 - Cartão Postal, convite de divulgação da peça *Der Raub der Sabinerinnen (O rapto da Sabinas).* Verso. 1960. Endereçado para "Sr. Vva. (sic) Germano Belz. FONTE: Espólio de Willi Polewka.

5.2 O CONTEÚDO DOS PROGRAMAS DO GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE

5.2.1 Anatomia do programa

Na análise de seus textos, chega-se à conclusão de que a distribuição da maioria dos programas eram anteriores às apresentações dos espetáculo em si, e muitos eram enviados pelos correios. Assim, eles seriam um misto de programa com propaganda da peça.

Os programas do Grupo Teatral Independente cumprem obrigatoriamente, em maior ou menor grau, a função primária[206] do programa teatral, que possui como principal característica a seleção e apresentação de várias informações sobre o espetáculo apresentado, que englobam desde o

[206] TORRES NETO, W.L; RIBEIRO, F. *op.cit.,* p. 141.

seu título, ficha técnica, local e regularidade nas apresentações até notícias sobre o autor da peça, sobre o grupo e a concepção artística escolhida.

Um dos primeiros fatores que saltam aos olhos ao se analisar os programas do Grupo Teatral Independente é a forma como eles estão recheados de anúncios publicitários dos mais variados tipos, desde anúncios pequenos, que ocupam aproximadamente 20% de uma página até anúncios de página inteira, sejam eles formados só com textos ou também com ilustrações e fotografias. Segundo Walter Lima Torres Neto, a presença da publicidade massiva nos programas brasileiros é uma constante na década de 1950 e são muito similares aos programas londrinos da segunda metade do século XIX. Os programas do Grupo Teatral Independente apresentam, via de regra, a maior parte de suas páginas ocupadas por anúncios, sejam eles de cosméticos, hotéis, relojoarias, etc. conforme pode-se verificar no ANEXO J. Conforme relatado pelo Sr. Peter Polewka, a maioria dos anunciantes eram contatados pessoalmente pelo próprio Willi Polewka, que atuava profissionalmente como contador em muitas daquelas empresas. Conforme visto anteriormente, muitos dos anúncios eram publicados em troca de permutas, como o empréstimo de piano (Pianos Essenfelder) ou móveis para compor os cenários (Móveis Cimo), roupas para os figurinos (Modas Únicas), além da ajuda constante na divulgação e venda dos ingressos para os espetáculos, como no caso da Flora Curitibana, de Willy Cremer, que consta em inúmeros programas.

Apesar do grande número de páginas, a maior parte delas se concentra exatamente na divulgação dos anunciantes. As informações relacionadas aos espetáculos, se resumem a poucas páginas, com a presença de, no mínimo, a ficha técnica do espetáculo em todos os programas.

Para uma visualização da forma predominante de composição dos programas, reproduziremos, nas próximas páginas, o programa completo da peça *Bobby*[207]*,* que exemplifica um programa padrão do grupo. O programa bilíngue, no formato revista grampeada, composto por 12 páginas possui, além da grande parte de publicidade, os outros componentes característicos

[207] *Bobby,* de Max Reimann e Otto Schwartz, apresentada em 1/05/1951, 02/06/1951 e 03/06/1951 em Curitiba.

utilizados pelo Grupo Teatral Independente para a composição desse material: Capa (Figura 13); carta ao público em alemão (Figura 14) e em português (Figura 18); informações sobre a peça em alemão (Figura 15) e em português (Figura 17); Ficha técnica (Figura 16) e informações sobre a venda antecipada de ingressos (Figura 19).

FIGURA 17 - Capa do programa peça *Bobby,* de Max Reimann e Otto Schwarz. Maio e junho

de 1951. Sociedade Beneficente Rio Branco/Curitiba.
FONTE: Espólio de Willi Polewka.

Na capa do programa (FIGURA 17), o título da peça está centralizado e segue o padrão, já descrito no tópico anterior, que é dos programa com ilustração dos personagens. Destacam-se também as informações sobre local, data e horário, que ressalta a função primária do programa. O desenho de uma coroa de loros com as datas 1948/1951, uma sobre a outra, destacam as datas de fundação do grupo e data da peça/ programa.

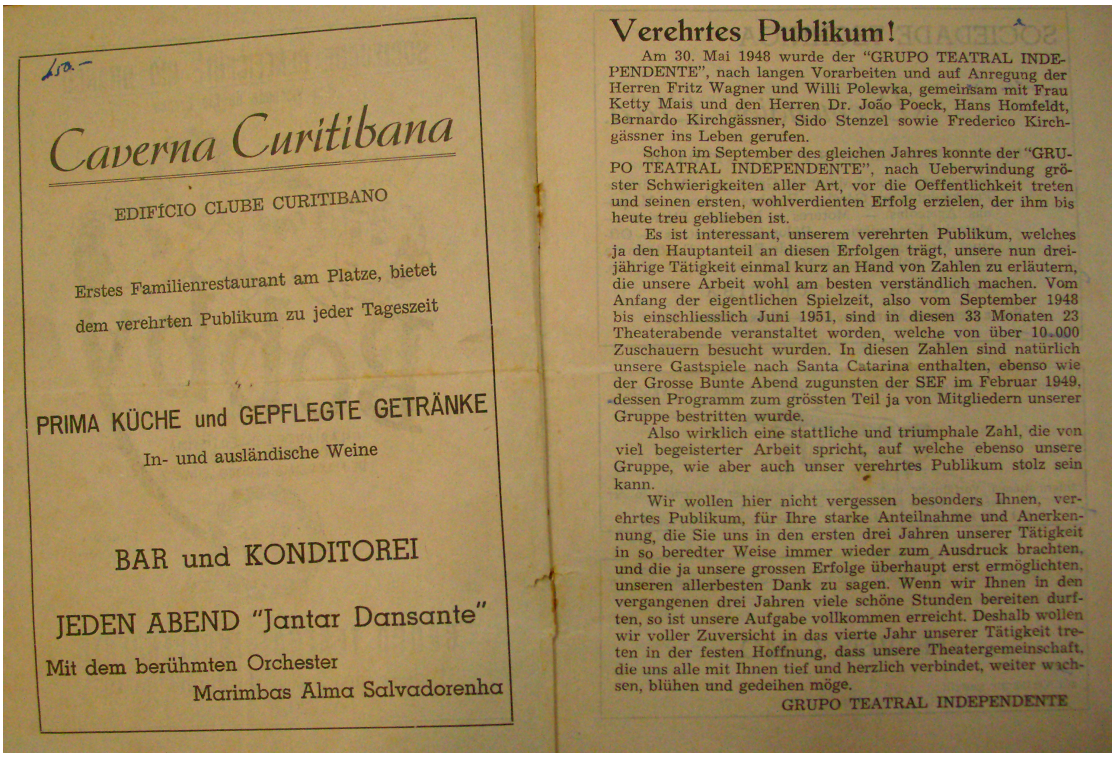
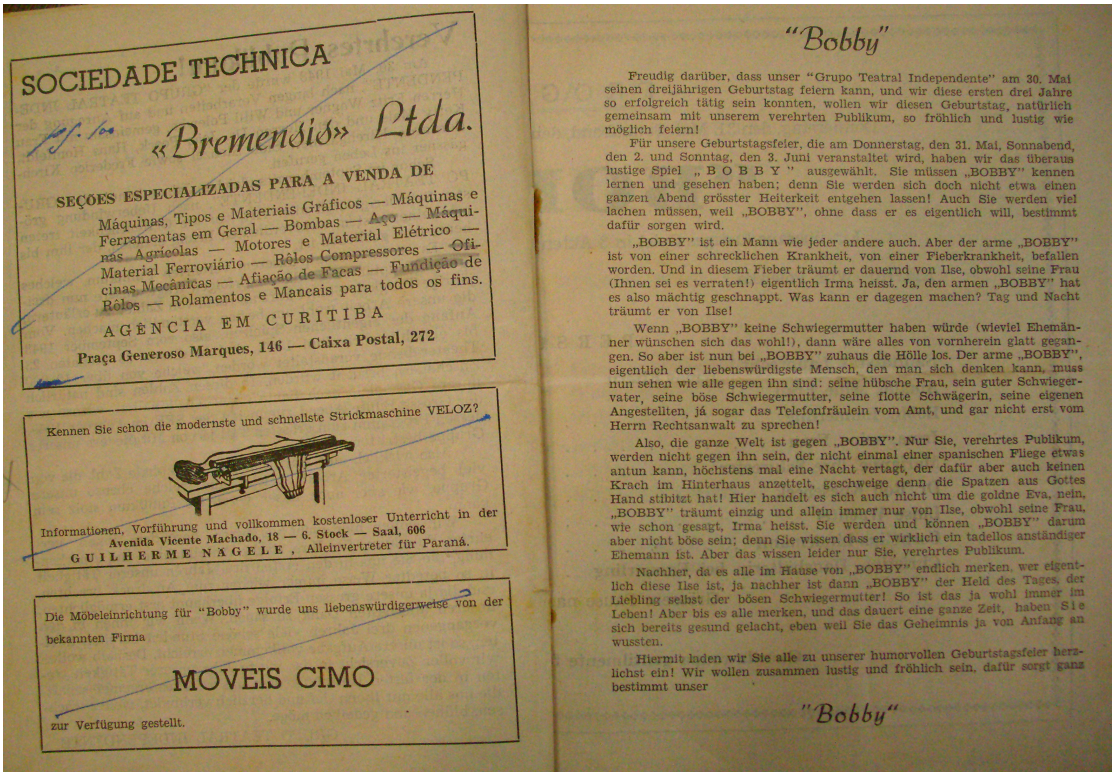


FIGURA 18 – Páginas 2 e 3 do programa *Bobby,* de Max Reimann e Otto Schwarz. Maio e junho de 1951. Sociedade Beneficente Rio Branco/Curitiba.
FONTE: Espólio de Willi Polewka.

À esquerda, página 2 do programa, com anúncio de página inteira: "Caverna Curitibana/ Edifício Clube Curitibano/ Erstes Familienrestaurant am Platze, bietet dem verehrten Publikum zu jeder Tageszeit/ Prima Küche und gepflegte Getränke/ In- und ausländische Weine/ Bar und Konditorei/ Jeden Abend 'Jantar dansante(sic)'/ Mit dem berühmten Orchester Marimbas Alma Salvadorenha.

À direita, página 3 do programa da peça *Bobby.* Carta ao público, em alemão, que aparece traduzida na página 11 do programa (veja FIGURA 22):

> Verehrtes Publikum!/ Am 30. Mai 1948 wurde der 'GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE', nach langen Vorarbeiten und auf Anregung der Herren Fritz Wagner und Willi Polewka, gemeinsam mit Frau Ketty Mais und den Herren Dr. João Poeck, Hans Homfeld, Bernardo Kirchgässner, Sido Stenzel sowie Frederico Kirchgässner ins Leben gerufen. Schon im September des gleichen Jahres konnte der 'GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE', nach Ueberwindung gröster Schwierigkeiten aller Art, vor die Oeffentlichkeit treten und seinen ersten, wohlverdienten Erfolg erzielen, der ihm bis heute treu geblieben ist./ Es ist interessante, unserem verehrten Publikum, welches ja den Hauptteil an diesen Erfolgen trägt, unsere nun dreijährige Tätigkeit einmal kurz an Hand von Zahlen zu erläutern, die unsere Arbeit wohl am besten verständlich machen. Vom Anfang der eigentlichen Spielzeit, also vom September 1948 bis einschliesslich Juni 1951, sind in diesen 33 Monaten 23 Theaterabende veranstaltet worden, welche von über 10.000 Zuschauern besucht wurden. In diesen Zahlen sind natürlich unsere Gastspiele nach Santa Catarina enthalten, ebenso wie der Grosse Bunte Abend zugunsten der SEF im Februar 1949, dessen Programm zum grössten Teilja von Mitgliedern unserer Gruppe bestritten wurde./ Also wirklich eine stattliche und triunphale Zahl, die von viel begeisterter Arbeit spricht, auf welche ebenso unsere Gruppe, wie aber auch unser verehrtes Publikum stolz sein kann./ Wir wollen hier nicht vergessen besonders Ihnen, verehrtes Publikum, für Ihre starke Anteilnahme und Anerkennung, die Sie uns in den ersten drei Jahren unser Tätigkeit in so beredter Weise immer wieder zum Ausdruck brachten und die ja unsere grossen Erfolge überhaupt erst ermöglichten, unseren allerbesten Dank zu sagen. Wenn wir Ihnen in den vergangenen drei Jahren viele schöne Stunden bereiten durften, so ist unsere Aufgabe vollkommen erreicht. Deshalb wollen wir voller Zuversicht in das vierte Jahr Theatergemeinschaft, die uns alle mit Ihnen tief und herzlich verbindet, weiter wachsen, blühen und gedeihen möge. GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE.



SOCIEDADE TECHNICA

«Bremensis» Ltda.

SEÇÕES ESPECIALIZADAS PARA A VENDA DE

Máquinas, Tipos e Materiais Gráficos — Máquinas e Ferramentas em Geral — Bombas — Aço — Máquinas Agrícolas — Motores e Material Elétrico — Material Ferroviário — Rôlos Compressores — Oficinas Mecânicas — Afiação de Facas — Fundição de Rôlos — Rolamentos e Mancais para todos os fins.

AGÊNCIA EM CURITIBA

Praça Generoso Marques, 146 — Caixa Postal, 272

Kennen Sie schon die modernste und schnellste Strickmaschine VELOZ?

Informationen, Vorführung und vollkommen kostenloser Unterricht in der Avenida Vicente Machado, 18 — 6. Stock — Saal, 606

GUILHERME NAGELE, Alleinvertreter für Paraná.

Die Möbeleinrichtung für "Bobby" wurde uns liebenswürdigerweise von der bekannten Firma

MOVEIS CIMO

zur Verfügung gestellt.

"Bobby"

Freudig darüber, dass unser "Grupo Teatral Independente" am 30. Mai seinen dreijährigen Geburtstag feiern kann, und wir diese ersten drei Jahre so erfolgreich tätig sein konnten, wollen wir diesen Geburtstag, natürlich gemeinsam mit unserem verehrten Publikum, so fröhlich und lustig wie möglich feiern!

Für unsere Geburtstagsfeier, die am Donnerstag, den 31. Mai, Sonnabend, den 2. und Sonntag, den 3. Juni veranstaltet wird, haben wir das überaus lustige Spiel „B O B B Y" ausgewählt. Sie müssen „BOBBY" kennen lernen und gesehen haben; denn Sie werden sich doch nicht etwa einen ganzen Abend grösster Heiterkeit entgehen lassen! Auch Sie werden viel lachen müssen, weil „BOBBY", ohne dass er es eigentlich will, bestimmt dafür sorgen wird.

„BOBBY" ist ein Mann wie jeder andere auch. Aber der arme „BOBBY" ist von einer schrecklichen Krankheit, von einer Fieberkrankheit, befallen worden. Und in diesem Fieber träumt er dauernd von Ilse, obwohl seine Frau (Ihnen sei es verraten!) eigentlich Irma heisst. Ja, den armen „BOBBY" hat es also mächtig geschnappt. Was kann er dagegen machen? Tag und Nacht träumt er von Ilse!

Wenn „BOBBY" keine Schwiegermutter haben würde (wieviel Ehemänner wünschen sich das wohl!), dann wäre alles von vornherein glatt gegangen. So aber ist nun bei „BOBBY" zuhaus die Hölle los. Der arme „BOBBY", eigentlich der liebenswürdigste Mensch, den man sich denken kann, muss nun sehen wie alle gegen ihn sind: seine hübsche Frau, sein guter Schwiegervater, seine böse Schwiegermutter, seine flotte Schwägerin, seine eigenen Angestellten, já sogar das Telefonfräulein vom Amt, und gar nicht erst vom Herrn Rechtsanwalt zu sprechen!

Also, die ganze Welt ist gegen „BOBBY". Nur Sie, verehrtes Publikum, werden nicht gegen ihn sein, der nicht einmal einer spanischen Fliege etwas antun kann, höchstens mal eine Nacht vertagt, der dafür aber auch keinen Krach im Hinterhaus anzettelt, geschweige denn die Spatzen aus Gottes Hand stibitzt hat! Hier handelt es sich auch nicht um die goldne Eva, nein, „BOBBY" träumt einzig und allein immer nur von Ilse, obwohl seine Frau, wie schon gesagt, Irma heisst. Sie werden und können „BOBBY" darum aber nicht böse sein; denn Sie wissen dass er wirklich ein tadellos anständiger Ehemann ist. Aber das wissen leider nur Sie, verehrtes Publikum.

Nachher, da es alle im Hause von „BOBBY" endlich merken, wer eigentlich diese Ilse ist, ja nachher ist dann „BOBBY" der Held des Tages, der Liebling selbst der bösen Schwiegermutter! So ist das ja wohl immer im Leben! Aber bis es alle merken, und das dauert eine ganze Zeit, haben Sie sich bereits gesund gelacht, eben weil Sie das Geheimnis ja von Anfang an wussten.

Hiermit laden wir Sie alle zu unserer humorvollen Geburtstagsfeier herzlichst ein! Wir wollen zusammen lustig und fröhlich sein, dafür sorgt ganz bestimmt unser

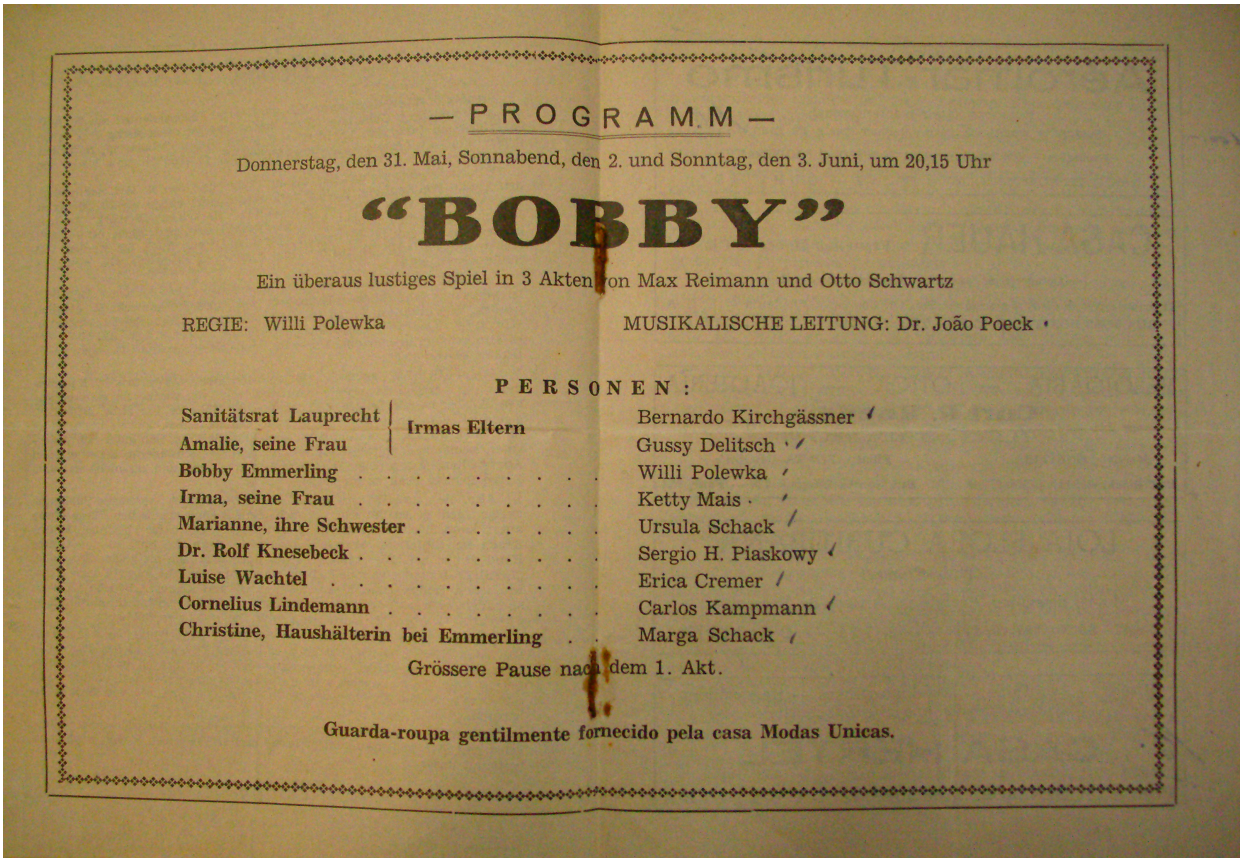
"Bobby"

FIGURA 19 – Páginas 4 e 5 do programa *Bobby,* de Max Reimann e Otto Schwarz. Maio e junho de 1951. Sociedade Beneficente Rio Branco/Curitiba.
FONTE: Espólio de Willi Polewka.

À esquerda, três anúncios. À direita, texto em alemão sobre a peça (o mesmo texto apresenta-se traduzido na FIGURA 17, página 09 do programa):

> 'Bobby'/ Freudig darüber, dass unser 'Grupo Teatral Independente' am 30. Mai seinen dreijährigen Geburtstag feiern kann, und wir diese ersten drei Jahre so erfolgreich tätig sein konnten, wollen wir diesen Geburtstag, natürlich gemeinsam mit unserem verehrten Publikum, so fröhlich und lustig wie möglich feiern!/ Für unsere Geburtstagfeier, die am Donnerstag, den 31.Mai, Sonnabend, den 2. Und Sonntag, den 3. Juni veranstaltet wird, haben wir das überaus lustige Spiel 'BOBBY' ausgewählt. Sie müssen 'BOBBY' kennen lernen und gesehen haben; denn Sie werden sich doch nicht etwa einen ganzen Abend grösster Heiterkeit entgehen lassen! Auch Sie werden viel lachen müssen, weil 'BOBBY', ohne das ser es eigentlich will, bestimmt dafür sorgen wird./ 'BOBBY' ist ein Mann wie jeder andere auch. Aber ser arme 'BOBBY' ist von einer schreklichen Krankheit, von einer Fieberkrankheit, befallen worden. Und in diesen Fieber träumt er dauend von Ilse, obwohl seine Frau (Ihnen sei es verraten!) eigentlich Irma heisst. Ja, den armen 'BOBBY' hat es also mächtig geschnappt. Was kann er dagegen machen? Tag und Nacht träumt er von Ilse!/ Wenn 'BOBBY' keine Schwiegermutter haben würde (wieviel Ehemänner wünschen sich das Wohl!), dann wäre alles von vornherein glatt gegangen. So aber ist nun bei 'BOBBY' zuhaus die Hölle los. Der arme 'BOBBY' eigentlich der liebenswürdigste Mensch, den man sich denken kann, muss nun sehen wie alle gegen ihn sind: seine hübsche Frau, sein guter Schwiegervater, seine böse Schwiegermutter, seine flotte Schwägerin, seine eigenen Angestellten, já(sic) sogar das Telefonfräulein vom Amt, und gar

> nicht erst vom Herrn Rechtsanwalt zu sprechen!/ Also die ganze Welt ist gegen 'BOBBY'. Nur Sie, verehrtes Publikum, werden nicht gegen ihn sein, der nicht einmal einer spanischen Fliege etwas antun kann, höchstens mal eine Nacht verlagt, der dafür aber auch keinen Krach im Hinterhaus anzettelt, geschweige denn die Spatzen aus Gottes Hand stibitzt hat! Hier handelt es sich auch nicht um die goldne Eva, nein, 'BOBBY' träumt einzig und allein immer nur von Ilse, obwohl seine Frau, wie schon gesagt, Irma heisst. Sie werden und können 'BOBBY' darum aber nicht böse sein; denn Sie wissen das ser wirklich ein tadellos anständiger Ehemann ist. Aber das wissen leider nur Sie, verehrtes Publikum./ Nachher, da es alle im Hause von 'BOBBY' endlich merken, wer eigentlich diese Ilse ist, ja nachher ist dann 'BOBBY' der Held des Tages, der Liebling selbst der bösen Schwiegermutter! So ist das ja wohl immer im Leben! Aber bis es alle merken, und das dauert eine ganze Zeit, haben Sie sich bereits gesund gelacht, eben weil Sie das Geheimnis ja von Anfang an wussten./ Hiermit laden wir Sie alle zu unserer humorvollen Geburtstagfeier herzlich ein! Wir wollen zusammen lustig und fröhlich sein, dafür sorgt ganz bestimmt unser 'BOBBY''.



— PROGRAMM —

Donnerstag, den 31. Mai, Sonnabend, den 2. und Sonntag, den 3. Juni, um 20,15 Uhr

"BOBBY"

Ein überaus lustiges Spiel in 3 Akten von Max Reimann und Otto Schwartz

REGIE: Willi Polewka — MUSIKALISCHE LEITUNG: Dr. João Poeck

PERSONEN:

Sanitätsrat Lauprecht	Irmas Eltern	Bernardo Kirchgässner
Amalie, seine Frau		Gussy Delitsch
Bobby Emmerling		Willi Polewka
Irma, seine Frau		Ketty Mais
Marianne, ihre Schwester		Ursula Schack
Dr. Rolf Knesebeck		Sergio H. Piaskowy
Luise Wachtel		Erica Cremer
Cornelius Lindemann		Carlos Kampmann
Christine, Haushälterin bei Emmerling		Marga Schack

Grössere Pause nach dem 1. Akt.

Guarda-roupa gentilmente fornecido pela casa Modas Unicas.

FIGURA 20 – Páginas 6 e 7 do programa *Bobby,* de Max Reimann e Otto Schwarz. Maio e junho de 1951. Sociedade Beneficente Rio Branco/Curitiba.
FONTE: Espólio de Willi Polewka.

As páginas centrais do programa da peça *Bobby* segue o padrão observado na quase totalidade dos programas do Grupo Teatral Independente: a ficha técnica, em alemão. Abaixo é possível observar a

seguinte informação, em português: “Guarda-roupa gentilmente fornecido pela casa Modas Únicas”

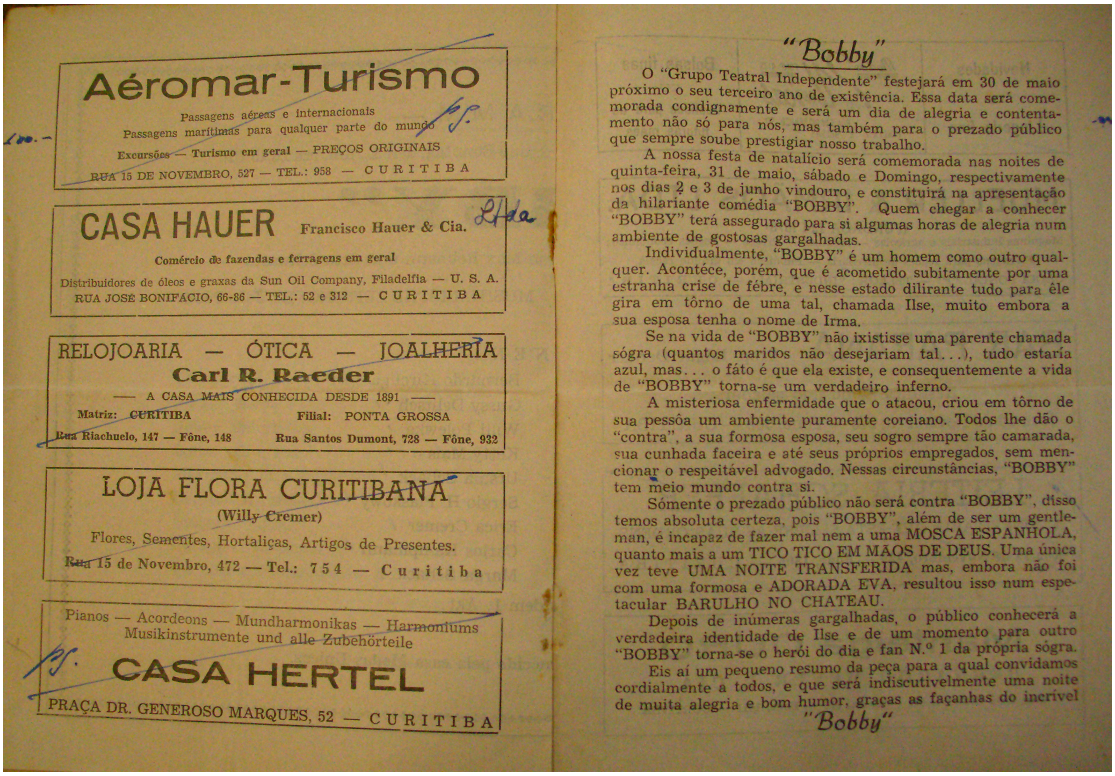


FIGURA 21 – Páginas 8 e 9 do programa *Bobby,* de Max Reimann e Otto Schwarz. Maio e junho de 1951. Sociedade Beneficente Rio Branco/Curitiba.
FONTE: Espólio de Willi Polewka.

À esquerda, (FIGURA 21) página 8, com cinco anúncios publicitários. À direita, página 9, texto sobre a peça em português:

> *‘Bobby’*/ O ‘Grupo Teatral Independente’ festejará em 30 de maio próximo o seu terceiro ano de existência. Essa data será comemorada condignamente e será um dia de alegria e contentamento não só para nós, mas também para o prezado público que sempre soube prestigiar nosso trabalho./ A nossa festa de natalício será comemorada nas noites de quinta-feira, 31 de maio, sábado e Domingo, respectivamente nos dias 2 e 3 de junho vindouro, e constituirá na apresentação da hilariante comédia ‘BOBBY’. Quem chegar a conhecer ‘BOBBY’ terá assegurado para si algumas horas de alegria num ambiente de gargalhadas./ Individualmente, ‘BOBBY’ é um homem como outro qualquer. Acontéce(sic), porém, que é acometido subitamente por uma estranha crise de fébre(sic), e nesse estado dilirante(sic) tudo para êle(sic) gira em torno(sic) de uma tal, chamada Ilse, muito embora a sua esposa tenha o nome de Irma./ Se na vida de ‘BOBBY’ não ixistisse(sic) uma parente chamada sogra(sic) (quantos maridos não desejariam tal...), tudo estaria azul, mas... o fáto(sic) é que ela existe, e consequentemente a vida de ‘BOBBY’ torna-se um verdadeiro inferno./ A misteriosa enfermidade que o atacou, criou

em torno(sic) de sua pessôa(sic) um ambiente puramente coreiano(sic). Todos lhe dão o 'contra', a sua formosa esposa, seu sogro sempre tão camarada, sua cunhada faceira e até sus próprios empregados, sem mencionar o respeitável advogado. Nessas circunstâncias, 'BOBBY' tem meio mundo contra si./ Sómente(sic) o prezado público não será contra 'BOBBY', disso temos absoluta certeza, pois 'BOBBY', além de ser um gentleman, é incapaz de fazer mal nem a uma MOSCA ESPANHOLA, quanto mais a um TICO TICO EM MÃOS DE DEUS. Uma única vez teve UMA NOITE TRANSFERIDA mas, embora não foi com uma formosa e ADORADA EVA, resultou isso num espetacular BARULHO NO CHATEAU./ Depois de inúmeras gargalhadas, o público conhecerá a verdadeira identidade de Ilse e de um momento para outro 'BOBBY' torna-se o herói do dia e fan(sic) Nº 1 da própria sógra(sic)./ Eis aí um pequeno resumo da peça para a qual convidamos cordialmente a todos, e que será indiscutivelmente uma noite de muita alegria e bom humor, graças a façanhas do incrível 'BOBBY'"

FIGURA 22 – Páginas 10 e 11 do programa *Bobby,* de Max Reimann e Otto Schwarz. Maio e junho de 1951. Sociedade Beneficente Rio Branco/Curitiba.
FONTE: Espólio de Willi Polewka.

A página 10, à esquerda, é composta por cinco anúncios; à direita, a página 11, apresenta uma carta ao público, em português, tradução do mesmo texto da página 3 (FIGURA 18):

> PREZADO PÚBLICO!/ Por iniciativa dos Snrs.(sic) Fritz Wagner e Willi Polewka, e graças á(sic) valiosa colaboração da Snra.(sic) Ketty Mais, Snrs.(sic) Dr. João Poeck, Hans Homfeldt, Bernardo Kirchgaessner, Sido Stenzel e Frederico Kirchgaessner, fundou-se em 30 de maio de 1948, depois de vencidas inúmeras dificuldades, o nosso GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE. / Já em setembro daquele mesmo ano realizamos a nossa primeira apresentação ao público, igualmente após transpôr (sic) uma série infinita de obstáculos./ É, pois, com grande prazer que apresentamos ao respeitável público, ao qual devemos o nosso maior tributo de reconhecimento pelos sucessos aqui alcançados, o que foi a nossa atividade nesses três anos. De setembro de 1948 até inclusive junho de 1951 apresentamos, nesses 33 meses, nada menos que 23 espetáculos, os quais foram frequentados por mais de 10.000 pessôas. Esse número inclue (sic) as nossas apresentações em Santa Catarina, bem como a Noite de Variedades em benefício da SEF, realizada em fevereiro de 1949./ Os algarismos acima constituem indiscutivelmente prova eloquente do gigantesco trabalho prestado, o qual é justo motivo de orgulho não só para nós, mas também para o nosso auditório./ Por esse motivo queremos deixar consignado nessas linhas, o nosso profundo reconhecimento á(sic) carinhosa acolhida que sempre nos foi dispensada pelo prezado público, pois á(sic) esse apôio(sic) moral é que devemos exclusivamente a nossa existência e nossos êxitos obtidos./ Ao iniciar agora o nosso 4º ano de profícuas atividades, o fazemos convictos de prosseguir no nosso trabalho, tendo sempre por objetivo aprimorar e tornar cada vez mais atraentes os nossos espetáculos, contribuindo assim para a evolução espiritual de nossos co-cidadões(sic)

VENDA DE INGRESSOS:

Ingressos, todos numerados, a partir de 21 de maio na **Loja Flora Curitibana** (Willy Cremer), Rua 15 de Novembro, 472:

Fila A-J	Cr$ 25,00 (incl. impostos)
Fila K-W	Cr$ 15,00 (incl. impostos)
Balcão 1-104	Cr$ 10,00 (incl. imposto)

KARTENVORVERKAUF:

Numerierte Eintrittskarten ab 21. Mai bei **Loja Flora Curitibana** (Willy Cremer), Rua 15 de Novembro, 472:

Reihe A-J	Cr$ 25,00 (inkl. Steuern)
Reihe K-W	Cr$ 15,00 (inkl. Steuern)
Balkon 1-104	Cr$ 10,00 (inkl. Steuern)

Entwurf, Zeichnung und Klischée unseres [illegible]ildes führte aus:

FOTOQUÍMICA "HERMES" LTDA.

AVENIDA CANDIDO DE ABREU, 569

CASA HATSCHBACH

Rua 15 de Novembro, 291

Feinste Damen-, Herren-, und Kinderschuhe bester Qualität.

Elegante Lederartikel für Kavaliere und Reisende.

BRASIL-POST

Die neue brasilianische Wochenschrift, die auch Sie lesen müssen.

Anzeigenannahme und Abonnements:

REPRESENTAÇÕES BRAUN — Curitiba

Praça Garibaldi, 7 — Fone, 1953 — Caixa Postal, 390

Einzelverkauf an den Zeitungsständen.

FIGURA 23 – Página 12 (quarta capa) do programa *Bobby,* de Max Reimann e Otto Schwarz. Maio e junho de 1951. Sociedade Beneficente Rio Branco/Curitiba. A página apresenta, além de três anúncios, esclarecimentos sobre a venda antecipada de ingressos de ingressos.
FONTE: Espólio de Willi Polewka.

5.2.2 Diálogo com o público

Além da função informativa que verifica-se nos programas do Grupo Teatral Independente, como já discutido acima, constatamos também a existência de uma segunda função, mais sutil, definida por Walter Lima Torres Neto e Felipe M. B. Ribeiro como a Função secundária[208] do programa teatral. Esta função é mais subjetiva e está atrelada, principalmente, aos programas de peças contemporâneas, em que o texto do programa, é um elemento de ligação entre palco e plateia, levando informações, muitas vezes imprescindível para a compreensão do espetáculo pelo público.

No caso específico do Grupo Teatral Independente, a função secundária não se dá dessa forma. Em muitos programas há textos voltados diretamente para o espectador, com a intensão de fornecer um conteúdo diferente do meramente informativo. Esses textos estabeleciam uma intimidade com a plateia, através da revelação de problemas ou de pedidos de auxílio na divulgação e manutenção do grupo. Assim, podemos concluir que os agentes criativos responsáveis pelo texto do programa também buscavam construir "laços de fidelização" com seus espectadores, que também constitui a função secundária do programa.

Desta forma, notamos ao longo da história do Grupo Teatral Independente, uma série de textos dirigidos ao público, que não importando a sua intenção explícita, visa também esse estreitamento de laços e sua empatia. Uma preocupação constante nesses textos é relacionada ao papel do grupo em relação aos espectadores. Destacamos um trecho em português do texto do programa bilíngue da peça *Spatzen in Gottes Hand (Tico-Tico em mãos de Deus)* de Edgar Kahn e Ludwig Bender, apresentada na Sociedade Cultura Física Duque de Caxias em agosto de 1950:

> Verifica-se que nossa tarefa é árdua e penosa no que diz respeito à obtenção de obras que não sejam antigas mas que também não encerram o modernismo crasso. – Sabemos igualmente que o público acolhe com maior simpatia uma comédia retumbante doque(sic) uma peça pesada e dramática.[209]

[208] TORRES NETO, W.L; RIBEIRO, F. *op.cit.,* p. 141.
[209] *Spatzen in Gottes Hand (Tico-Tico em mãos de Deus)* de Edgar Kahn e Ludwig Bender, apresentada na Sociedade Cultura Física Duque de Caxias em agosto de 1950.

Tal pensamento exprime a ideia de que o grupo já tinha claro a que público se dirigia e, para tanto, não poupava esforços para que ele desfrutasse dos gêneros teatrais a que estavam acostumados, e que, consequentemente lhes causavam maior prazer. Nesse sentido, podemos relacionar a postura do Grupo Teatral Independente com a exemplificada por Guénoun, ao descrever a questão do prazer na Poética de Aristóteles: "O prazer (*hedoné*) é evocado em muitas ocasiões na Poética, mas sempre no tocante dos espectadores. Trata-se de proporcionar prazer a eles, o prazer mais vivo e mais apropriado possível."[210]

Nesse sentido, o prazer do público é o centro de interesse ao se escolher o repertório, não importando os esforços necessários para atingir tal objetivo. Aqui a presença do espectador é ativa, constituindo o que Guénoun afirma ser o *regime da representação*, no qual o poeta e encenador fazem "de tudo o que sua arte e seu espírito lhe podem sugerir para torná-la agradável para os espectadores: *porque ele trabalha para agradar a eles.*"[211] Para o Grupo Teatral Independente os espectadores constituem o horizonte da representação, que, para Guénoun, orientaria o registro regido pelo imperativo do prazer.

Destacamos ainda, trechos de três programas diferentes, que também revelam a expectativa que o grupo mantinha sobre sua recepção pelo público:

> Reafirmamos que a nossa finalidade continua sendo a de apresentar ao público amante do teatro as **boas obras da literatura teatral**, afim do que o espectador guarde por longo tempo uma grata recordação daquilo que lhe proporcionamos com o melhor dos nossos esforços e boa vontade[212].(grifo nosso)

> Será apresentada a magnífica comédia 'Die spanische Fliege', que em seu texto original, isto é, em língua alemã, e queremos trazer a todos que possa interessar, **algumas horas de prazer e bom humor, livrar-nos assim, pelo menos para alguns instantes, das preocupações diárias**.[213] (grifo nosso)

> De vez em quando é bom para todos **deixar de lado as preocupações diárias**, **distraindo-se por algumas horas**. Tais

[210] GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004., p.26.
[211] *ibid.*, p.46.
[212] *Die gold'ne Eva (Adorada Eva),* de Fraz V. Schönthan e Koppel-Ellfeld*,* apresentada na Sociedade Beneficente Rio Branco em janeiro de 1951.
[213] Programa de *Die spanische Fliege.* (programa bilíngue)

> espetáculos fazem-nos voltar mais animados à labuta diária, e por muito tempo guardamos na memória **as horas divertidas que assim passamos**[214]. (grifo nosso)

Verificamos, assim, que o grupo tinha como objetivo apresentar "boas obras da literatura teatral" a um público "amante do teatro". Mas o que seriam essas "boas obras teatrais"? Conforme verificamos ao analisarmos o repertório do grupo, notamos que a maior parte das peças é composta por comédias, operetas ou farsas. Essas peças proporcionariam ao público, conforme lemos acima, "algumas horas de prazer e bom humor" para que este pudesse livrar-se "pelo menos para(sic) alguns instantes das preocupações diárias". Assim, o grupo demonstra que está engajado em proporcionar ao público uma dupla forma de identificação: o gênero que ele acredita ter maior aceitação pelo público, a comédia, apresentado no idioma materno dos imigrantes ou descendentes de alemães residentes na cidade e região. Essa identificação é pensada de forma a não causar polêmicas, ao menos do ponto de vista político ou na própria estética das representações[215]. As condições de representação em que o grupo encontrava-se durante sua existência era a de um ambiente sociopolítico em que a Alemanha - o ponto de convergência entre seus integrantes e público -, era a de um país recém-vencido pela guerra. Notamos que este ponto específico nunca é tratado pelo grupo, seja pela escolha do repertório, ou pelos textos dirigidos ao público em seus programas. Ao analisarmos os resumos das peças encenadas, ou os poucos textos teatrais a que tivemos contato direto, notamos claramente que em seu conteúdo não há a preocupação em levantar qualquer polêmica política ou partidária, que reflita direta ou indiretamente qualquer acontecimento como a Segunda Guerra Mundial ou o nazismo. Os textos escolhidos são aparentemente de valores burgueses, mesmo tendo como pano de fundo a vida na Alemanha. A referência à Alemanha está implícita no uso da língua alemã, no caso das peças traduzidas, e como mero cenário, naquelas peças que são

[214] Programa de Die vertagte Nacht (bilíngue)
[215] Conforme já verificamos anteriormente, ao relatar trecho da carta de Willi Polewka para Greuel em 27.01.1959,, em que Willi Polewka revela que a peça "Valsa dos Toureiros" seria demasiado ousada para a "mentalidade" de seu público.

ambientadas no país. Essa Alemanha é idealizada e a-histórica, ao menos do ponto de vista dos acontecimentos recentes (as duas guerras mundiais e o governo nazista).

Além disso, no trecho do programa abaixo, nota-se também que há a preocupação com o bem-estar do público, não somente do ponto de vista estético, mas também do ponto de vista prático, enfatizando uma noção de comunidade:

> A venda dos ingressos para os dois espetáculos de 2 e 4 de setembro, começa 2ª feira, dia 23 de agosto, diariamente das 10 às 18 horas, na loja Flora Curitibana (W. Cremer) Rua XV de Novembro, 472 (para o lado direito do teatro) – Loja Flora Paraná (Ch. Frank) Av. João Pessoa n.7) (Para o lado esquerdo do teatro)
> Pede-se o favor de comprar os ingressos com antecedência, devido à grande procura, motivo pelo que na bilheteria da noite dos espetáculos somente terá poucos lugares disponíveis, sendo assim impossível mandar reservar lugares na última hora.
> Os espetáculos começam pontualmente às 20 horas, para que aqueles que moram longe, possam voltar ainda de bonde ou ônibus[216].

Os programas também revelam alguns problemas enfrentados pelo grupo, que busca através de seu texto, compartilhar com o espectador suas dificuldades. No programa da peça *Zwei Nächte (Duas noites),* de A. Möller e H. Lorenz, apresentada na Sociedade Beneficente Rio Branco em dezembro de 1958, encontra-se uma página dirigida aos espectadores enumerando dois problemas da companhia. Um deles seria o aumento do preço dos ingressos:

> O primeiro é o preço dos nossos ingressos que, muito contra nossa vontade, tivemos que aumentar. Isso se deve aos sempre crescentes custos de nossas encenações, como impostos, direitos autorais, aluguel, etc. que nos obriga a isso. Mas com tudo isso o preço dos nossos ingressos ainda é qualificável como viável a todos, e esperamos que esta medida não nos traga nenhuma ruptura.[217] (Tradução nossa)

---

[216] Programa bilíngue da peça *Die spanische Fliege/ A mosca espanhola* apresentada na Sociedade Cultura Física Duque de Caxias, em "benefício da ação da campanha para a criança nacional", em setembro de 1948.

[217] "Da ist zunächst unser Eintrittspreis den wir, sehr gegen unseren Willen erhöhen mussten, weil die immer sehr ansteigenden Kosten unserer Inszenierungen, zu denen noch Steuer, Autorenrechte, Mieten, etc. hinzukommen, uns einfach dazu zwingen. Da aber trotzt alledem unser Eintrittspreis als noch von jedem tragbar zu bezeichnen ist, hoffen wir dass diese Massnahme uns keinen Abbruch bringen wird." Programa da peça *Zwei Nächte/ Duas noites* (A. Möller e H. Lorenz), apresentada na Sociedade Beneficiente Rio Branco em dezembro de 1958.

O segundo problema, porém, seria mais difícil de ser resolvido:

"Como podemos aumentar o número de frequentadores das nossas noites de teatro?"[218] (Tradução nossa)

É com esta pergunta que o problema é dividido com o público. Logo a seguir, o texto continua com um apelo, relatando o que seria o segundo e mais complexo problema do grupo:

> Respeitável público, Somente os senhores podem nos a ajudar a resolver este problema. À medida que os Senhores, ainda mais seriamente que até agora, recomendem cada vez mais nossas apresentações. Cuide especialmente para que também a juventude madura compareça. Esta juventude nos falta não só na plateia(sic), mas também no palco. Este é o nosso maior problema!
> Nos falta particularmente a força jovem masculina, que se coloque inteiramente no trabalho com o entusiasmo necessário e que, com a sua cooperação possa ajudar a oferecer aos Senhores apresentações teatrais cada vez melhores. Não encontraríamos entre os nossos espectadores, ao menos um jovem talentoso, que gostaria de ter a encenação teatral no seu tempo livre, como seu hobby? Quem tem vontade de participar, informe-nos, ou quem conhece alguém, indique-nos a pessoa. Também aqui os Senhores podem nos **ajudar e contamos com o seu completo apoio, pelo qual nós agradecemos imensamente.**[219] [Tradução nossa/grifo do autor]

Nestes dois exemplos, o apelo e desabafo dirigidos ao público nos dão uma ideia de que o grupo também está preocupado com o envolvimento direto do público com as representações. A cumplicidade com o público extrapola a situação dramática, pois vai além da cena, do ato dramático em si. Há também uma preocupação do ponto de vista econômico com o indivíduo, que paga pelo ingresso do espetáculo. Além disso, o grupo abre suas portas para o público penetrar no ato dramático. Procura novos atores,

---

[218] *"Wie können wir die Besucherzahl unserer Theaterabende erhöhen?"*

[219] "Nur Sie allein, verehrtes Publikum, können uns helfen dieses Problem zu lösen, indem Sie, noch viel stärker als bisher, jedem Ihrer Freund und Bekannten sowie Ihren eignen Familienkreis den Besuch unserer Aufführungen immer wieder besonders empfehlen. Sorgen Sie bitte vor allem dafür dass auch die reifere Jugend mitkommt. Diese Jugend fehlt uns nicht nur im Zuschauerraum, sondern auch auf der Bühne. Das ist unser schwirigstens Problem!
Namentlich fehlen uns männlich-jugendliche Kräfte, die sich mit dem nötigen Enthusiasmus voll in den Dienst der guten Sache stellen und durch ihr Mitwirken helfen, Ihnen immer schönere Theaterabendaufführungen bieten zu können. Sollten sich unter unseren Zuschauer nicht einige begabte junge Menschen finden, die das Theaterspieler gern als ihre Freizeitgestaltung, als ihr "hobby"ansehen würden? Wer Lust dazu hat, melde sich doch bitte bei uns, oder wer von Ihnen jemanden weiss, nenne uns den Betreffenden. Auch hierin können Sie uns helfen und wir rechnen mit Ihrer vollen Unterstützung, für die wir Ihnen unseren BESTEN DANK sagen!

qualquer pessoa que tenha simplesmente “vontade de participar” do grupo em suas horas livres.

Além disso, o fato do programa aparentar possuir também a função de divulgação/propaganda da peça permite uma aproximação do público antes mesmo da encenação do espetáculo, criando um elo entre o grupo e os espectadores. O discurso dirigido diretamente ao público em forma de apelo ou desabafo, como já discutido, fortalece o elo, gera intimidade e cumplicidade.

5.2.3 Zimmertheater

Um último aspecto encontrado nos programas é a preocupação conceitual do grupo. Apesar de continuar a escolha do repertório baseada no gosto de seu público médio, o grupo tenta trazer formas teatrais desconhecidas, na época, na cidade de Curitiba. Um exemplo disso é a estreia do chamado *Zimmertheater,* sobre o qual o grupo faz o esclarecimento, no programa da primeira apresentação do gênero, com a peça *Er-Sie-Es*, provavelmente entre os anos de 1956 e 1958:

> Os *Zimmertheater* surgiram especificamente na Alemanha logo após a última guerra em virtude da carência de salas. Artistas corajosos mudaram suas apresentações para uma sala onde, todas as noites, eram representadas para apenas 20 a 30 pessoas, sobre um pequeno tablado ou simplesmente no meio desta pequena sala. Ainda é tempo de lembrar que o *Zimmertheater* foi uma solução improvisada. Mas este tempo de improvisação já passou. Hoje os *Zimmertheater* são realizados por diretores conhecidos, para alcançar um contato mais estreito com o seu público.
> Nenhum mecanismo de cena moderno ampara o ator, mas cada nuance de ilusão teatral tem que vir à tona somente através de sua atuação. Aqui é o verdadeiro lugar para o ator provar a sua competência. Os pequenos *Zimmertheater* de todos os lugares são os pontos de encontro preferidos para todos os verdadeiros amantes da cena teatral. Nossas primeiras representações de *Zimmertheater* serão tanto para os Senhores quanto para nós um experimento. Dependendo do resultado deste experimento, saberemos se vamos poder continuar a assistir, também aqui, este tipo de encenação teatral.
> Existe aí uma ligação entre a escolha das peças entre várias opções, desde a comédia até drama.
> Nos apoiem com a sua vinda, já que nossos esforços são novidade, ao menos para Curitiba. Nós asseguramos aos Senhores que também no *Zimmertheater* mostraremos desempenhos com representações maduras, que no caso de *Er-Sie-Es (Das Maulheur)*,

> garantimos que será muito divertida e engraçada.[220] [Tradução nossa]

Ao consultar o dicionário de teatro alemão *Theaterlexikon 1,* percebe-se que o grupo dispunha de conceitos consistentes a respeito da espécie de representações a que estavam se propondo. O verbete do referido dicionário é o seguinte:

> Na miséria após a Segunda Guerra Mundial surgiu na Alemanha e Áustria uma forma de teatro em pequenas salas, uma espécie de Teatro de Câmara em miniatura, pois os edifícios teatrais foram em parte destruídos ou não podiam ser aquecidos pela escassez de carvão. Menos de 100 lugares, palco muito pequeno, predominante representação de peças com poucas pessoas, freqüentemente também como palco experimental. Primeiros *Zimmertheater* 1945 em Düsseldorf, Hamburgo (Theater im Zimmer), Bremen. Em Viena na forma de Kellertheater (Teatro de porão). (SCHUMACHER, 2001, p. 1200) [221] (Tradução nossa)

Assim fica claro que o grupo, além da preocupação com o bem-estar do público, possuía também um desejo que o mesmo se envolvesse diretamente com as representações. Além disso, nota-se que há um grande interesse em agradar a esse público, mas também procurar formas de representações que seriam novas para a cidade, no caso do *Zimmertheater.*

---

[220] "Zimmertheater sind nämentlich in Deutschland gleich nach dem letzten Krieg aus Raumnot entstanden, aus der heraus mutige Künstler ihre Darbietungen in ein Zimmer verlegten, in dem allabendlich, oft nur vor 20-30 Personen, entweder auf einem kleinen Podium oder ganz einfach mitten in diesem kleinen Raum gespielt wird. Noch ist die Zeit nicht vergessen, in der das Zimmertheater ein Notbehelf war. Aber diese Zeit der Improvisation ist vorüber. Heute pflegen die Zimmertheater mit bekannten Regisseuren, um so in engsten kontakt mit dem Publikum zu gelangen.
Den Darsteller unterstützt keine moderne Bühnenmechanik, sondern jede Nuance theatralischer Illusion muss einzig und allein aus seinem Spiel heraus kommen. Für die Schauspieler ist hier also der rechte Platz, ihr Können zu beweisen, und für alle echten Bühnenliebhaber gehören die kleinen Zimmertheater allerorts zu den beliebsten Treffpunkt. Unsere ersten Zimmertheater-Aufführungen sollen ebenso für Sie als auch für uns ein Versuch sein. Von diesem Versuch wird es abhängen, ob wir diese Art des Theaterspiel auch hier weiter pflegen können und sollen. Es gibt da in Bezug auf die Auswahl der Stücke eine Menge Möglichkeiten, von der Komödie über das Gesellschaftstück bis zum Schauspiel und Drama.
Unterstützen Sie uns für diese Bestrebungen, die zumindest für Curitiba neu sind, durch Ihr Kommen. Wir versichern Ihnen dafür, auch im Zimmertheater darstellerisch ausgereifte Leistungen zu zeigen, die Ihnen, im Fall von "Er-Sie-Es (Das Malheur)" – einen auesserst amüsanten und unterhaltsamen Abend garantieren.

[221] "In der Notlage nach dem 2. Weltkrieg in Deutschland und Österreich entstandene Form des Theaters auf kleinstem Raum, sozusagen Miniatur-Kammertheater, weil die Theatergebäude z.T. zerstört waren oder wegen Kohlenmangels nicht beheizt werden konnten. Weniger als 100 Zuschauerplätze, sehr kleine Bühne, vorwiegend Aufführung von Stücken mit wenigen Personen, oft auch als Experimentierbühne. Erste Z. 1945 in Düsseldorf, Hamburg (Theater im Zimmer), Bremen. In Wien in der Form des Kellertheaters".

Ao explicar através do programa a origem e em que consiste esta nova forma de representação, o grupo demonstra que possuía uma preocupação conceitual, que não ficava restrita a ele.

Em sua ficha técnica, verifica-se que o espetáculo *Er, Sie, Es (das Maulheur) (Ele, ela, o outro – o incidente),* trabalha com um elenco de cinco atores: Frank Lewin, Bernardo Kirchgässner, Sido Stenzel e Willi Polewka, que além de ator também é o diretor do espetáculo. Anteriormente defendemos que um dos motivos para o aumento do número de apresentações de *Zimmertheater* pudesse ser financeiro, já que tais apresentações demandariam menores gastos, menos tempo de ensaio, ou reduzido aparato cênico para serem realizadas. Além disso, tais espetáculos poderiam ser apresentados em espaços diminutos, com valores de locação inferior aos teatros tradicionais. Mas também notamos que, ao trabalhar com o elenco mais resumido, os nomes escolhidos dos atores são aqueles que figuram desde o começo do grupo, o que poderia evidenciar um núcleo mais coeso, consequentemente, uma qualidade mais apurada nas montagens.

5.3 TEATRO E CINEMA: UM DIÁLOGO

Willi Polewka estava em constante busca por textos de peças que pudessem agradar tanto ao público quanto ao seu gosto pessoal. Mas sem serem “levianas”, como ele julga as peças apresentadas pelo grupo de teatro de Porto Alegre, a Riesch-Bühne, conforme descrito anteriormente. Observa-se pelo seu diálogo constante com as editoras alemãs e autores, que ele concentrava seus esforços na busca de um repertório atual de obras, almejando, com isso, uma harmonia com a vida cultural da Alemanha da sua época.

Assim, o grupo proporcionaria uma sintonia linguística e cultural do público e também dos seus próprios integrantes com sua “terra natal”. Tal repertório seria propício para a geração de identificação tanto por parte dos imigrantes, de seus descendentes quanto do público brasileiro em geral através de uma representação idealizada de um país deixado para trás ou

nunca antes visto. Portanto esta identificação que é, como defende Guénoun, um indutor do conhecimento produzido pela representação teatral, seria uma operação de identificação onde se localizaria a fonte do prazer. *"Um elo muito estreito associa, portanto,* o prazer de conhecimento *e o aprendizado – o prazer é prazer da aquisição de um conhecimento que não possuímos. É o prazer proporcionado pelo advento de um conhecimento, sua vinda, sua formação*"[222].

Conforme verifica-se a seguir, defendemos que essa sincronicidade do repertório do Grupo Teatral Independente com a Alemanha contemporânea à sua época é evidenciada pela existência de adaptações cinematográficas de grande parte das peças apresentadas pelo grupo. Dentre os 25 títulos de peças que têm programas no espólio analisado, 15 apresentam versões filmadas. Além disso, outros cinco títulos de peças, cujos programas não foram encontrados[223], também têm versões cinematográficas. Desse total de 20 peças, a maioria possui mais de uma versão filmada para cinema ou TV, mas em nossa análise levamos em conta apenas 27 versões fílmicas de 17 textos teatrais apresentados pelo grupo, conforme veremos na tabela das páginas 120/121. Tal escolha, deve-se à proximidade das datas das produções cinematográficas/televisivas selecionadas em relação às encenações realizadas pelo Grupo Teatral Independente. Essa proximidade pode ter vindo a influenciar direta ou indiretamente o repertório do Grupo Teatral Independente.

No período de existência do grupo, o acesso às informações sobre a Alemanha eram restritas, sendo feito principalmente através de troca de correspondências, jornais e revistas enviados, na maioria das vezes, por navios. Além disso, o próprio cinema alemão que, segundo o historiador Luiz Nazario[224] foi facilmente encontrado durante o período do nazismo nas salas

---

[222] GUÉNOUN, D. *Op.cit., p.33.*

[223] Das 39 peças apresentadas, foram encontrados no espólio programas, cartazes e convite de 25 peças, de onde foram retiradas grande parte das informações para este trabalho. Das peças restantes, sem programas, 9 foram identificadas pelo título, entrevistas ou matérias de jornais ou revistas e de 5 peças não foi possível conseguir qualquer outra informação, além do título que consta na listagem de Willi Polewka. As informações sobre as peças estão no anexo, no final deste trabalho.

[224] NAZARIO, LUIZ. *O cinema alemão no Brasil.* Disponível em: <http://meucinediario.wordpress.com/2011/05/29/cinema-alemao-no-brasil/#_ftn9>. Acesso em 12/11/2011.

de projeção brasileiras, principalmente do Sul do Brasil, ficou praticamente inacessível no período compreendido entre 1945 a 1961. Segundo Nazario, o cinema alemão só voltou a ter visibilidade no Brasil, ao longo das décadas de 1970-1980, incentivado principalmente por mostras organizadas pelos Institutos Goethe sediados no país.

Apesar das evidentes dificuldades de acesso às informações, provavelmente através de uma rede de contatos pessoais construída ao longo dos anos por Willi Polewka, o Grupo Teatral Independente estava em sintonia com o que estava sendo produzido no meio do entretenimento na Alemanha do período, propiciando ao seu público o acesso a obras populares.

Ao considerarmos o paralelo com o cinema e não com o teatro alemão da época, levamos em conta que o perfil das peças adaptadas para o cinema eram de caráter popular, reforçando a ideia da indústria de entretenimento que corresponderia ao anseio que o público tinha de evasão da realidade. Especialmente no pós-guerra, a população dos países envolvidos no conflito buscavam na ficção uma “fuga” para os problemas que as afligiam. Dessa forma, histórias “leves”, principalmente as comédias, alimentavam as esperanças e serviam como um alívio diante de uma realidade difícil.

Além disso, as fontes para a pesquisa de filmes da época são mais precisas e menos esparsas que as relativas a produções teatrais. Mesmo que um levantamento rigoroso de grupos e peças do teatro alemão da época não seja impossível, para sua realização a contento seria necessário um prazo maior de pesquisa. Para tanto, seria imprescindível contar com o apoio dos teatros na Alemanha para o levantamento de informações, dada a abrangência que uma pesquisa dessa extensão poderia alcançar. Ao levar-se em conta que o período de existência do grupo é o período marcado pela divisão da Alemanha em dois países distintos, essa dificuldade é intensificada. Na análise dos filmes aqui citados foi verificada de forma clara e eficaz que quase a totalidade dos filmes são produções da República Federal da Alemanha (Alemanha Ocidental), notamos assim, com mais nitidez com qual Alemanha o grupo tinha mais afinidade. Tal foco poupou esforços e apontou que tipo de repertório efetivamente interessava ao Grupo Teatral Independente.

O Grupo Teatral Independente buscava atrair o público médio, justamente por oferecer o acesso ao entretenimento leve, de maior alcance popular, repertório privilegiado pelo grupo no Brasil, a exemplo do que também se fazia nos países de fala alemã, principalmente Alemanha Ocidental (RFA) e Áustria. A escolha de tal repertório, composto predominantemente por comédias, apresenta duas vantagens concretas ao grupo. A primeira delas é mais prática, já que com a apresentação de peças mais "leves", via de regra seria mais fácil conseguir apoio financeiro de patrocinadores, que normalmente não querem ter o nome de suas empresas associados a projetos polêmicos. E, em segundo lugar, justamente ao fugir de temas polêmicos, o grupo conseguiu atrair de forma mais eficaz seu público.

Para corroborar o argumento de que a escolha do repertório estava em sintonia com produções alemãs de apelo mais popular da época, destacamos um trecho do programa da peça *Das Glas Wasser (O copo d'água)* de Eugène Scribe, cujo texto apresentado pelo Grupo Teatral Independente em 1959 foi traduzido e adaptado por Helmut Käutner:

> (...) Entre elas, está sua comédia "O copo d'água", que agora foi adaptada por Helmut Kaeutner, diretor que ficou conhecido pelos seus filmes. Ele mesmo diz sobre a peça, entre outras coisas: "O copo d'água, prova que não está obsoleta para nossos tempos, apesar de já ter sido encenada há gerações. Naturalmente ela teve que ser filtrada, mas permanecem intocadas as virtuosas construções da comédia, bem como – o tradutor e adaptador ao menos espera que - a vivacidade e o charme da obra[225].

Notamos que a peça teve duas versões cinematográficas: em 1960, na Alemanha Ocidental, *Das Glas Wasser* foi adaptada para os cinemas, com direção de Helmut Käutner, o mesmo tradutor e adaptador da versão encenada pelo Grupo Teatral Independente. O filme foi produzido na época em que o grupo estava ensaiando e apresentando a peça nos palcos brasileiros. Em 1962 há uma adaptação na Alemanha Oriental com direção

[225] (...)Zu diesen gehoert sein Lustspiel 'Das Glas Wasser', welches Helmut Kaeutner, der durch seine Filme bekannt gewordene Regisseur, fuer die Jetztzeit neugefasst hat. Er selbst sagt hierzu unter anderem: " 'Das Glas Wasser' schmeckt, obwohl schon seit Generationen eingefuerht, bis zum heutigen Tage nicht abgestanden. Natuerlich – es musste etwas gefiltert werden. Unangetastet blieb die virtuose Konstruktion des Lustspiels sowie – der 'Nachdichter' hofft es wenigstens – die Lebendigkeit und der Charme des Werkers." (...). Programa da peça *Das Glas Wasser (O copo d'água)* de Eugène Scribe, adaptada por Helmut Käutner. Dezembro de 1959. Teatro Guayra (sic), Curitiba.

de Helmut Schiemann. As adaptações cinematográficas e a montagem do grupo são realizadas com pouquíssimo tempo de diferença, prova da busca de Willi Polewka em encenar textos atuais.

Embora no espólio só tenhamos encontrado a correspondência[226] trocada entre Willi Polewka e o Dr. Greuèl, da Editora Kurt Desch, em Munique, relacionada às negociações de direitos autorais da peça *Das Glas Wasser (O copo d'água)*, não descartamos a possibilidade de que possa ter havido troca de informações entre Willi Polewka e o próprio diretor ou elenco do filme. Um dos atores do filme é Gustaf Gründgens, no papel de Sir Henry St. John - curiosamente o mesmo papel desempenhado por Willi Polewka na montagem do Grupo Teatral Independente. Embora não tenhamos encontrado qualquer carta trocada com Gründgens, o nome foi várias vezes mencionado pelos remanescentes do grupo, em entrevista[227], e ele teria sido a principal referência para a formação de Willi Polewka como ator. Uma hipótese possível é a de que havia o contato direto de membros do Grupo Teatral Independente com diretores e atores alemães, facilitando a eles uma visão do que estava em produção nos países[228] de língua alemã, na época. A ela se somam as evidências dos contatos entre Willi Polewka e diversas editoras e autores, conforme já mencionamos no Capítulo 3.

Apresentamos o levantamento das versões fílmicas das peças encenadas pelo Grupo Teatral Independente, cujos programas estão presentes no espólio.

Notamos que nove dessas peças[229] possuem versões filmadas entre os anos de 1930 e 1945, predominantemente no período do nazismo, entre 1933 e 1942, mas de conteúdo aparentemente não-nazista. Mesmo que esse período tenha ocorrido antes da formação do Grupo Teatral Independente, acreditamos que essas versões, possam ter exercido alguma influência na

---

[226] Ressaltamos que há várias lacunas na série de correspondência de Willi Polewka.
[227] *cf.* entrevista anexa.
[228] Os filmes são predominantemente produzidos na Alemanha Ociental e Áustria.
[229] Versões filmadas na década de 1930, a maioria no período do nazismo, na Alemanha: *Die spanische Fliege (1931),* com direção de Georg Jacoby; *Krach im Hinterhaus* (1936) com direção de Veit Harlan; *Spatzen in Gottes Hand* com o título *Kleiner Mann – ganz groß* (1938), com direção de Robert A. Stemmle; *Bunbury* com o título de *Liebe, Herz und Ernst* (1932), com direção de Franz Wenzler; *Lumapazivagabundus,* na Áustria, com o título de *Lumpacivagabundus*(1936)*,* com direção de Geza von Bolváry; *Der Raub der Sabinerinnen* (1936) direção de Robert A. Stemmle, *Brüderlein Fein* (1934), direção de Carl Froelich; *Im weißen Rössl* (1935) direção de Carl Lamac e adaptação musical de Ralph Benatzky.

escolha do repertório do grupo, pois conforme citamos anteriormente, o cinema alemão do período nazista anterior a 1942 teve grande infiltração e repercussão em terras brasileiras.

Die Spanische Fliege (*A mosca espanhola)*, a primeira peça encenada pelo Grupo Teatral Independente, em 1948, teve diferentes[230] versões filmadas na Alemanha durante o século XX. A versão filmada na Alemanha em 1931, com direção de Georg Jacoby pode ter exercido alguma influência sobre a escolha do texto para a encenação pelo grupo. Mesmo tendo estreado 17 anos antes da encenação do grupo, pode ter deixado uma boa impressão na memória de seus integrantes e também de seu público, pois estes podem ter tido contato com a versão fílmica durante os anos 1930. Além disso, a peça parece ter encontrado ressonância nos palcos brasileiros, conforme verificamos no texto de seu programa:

> 'Die spanische Fliege' (A mosca espanhola) de Franz Arnold e Ernst Bach. Esta comédia, em seu gênero, é uma obra-prima, escrita em 1924, e o conhecido ator brasileiro Procópio Ferreira incluiu a mesma, há anos em seu repertório.

A peça *Die vertagte Nacht (A noite transferida),* encenada pelo grupo em 1949, teve uma versão[231] fílmica em 1953 (RFA) com o título "Die vertagte Hochzeitsnacht" (A noite de núpcias transferida) com direção de Karl Georg Külb, mesmo que lançada quatro anos depois da montagem brasileira, as notícias sobre a filmagem podem ter repercutido no grupo antes da estreia do filme, já que o processo de produção de uma filmagem até sua chegada às telas, principalmente naquela época poderia demorar bastante.

A peça *Krach im Hinterhaus (Barulho no Chateau*), encenada pelo grupo em 1949, teve as seguintes versões filmadas: em 1936, na Alemanha, com direção de Veit Harlan e também em 1949, na Alemanha, o exato ano

---

[230] Ao todo formam realizadas nove versões cinematográficas ou de filmes para TV da peça *Die spanische Fliege (A mosca espanhola)*: em 1931, com direção de Georg Jacoby; em 1955 (Alemanha Ocidental), com direção de Carl Boese; em 1958 (Alemanha Ocidental), com direção de Kurt Meister; em 1966 (Alemanha Ocidental), com direção de Erich Neureuther; em 1970 (Alemanha Ocidental), com direção de Fred Kraus; em 1986 (Alemanha Ocidental), com direção de Willy Millowitsch; em 1990, com direção de Hans Timmermann e 1995, com direção de Heinz Marecek.

[231] As versões cinematográficas ou para TV encontradas são, com o título *Die vertagte Hochzeitsnacht (As núpcias transferidas)*: em 1924, mas não temos certeza de que se trata da adaptação da peça de Franz Arnold e Ernst Bach; 1953, Alemanha, com o título "Die vertagte Hochzeitsnacht" (A noite de núpcias transferida) com direção de Karl Georg Külb.1970, Áustria, Com direção de Otto Anton Eder (filme para TV).

em que o Grupo Teatral Independente leva a mesma peça aos palcos. Além disso, filmes[232] inspirados nessa peça, feitos tanto para o cinema e TV, estiveram presentes durante as décadas de 1960-1970, comprovando a grande popularidade do texto entre os alemães.

A peça *Spatzen in Gottes Hand (Tico-tico em mãos de Deus)* encenada pelo grupo em 1950, também possui duas versões para cinema. A primeira, de 1938, produzida na Alemanha, com o título *Kleiner Mann – ganz groß*, com direção de Robert A. Stemmle. A segunda de 1950 (Alemanha Ocidental) – *Spatzen in Gottes Hand*, com os títulos alternativos: Die Erbschaft aus Amerika ou Glück aus Ohio, com direção de Heinz Paul.

A peça *Bunbury – oder Die Bedeutung Ernst zu sein (Bunbury – A importância de ser Prudente),* apresentada pelo Grupo Teatral Independente em 1961, teve uma adaptação para o cinema na Alemanha, em 1932, com o título *Liebe, Scherz und Ernst*, com a direção de Franz Wenzler.

A peça *Lumpazivagabundus*, montada entre 1961 e 1962[233] pelo grupo, teve as seguintes adaptações que podem ter influenciado o grupo: em 1936 (Lumpacivagabundus), na Áustria, com direção de Geza von Bolváry; em 1956, na Alemanha Ocidental, com direção de Franz Antel; em 1962, adaptação para TV, coprodução Áustria, Suíça e Alemanha Ocidental, com direção de Erich Neuberg e Leopold Lindtberg.

Der Raub der Sabinnerinnen (O rapto das Sabinas), encenada pelo grupo em 1960, possui as seguintes adaptações para o cinema na Alemanha: em 1936, direção de Robert A Stemmle; 1954 (Alemanha ocidental), direção de Kurt Hoffmann; 1959, direção de Hermann Pfeiffer; 1960 (Alemanha oriental) filmagem realizada pela Deutscher Fernsehfunk (não consta o nome do diretor nas fontes consultadas).

A peça *Familie Hannemann,* encenada pelo grupo duas vezes, em 1953 e em 1963**,** teve duas adaptações cinematográficas na Alemanha Ocidental, com datas que coincidem muito com as montagens do Grupo

---

[232] *Krach im Hinterhaus* possui ainda as seguintes versões: filme para a TV, com direção de Willi Sämann (na Alemanha Ocidental, 1963); versão para TV, com direção de Hermann Lanske (Áustria, 1966); versão para TV, com direção de Otto Meyer e Michael Wedekind (Alemanha Ocidental, 1971).

[233] Não consta o ano exato nos programas.

Teatral Independente: em 1953, com o título “Tante Jutta aus Kalkutta”, com direção de Karl Georg Külb e em 1962, com direção de Manfred Brückner.

Jedermann (Todomundo) encenada em 1958*,* possui duas adaptações austríacas para cinema no período de existência do grupo: em 1958 (adaptação para TV) com direção de Ernst Lothar e em 1961, com direção de Gottfried Reinhardt, filho de Max Reinhardt, diretor de teatro que nos anos 1920 instituiu a tradição de apresentar anualmente na abertura do festival de Salzburgo (Salzburger Festspiele) a peça de Hofmannsthal. Tal fato demonstra que, mesmo não sendo uma comédia, a peça é muito popular e está fortemente enraizada na tradição teatral de língua alemã.

A peça *Herr Lamberthier*, montada pelo Grupo Teatral Independente entre 1961 e 1963[234], possui uma adaptação, em 1963 como filme para ser exibido na TV, na Alemanha Ocidental, com direção de Erik Ode.

A peça *Robinson soll nicht sterben (Robinson não deve morrer), encenada pelo grupo em 1964,* tem duas versões filmadas na Alemanha Ocidental, a primeira em 1957, cujo título para o português ficou traduzido como *A lenda de Robinson Crusoé*, com direção de Josef von Báky e a participação da atriz Romy Schneider, famosa no Brasil por sua atuação na série de filmes *Sissi*[235]; e em 1963, um ano antes da montagem do grupo curitibano, com direção de Franz Josef Wild.

A peça *Minister Gesucht (Procura-se Ministro) de Fritz Eckhardt*, apresentada pelo Grupo Teatral Independente em 1965, teve uma adaptação como filme de TV em 1966, na Alemanha Ocidental, com direção de Rolf von Sydow, com atuação do próprio autor da peça, Fritz Eckhardt, no papel de Richard Kessler – Generaldirektor, (papel de Joachim Saalfeld, no Grupo Teatral Independente.)

Além das adaptações descritas acima, ainda encontramos versões fílmicas na Alemanha/Áustria de quatro peças, cujos programas não estão no espólio estudado, conforme descrevemos abaixo:

---

[234] O programa da peça não apresenta a data exata, mas ao examinarmos a listagem de Willi Polewka concluímos que ela foi apresentada entre esses anos.

[235] Trilogia de filmes austríacos muito populares, dirigidos por Ernst Marischka, em 1955, 1956 e 1957.

Brüderlein Fein, opereta escrita por Leo Fall (música) e Julius Wilhelm (libreto) e encenada pelo Grupo Teatral Independente em 1948-1949[236], teve adaptação para o cinema alemão em 1941/42, com direção de Hans Thiming.

Krach um Jolanthe, comédia de August Hinrichs, apresentada pelo grupo entre 1953 e 1955, teve adaptações para cinema em 1934 (Alemanha), com direção de Carl Froelich; 1955, com direção de Rudolf Schündler.

Das Haus in Montevideo, comédia de Curt Goetz, encenada pelo grupo entre 1956 e 1958, possui duas versões cinematográficas: em 1951 (Alemanha Ocidental) com direção de Curt Goetz e Valerie von Martens; e 1963 (Alemanha Ocidental) com direção de Helmut Käutner.

Im weißen Rössl, uma comédia escrita por Oskar Blumenthal e Gustav Kadelburg no ano de 1896, encenada pelo Grupo Teatral Independente em 1959(?) teve uma adaptação que ficou muito famosa, em 1935, numa coprodução Alemanha/Áustria, com direção de Carl Lamac e adaptação musical de Ralph Benatzky.

Para uma melhor visualização das encenações e adaptações que acabamos de descrever, resumimos as informações na tabela a seguir:

TABELA 2 – PEÇAS TEATRAIS DO REPERTÓRIO DO GTI ADAPTADAS PELO CINEMA ALEMÃO/AUSTRÍACO ENTRE 1930 E 1968:

Título da peça/autor	ano da temporada do GTI	Adaptação cinema entre 1930-1945	Adaptação para cinema/TV entre 1945-1968
Die spanische Fliege/ Franz Arnold e Ernst Bach	1948	Alemanha, 1931, direção: George Jacoby	
*Brüderlein Fein/*Leo Fall e Julius Wilhelm	1948-49	1941/42, Alemanha, direção: Hans Thiming	
*Die vertagte Nacht /*Franz Arnold e Ernst Bach	1949		RFA, 1953, *Die vertagte Hochzeitsnacht,* direção: Karl Georg Külb
Krach im Hinterhaus /Maximilian Böttcher	1949	Alemanha, 1933,direção: Veit Harlan	Alemanha, 1949, direção: Erich Kobler
*Spatzen in Gottes Hand/*Edgar Kahn e Ludwig Bender	1950	Alemanha, 1938, *Kleiner Mann – ganz groß,* direção: Robert A. Stemmle	RFA, 1950, *Die Erbschaft aus Amerika* ou *Glück aus Ohio*, direção: Heiz Paul
Familie Hannemann/ Max Reimann e Otto Schwartz	1953		1953, RFA, *Tante Jutta aus Kalkutta*, direção: Karl Georg Külb
Krach um Jolanthe /August Hinrichs	Entre 1953-1955	1934, Alemanha, direção: Carl Froelich	1955, RFA, direção Rudolf Schneider.

[236] Não consta a data na listagem de Willi Polewka, estimamos uma data aproximada, conforme as datas das outras peças, já que a referida listagem está em ordem cronológica.

Das Haus in Montevideo/Curt Goetz	1956-1958		1951, RFA, direção: Curt Goetz e Valerie von Martens;
*Jedermann/*Hugo von Hofmannsthal	1958		1958, Áustria, direção: Ernst Lothar 1961, Áustria, direção: Gottfried Reinhardt.
*Im weißen Rössl /*Oskar Blumenthal e Gustav Kadelburg	1959(?)	1935, Alemanha/Áustria, direção: Carl Lamac; adaptação musical: Ralph Benatzky	
Das Glas Wasser/ Eugne Scribe com adaptação de Helmut Käutner	1959		1960, RFA, direção: Helmut Käutner 1962, RDA, direção: Helmut Schiermann
Der Raub der Sabinerinnen/ Franz e Paul von Schönthan	1960	1936, Alemanha, direção: Robert A. Stemmle	1954, RFA, direção: Kurt Hoffmann; 1959, RFA, Hermann Pfeiffer; 1960, RFA, Deutscher Fernsehfunk (nome do diretor não encontrado)
Bunbury/Oscar Wilde	1961	Alemanha, 1932, *Liebe, Scherz und Ernst/Bunbury*, direção: Franz Wenzler	
Lumpazivagabundus/ Johann Nestory	Entre 1961 e 1962	Áustria, 1936, *Lumpacivagabundus,* direção: Geza von Bolváry	1956, RFA, direção: Franz Antel 1962, coprodução Áustria, Suíça e RFA, direção: Erich Neuberg e Leopold Lindtberg
Familie Hannemann/ Max Reimann e Otto Schwartz	1963		1962, RFA, direção: Manfred Brückner.
Herr Lamberthier/ Louis Verneuil	Entre 1961 e 1963		1963, RFA, direção: Erik Ode
Robinson soll nicht sterben/ Friedrich Forster	1964		1957, RFA, direção: Josef von Báky; 1963, RFA, direção: Franz Josef Wild
Minister Gesucht /Franz Eckhardt	1965		1966, RFA, direção: Rolf von Sydow

Através desses dados, chegamos a duas leituras, que podem ser complementares. A primeira é que o cinema da década de 1930/1940 pode ter influenciado a escolha dos textos a serem encenados pelo grupo, mas de forma muito pontual. Notamos isso nas primeiras apresentações, de 1948 (*Die spanische Fliege)* e 1948/49 (*Brüderlein Fein*) e também em 1959(?) (*Im weißen Rössl*). Esta peça teve várias apresentações no Brasil, em Ponta Grossa e em Joinville, na década de 1920 e 1930 e também é a peça de maior público do Grupo Teatral Independente, talvez justamente por seu enredo extremamente popular, beirando o folclórico. Aqui identificamos uma

tendência, ao menos nas primeiras apresentações, do resgate de um passado idealizado, anterior ao período da Segunda Guerra Mundial, que nos remete ao perfil romântico que o grupo apresentou em sua constituição.

A segunda, e mais evidente, é a existência de produções do cinema ou TV alemã ocidental ou austríaca no mesmo ano, ou um período ligeiramente anterior ou posterior às montagens do Grupo Teatral Independente. Incluindo alguns textos que também receberam versões cinematográficas na década de 1930. Com essa leitura, queremos demonstrar que existe uma ideia de sincronicidade entre Grupo Teatral Independente e a Alemanha de sua época, apesar do afastamento físico e geográfico. O trabalho do grupo é em alguma medida compensatório do ponto de vista simbólico, já que tenta aproximar o seu público de um repertório que estaria em evidência no seu país de origem.

6 CONCLUSÃO

A configuração do Grupo Teatral Independente, mesmo tendo um perfil artístico conservador, foi uma iniciativa ousada por se arriscar dentro de seu contexto histórico. Seu surgimento, em 1948, proporcionou para a sua comunidade a retomada de sua autoestima, já que esta encontrava-se pulverizada e desiludida face às dificuldades impostas pelo Estado Novo brasileiro e pela herança cultural do nazismo e Segunda Guerra Mundial.

Principalmente a Segunda Guerra Mundial foi um evento que assinalou um ápice do desenvolvimento da tecnologia, industrialização e belicismo que marcaram sobremaneira os países envolvidos, tanto pelo desenvolvimento tecnológico quanto pela devastação. A criação do Grupo Teatral Independente vem de encontro a uma proposta romântica de "reencantamento" de sua realidade através do teatro, na qual esses acontecimentos históricos recentes e devastadores para o orgulho e autoestima dos imigrantes e descendentes de alemães são sublimados para que a comunidade tenha a oportunidade de voltar a se reunir. Essa reunião através do teatro é evidenciada pelo uso do idioma alemão no palco e não necessariamente pela encenação de autores alemães.

É importante ressaltar que existia uma rede de relações que sustentava as atividades do grupo, que começava com o interesse de seus integrantes em participar de suas atividades, e que conseguiam através de seus contatos, com familiares ou amigos, ou mesmo no ambiente de seu trabalho, as condições materiais necessárias para que suas atividades fossem mantidas. Desta forma, destaca-se o propósito ideológico que o Grupo Teatral Independente desenvolveu em troca desse apoio: a reabilitação da cultura alemã no pós-guerra. Este propósito não era explícito, mas vinha cumprir com a necessidade de sua comunidade naquele momento histórico.

O gênero escolhido para as apresentações é, em sua maioria, a comédia, como forma de fugir de polêmicas e sem que haja o interesse em falar da realidade da Alemanha, principalmente dos temas tabus: o nazismo e a guerra.

Mesmo que predominantemente o público alvo do grupo fosse a comunidade alemã, as suas apresentações não eram restritas somente a esse público. Havia sempre a necessidade de encontrar teatros de grande visibilidade para as apresentações, como no caso, em Curitiba das apresentações no recém inaugurado Teatro Guaíra e do Teatro da Reitoria (UFPR).

Consideramos que a produção teatral está indissociável de seu público, principalmente no caso específico do Grupo Teatral Independente. Esse público, formado predominantemente por uma minoria composta por falantes de língua alemã ou de simpatizantes da cultura alemã, imigrantes alemães e seus descendentes reflete os valores desta comunidade, mais conservadora. Nessa medida, as peças apresentadas vêm refletir a autoimagem de seu público, com o intuito de concretizar a manutenção do imaginário da Alemanha pelo grupo, como uma compensação simbólica da Alemanha destruída.

REFERÊNCIAS

"Krach im Hinterhaus" in Curitiba. **Das Ilustrierte Blatt (A Folha Ilustrada***),* ano 2, nr. 26, São Paulo, 01/11/1949

ALMEIDA PRADO, Décio de. *Apresentação do teatro brasileiro moderno (1947-1955)*. São Paulo: Martins, 1956.

ANDRIOLI, Luiz. *O circo e a cidade:* histórias do grupo circense Queirolo em Curitiba. Curitiba: Edição do Autor, 2007.

Aulich, Werner. *O Paraná e os Alemães*: estudo caracterológico sobre os imigrantes germânicos. Curitiba: [s.n.], 1953.

BACK, Sylvio; MATULEVICIUS, Sérgio; SOETHE, Hermes. A importância de ser Ernesto em alemão. **Panorama**, Curitiba, n. 110, p. 60-64, julho de 1961.

BARTH, Fredrik. Grupos Étnicos e suas Fronteiras. IN: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*: seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. São Paulo: UNESP, 1998, c1997.

BAUMRUCKER, G. IN: **Lexikon der Deutschen Krimi-Autoren**. Disponível em: <http://www.krimilexikon.de/baumruck.htm>. Acesso em: 28/07/2011.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOSSMANN, R. "Jedermann", das Spiel vom Sterben des reichen Mannes. **Deutsche Nachrichten**, São Paulo, 25/05/1958, p. 8.

BOSSMANN, Reinaldo. Abschied für immer von Willi Polewka. **Deutsche Zeitung***,* 04/12/1982.

BOURDIEU, Pierre. Espaço social e espaço simbólico. In: ___. *Razões práticas:* sobre a teoria da ação*.* Campinas: Papirus, 1996.

CAMPOS, Cynthia Machado de. *A política da língua na era Vargas.* Campinas: UNICAMP, 2006.

CARLINI, Álvaro. *Corais na SCABI (1945-1965).* In: Simpósio de Pesquisa em Musica, 4., 2007, Curitiba, **Anais...** Curitiba: DeArtes – UFPR, 2007, p. 21-29.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro:* estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1997.

COMNINOS, Maria Lambros; COSTA, Marta Morais da. *Teatro e paixão*: pequena historia de um grupo amador. Curitiba: Voz do Paraná/Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, 1982.

COSTA, Marta Morais da, *et.al.* O Teatro em Curitiba no período de 1961 a 1970 – I. **Revista Letras**, Curitiba, v.44, p. 199-229, 1995. COSTA, Marta Morais da, *et.al.*. O Teatro em Curitiba no período de 1961 a 1970 – II. **Revista Letras***,* Curitiba, v. 45, p. 115-144, 1996.

COSTA, Marta Morais da. *Palcos e Jornais.* Representações do teatro em Curitiba entre 1900 e 1930. Curitiba: UFPR, 2009.

COUTO, Joaquim Miguel. HACKEL, Gilberto. *Hjalmar Schacht e a economia alemã (1920-1950)*. **Economia e Sociedade**, Campinas, v.16, nº 3 (31), p. 331-341, dez.2007.

CURT GOETZ; HUGO VON HOFFMANSTHAL; JOHANN NEPOMUK NESTROY; JOHN B. PRISTLEY; u.a. In: RADLER, Rudolf (orgs). **Knaurs Grosser Schauspielführer:** mehr als 1000 Einzeldarstellungen zu Werken und ihren Autoren. München: Doemer Knaur, 1994.

DAMASCENO, Leslie Howkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho.* São Paulo: Unicamp, 1994.

DAS HAUS in Montevideo. Direção de Curt Goetz e Valerie von Martens. Göttingen: Hans Domnick Filmproduktion, 1951, DVD, sonoro, pb.

DAVID, Gilbert. *Théâtres au programme:* panorama des programmes de théâtre de langue française à Montreal aux XXème siècle. Montreal, CETUQ/BN Québec, 2002

DELITSCH, Gussy. In frohen und ernsten Stunden. **Deutsche Nachrichten**, São Paulo, 25/05/1958, p. 9.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade.* São Paulo: Perspectiva, 1977.

DR. JOÃO POECK. IN: **DICIONARIO histórico-biográfico do Paraná**. Curitiba: Chain: Banco do Estado do Paraná, 1991. 654 p.

DR. JOÃO POECK. IN: **DICIONÁRIO histórico-biográfico do Paraná**. Curitiba: Chain: Banco do Estado do Paraná, 1991. p.374-375.

DUDEQUE, Irã. *Espirais de madeira:* uma história da arquitetura de Curitiba. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, 2001.

EAGLETON, Terry. *A ideia de Cultura.* São Paulo: UNESP, 2003.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador.* V. 1. Uma história dos Costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm>

FIGARO, Roseli. *Na cena paulista, o teatro amador.* Circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945). São Paulo: Ícone, 2008.

FUGMANN, Pastor Wilhelm. *Os alemães no Paraná.* O livro do centenário. Ponta Grossa: UEPG, 2008.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos:* a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GRÜNDGENS, G. In: **Theaterlexikon 2:** Schauspieler und Regiesseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.

HERKENHOFF, Elly. *Joinville: nosso teatro amador (1858-1938)*. Joinville: Arquivo Histórico/ Fundação Cultural da Prefeitura de Joinville, 1989.

HOFFMANN-HARNISCH, Wolfgang. *Brasilien:* ein tropisches Grossreich. Safari Verlag: Berlin, 1952.

http://www.filmportal.de

http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/

IPARDES. Fundação Edson Vieira. *O Paraná reinventado*: política e governo. Curitiba: IPARDES/SEPL/FUEM, 1989.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Exílio e Literatura:* escritores de fala alemã durante a época do nazismo. São Paulo: EDUSP, 2003.

KIRSCHGAESSNER, Bernardo; MAIS, Ketty. *et.al.* Zum 10~jährigen Jubilaum des Grupo Teatral Independente. **Deutsche Nachrichten**, Curitiba, 25/05/1958, p. 7-8.

KIRCHGAESSNER, Bernardo; MAIS, Ketty. *et.al.* Zum 10~jährigen Jubilaum des Grupo Teatral Independente. **Deutsche Nachrichten**, São Paulo, 25/05/1958, p. 7-8.

LEHMANN, Jakob. (orgs.) **Kleines deutsches Dramenlexikon.** Königstein: Athenäum, 1983.

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro Amador:* Radiografia de uma realidade. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

KUSCHEL, Karl-Joseph. MANN, Frido; SOETHE, Paulo Astor. *Mutterland:* Die Familie Mann und Brasilien. Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 2009.

L.G. Noite Teatral em São Bento do Sul: Krach im Hinterhaus (Barulho no Chateau). **Desportista Sambentense**, Novembro de 1949 p.4-6.

LACERDA, Maria Thereza B. Subsídios para a historia do teatro no Paraná: as associações literárias e dramáticas e o teatro do Paraná, 1870-1892 : a Associação Literária Lapeana e o Teatro São João, 1873-1976. 2.ed. rev. e ampl. Curitiba/ Lapa: IHGEP/ Prefeitura Municipal, 1980.

LEITE, Jose Carlos Correa. *Teatro Guaira*.Curitiba: Centro Cultural Teatro Guaira, 1994.
Lexikon der deutschen Krimi-Autoren:

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e política.* São Paulo: Paz e Terra, 1993.

M.K . Ehrung zum 50. Schauspieler-Jubiläum. **Brasil Post***,*17/11/1979

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro.* São Paulo: Global, 2001.

MAGNO, Paschoal Carlos; GUILHERME, Ricardo. Depoimento pessoal. Fortaleza: Edições UFC, 1980.

MASSA, Clóvis. O paratexto teatral. **Cena**, Porto Alegre, v. 4, p. 15-26, ago. 2005.

MEDEIROS, Alan Rafael; CARLINI, Álvaro. Espaços de sociabilidades no âmbito cultural curitibano: a atuação da SCABI (1944-1976) na consolidação da plateia em música erudita ao longo da década de 1940. **Rev. Cient./FAP**, Curitiba, v.7, p.167-190, jan./jun. 2011.

MEUCCI, Simone; MOREIRA, Claudia R. Baukat Silveira. Comunicação, cultura e as novas linguagens. In: ____ *História do Brasil: sociedade e cultura.* Curitiba: Ibpex, 2011.

MICHALSKI. Yan. *O teatro sob pressão:* uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

NADALIN, Sérgio Odilon. *Imigrantes de origem Germânica no Brasil:* ciclos matrimoniais e etnicidade. Aos quatro ventos: Curitiba, 2000.

NAZARIO, LUIZ. *O cinema alemão no Brasil.* Disponível em: <http://meucinediario.wordpress.com/2011/05/29/cinema-alemao-no-brasil/#_ftn9>. Acesso em 12/11/2011.

NIEMAYER, E. IN: http://www.arquivodeblumenau.com.br/pesquisa.php?id=6005

O Velho do Paraná, Hut Ab! *(jornal não identificado),* 26/11/1965

OLIVEIRA, Luiz Mozart de. *A demolição do Velho Guaíra, um edifício que se preservado seria hoje um marco histórico da cultura artística curitibana.* Curitiba: Biblioteca Publica do Paraná, 1986.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição Brasileira:* cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, Marialda Gonçalves. *Guairinha 50 anos:* Auditório Salvador de Ferrante 1954-2004. Curitiba: Centro Cultural Teatro Guaíra, 2004.

POHLE, Fritz. *Emigrationstheater in Südamerika abseits der Freien Deutschen Bühne, Buenos Aires.* Hamburg, 1989.

POLEWKA, WILLI. Was ist für uns das kleinere Übel? Zum Thema Theaterspiel in Brasilien anlässlich des 10-jährigen Jubilaums des Grupo Teatral Independente in Curitiba. **Deutsche Nachrichten***,* São Paulo, 25/05/1958, p.11

ROBINSON sol nicht sterben. Direção de Josef von Baky. München: NDF Neue Deutsche Filmgesellschaft. 1956/1957. DVD. Sonoro. PB.

ROUBINI, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SANTOS FILHO, Benedito Nicolau dos. Aspectos da história do teatro na cultura paranaense. Curitiba: [s.n.], 1979. xiv, 238p.

SEYFERTH, Giralda. *Imigração e cultura no Brasil.* Brasília: Ed. UNB, 1990.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil:* de Getúlio a Castelo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SOETHE, Paulo A. Deutschsprachiges Laientheater in Brasilien. In: H. Fassel/P.S. Ulrich, *Alltag und Festtag im deutschen Theater im Ausland vom 17.-20. Jahrhundert. Repertoirepolitik zwischen Wunschvorstellungen der Kritik und des Publikums*, Tübingen: LIT, S. 281-289.

SOETHE, Paulo A. Thomas Mann: ironia burguesa e romantismo anticapitalista. In: CODATO, Adriano (org) *Tecendo o presente:* oito autores para pensar o século XX. Curitiba: SESC Paraná, 2006.

SOUZA, Élson Oliveira. Descabelados. **Revista de História da Biblioteca Nacional,** Rio de Janeiro, v. 68, maio de 2011. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/descabelados>. Acesso em: 16/08/2011.
SUTIL, Marcelo Saldanha; FAZON, Fabiano. *Complexo Centro Cultural Teatro Guaíra:* 50 anos de história. Curitiba: [A.V.G.Meschino], 2005.

TEATRO AMADOR IN: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto.; LIMA, Mariângela Alves de (orgs.) **Dicionário do teatro brasileiro:** temas formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva/SESC São Paulo, 2006.

Teatro Paranaense perde Armando Maranhão. Gazeta do Povo, Curitiba, 11/06/2007, Caderno G. Disponível em: <

http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=668603>. Acesso em: 14/12/2011.

TEIXEIRA, Selma Suely. *Amadores em cena 1*: O Teatro do Estudante do Paraná. Niterói, RJ: Bacantes, 2001.

TEIXEIRA, Selma Suely. *Amadores em cena 2*: o Teatro de Adultos e a Escola de Arte Dramática do SESI. Niterói, RJ: Bacantes, 2001.

TEIXEIRA, Selma Suely. *Amadores em cena 3:* Sociedade Paranaense de Teatro: Teatro de bolso. Niterói, RJ: Bacantes, 2001.

TEIXEIRA, Selma Suely. **Teatro em Curitiba na década de 50**: história e significação. 247p. Dissertação (mestrado) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1992.

TORRES NETO, W. O que é direção teatral? **Urdimento**, Florianópolis, v. 9, p. 111-121, 2007.

TORRES NETO, WALTER LIMA. Correio teatral: fragmentos de um discurso criativo. **Tradução em Revista**, v. 02, p. 01-12, 2010.

TORRES NETO, Walter Lima. Programas de teatro: traços de uma experiência criativa. In: VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010, São Paulo. Anais… São Paulo: Portal Abrace. Disponível em: <http://portalabrace.org/memoria/vicongressohistoria.htm>. Acesso em 25/01/2011 .

TORRES NETO, Walter Lima. RIBEIRO, Felipe Matheus Bachmann. Olha ô programa da peça! **Urdimento**, Florianópolis, v. 16, p. 141-151, 2011.

WOLFF, Cristina Scheibe. FLORES, Maria Bernadete Ramos. A Oktoberfest de Blumenau: turismo e identidade étnica na invenção de uma tradição. In: MAUCH, Claudia. VASCONCELLOS, Naira. (orgs.) *Os Alemães no Sul do Brasil:* cultura, etnicidade e história. Canoas: Ulbra, 1994.

ZIMMERTHEATER; u.a. IN: SCHUMACHER, Horst. In: BRAUNECK, Manfred. SCHNEILIN, Gerard. (Hg.) **Theaterlexikon 1**. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles. Reinbeck bei Hamburg: Rowohl Taschenbuch Verlag, 2001.

Entrevistas:

HÜBERT, Ingo. POLEWKA, Peter. TREML, WENDELIN. *Entrevista.* 05.05.2009.

TREML, Wendelin. POLEWKA, Peter. *Entrevista*. 16.09.2008.

ANEXOS

ANEXO A: Transcrição da primeira entrevista: TREML, Wendelin. POLEWKA, Peter. *Entrevista*. 16.09.2008.

ANEXO B: Transcrição da segunda entrevista: HÜBERT, Ingo. POLEWKA, Peter. TREML, WENDELIN. *Entrevista.* 05.05.2009.

ANEXO C: Listagem escrita por Willi Polewka e encontrada em seu espólio.

ANEXO D: Capas dos programas das peças apresentadas pelo Grupo Teatral Independente, encontrados no espólio de Willi Polewka.

ANEXO E: Levantamento de todas as peças apresentadas pelo Grupo Teatral Independente.

ANEXO F: Participantes do Grupo Teatral Independente desde sua criação (em ordem alfabética).

ANEXO G: Listagem de correspondência encontrada no espólio de Willi Polewka.

ANEXO H: Recortes de jornais/revistas encontrados no espólio de Willi Polewka.

ANEXO I: Listagem de fotografias encontradas no espólio de Willi Polewka.

ANEXO J: Listagem das empresas patrocinadoras do Grupo Teatral Independente.

ANEXO A: Transcrição da primeira entrevista:

TREML, Wendelin. POLEWKA, Peter. *Entrevista*. 16.09.2008.

F: entrevistadora
W.T.: Wendelin Treml
P.P.: Peter Polewka
R.P.: (René Polewka – Filho de Peter Polewka)

W.T.: Você tava falando, o Willi Polewka era teu tio...
P.P.: Era meu tio... ele veio para o Brasil em 23, se não me engano... 1923. Ele já tinha uma carreira de ator na Alemanha com?? até trabalhou com o dirigente (como é que é?) Gustaf Gründgens
WT: Gustaf Gründgens, ele foi ator profissional na Alemanha já antes da primeira Guerra, né.
PP: Não, não.
WT: Depois. É porque ele não era tão velho assim...
PP: Era o melhor ator
WT: Gustaf Gründgens é o melhor ator... é o Paulo Autran do Brasil... mais ou menos assim.
F: Como escreve?
WT: Gustaf
... G-R-Ü-N-D-G-E-N-S Ele é, vamos dizer o mais badalado ator alemão de todos os tempos. Foi o que interpretou, o que foi notório a interpretação dele no Faus... de Fausto, o trabalho dele de Mefisto. O melhor Mefisto que já se conheceu!
E foi também se não me engano, eu não sei se eu vou falar uma bobagem, diretor ??? do Berliner Theater... ele foi ator do teatro de Berlim.
PP: Não é o meu tio... esse é Gustav Gründgens.
WT: ainda é Gustav Gründgens.
PP: Vamos deixar ???
WT: Só pra dar um preâmbulo aí... G.G. foi professor do tio dele. Ele foi... Ele inclusive trabalhou com ??? Então ele foi iniciado por G.G. e assim ele se tornou ator na Alemanha.
Mas... eu acho que a Primeira Guerra Mundial acabou com o sonho...
PP: ??? o pós-Guerra... o pós- Primeira Guerra levar os artistas... não tinha jeito... Ninguém pagava pra assistir ???... Então ele... ele veio pro Brasil sem saber o que ele ia encontrar aqui. ???
WT: Bom isso ela vai ficar, né? *(Sobre uma listagem com nomes da peças do GTI)*
PP: Vai ficar.
WT: Então, eu tenho aqui também umas relações, tem umas copiadas, de todas as peças que nós apresentamos, do número de assistentes, de espectadores, né? É... Tudo bem.
PP: Eu tenho aqui uma, também uma relação
WT: ah, você colocou ali, né?
PP: de 48 até 58 aquela é mais completa
WT: Essa aqui vai de 48 a 66.
PP: é.
F: E o grupo existiu até 66?...
WT: existiu de 48 a 66. Sendo que em 66 quando apresentaram a última peça, que foi "Minister Gesucht", procura-se um Ministro, né?
PP: Não, eu acho que não...
WT: Será que teve uma depois? Ainda foi com o Saalfeld e eu ainda participei.
PP: Eu acho que tinha mais uma...
WT: Será que tinha mais uma... pode ser... Mas vamos dizer que foi praticamente o final, eu devo ter participado da penúltima... vamos dizer assim, né?
F: E por que acabou o grupo?
WT: Boa pergunta, viu? Boa pergunta... Sabe, eu acho que uma das razões seria a televisão. Porque daí... Uma das razões. Outra razão é que fala-se menos alemão hoje do que se falava naquele tempo. Por que? Porque nós tivemos uma imigração muito forte da Alemanha no final do século XIX, início do século XX, depois da Primeira Guerra Mundial e depois da Segunda Guerra Mundial. Uma fluência muito grande de alemães pra cá. E mais uma: eles falavam alemão, os seus filhos falavam alemão, mas os netos nem tanto. Eu ainda sou uma exceção porque meus bisavós, tataravôs que vieram da Boêmia e ainda falo alemão. Razoável, mas falo. Mas tudo bem.
PP: Naquela época, 66, faltava já atores

WT: Também, também...
PP: Faltava atores... ninguém mais quis fazer e... esse trabalho. Daí... a vida nos clubes tava acabando também já...
WT: Você tem razão.
F: *(a PP)* O Senhor também participou?
PP: Não, eu só liguei as luzes e desliguei as luzes...
F: O mais importante! *(risos)*
WT: o tio dele, Willi Polewka, que era profissional ele tinha um tripé de profissionais: Era ele, o Saalfeld, como era o primeiro nome do Saalfeld? Foi um bom ator na Alemanha. Saalfeld era um deles.
F: e O Polewka era o dirigente mesmo, ele não atuava como ator, ou também atuava?
WT: Atuava também
PP: Sim, sim
WT: Ele sempre atuava!
F: e o Saalfeld...? Ele também ajudava...?
PP: Ele era ator.
F: o grupo tinha divisão de funções...?
WT: Não o grupo era todos amigos, e a seleção era feita a cada peça diferente. Tinha um bonitão, claro, tinha que aparecer todo... *(gesto)*
PP: o elenco era escolhido conforme a peça, o papel
WT: Esses aqui que estão retratados *(no jornal)* eram tudo gente de peso. Se não eram profissionais todos, mas quase. Aqui profissionais eram o Saalfeld... cadê? Ah... não está aqui..
PP: Não está...
WT: O Saalfeld entrou mais tarde, mas os antigos, o grande, vamos dizer assim, apoio dele foi Marga Schack...
PP: Ketty Mais também.
WT: Ketty Mais... porque inclusive ela era cantora. Cantora de opereta. E muito boa cantora. A parte musical era o Dr. João Poeck que foi talvez um dos maiores professores que a Escola de Música e Belas Artes já teve no Paraná e... ele era organista e pianista. Ele era professor de contraponto lá na Escola de Belas Artes, vindo de Salzburg. Ele era um homem de peso. Um dos maiores musicólogos que já teve no Paraná. Já falecido. Inclusive foi colega, na academia de música, acho que emViena que ele estudou, de Herbert von Karajan. Não é pouco, né? Muito bem... o Gussy Delitsch que foi também o grande... grande... esteio dele.
PP: Esse grupo naturalmente foi viajar também, foi apresentar as peças em outras cidades.
WT: Ah, isso aí!
PP: Isso eram viagens bem gostosas, né.
WT: É... Por exemplo: Ponta Grossa, Joinville, Blumenau, São Bento, minha terra. Antes... tem até um detalhe muito importante, que quando ele começou, na verdade ele recomeçou após-guerra só no início de 48 porque primeiro ele tava em Ponta Grossa, daí veio pra cá, daí veio a Guerra e atrapalhou... Daí o grupo se reuniu novamente nos finais de 47, 48 e não conseguiram apresentar nada em Curitiba porque ninguém se atrevia a apresentar uma peça em alemão por causa da guerra. Nós tivemos um delegado dos pesados um tal de Walfrido Piloto, que não deixava nada acontecer, ele ainda era delegado depois também. Então eles não conseguiram apresentar nada em Curitiba. E onde foi que eles recomeçaram? Em São Bento do Sul, no ano de 48, quando o prefeito era Henrique Schwarz e o delegado de polícia era o meu pai. Então Polewka telefonou para São Bento e disse: escuta, eu quero apresentar uma peça em alemão, que em Curitiba não está possível, nem em Joinville, nem em Blumenau, nem em Ponta Grossa. Aqui em São Bento dá? Pode vir! Aí o Schwarz falou o nosso delegado é nosso amigo, pode vir. Então recomeçou o teatro, recomeçou em 48.
F: Como era o nome do seu pai?
WT: Meu pai era Affonso Treml. Ele era delegado de polícia lá. Popular. Porque depois da guerra eles só puseram gente do povo, pra fazer aquela, pra descompensar a dureza da guerra. E o prefeito eleito era Henrique Schwarz. Uma boa pessoa. Amigo pessoal de Willi Polewka. Meu pai veio a conhecer Willi Polewka através dele. E aqui está a primeira peça depois de 48: apresentada em São Bento, *Die Spanische Fliege*, a Mosca Espanhola. E eu me lembro porque eu tinha 11 anos e eu fui. Eu fui. No teatro, no Salão Beckert em São Bento. E eu me lembro ainda que meu pai dizia assim: pois é, daqui uns tempos você vai pra Curitiba - e dois anos depois eu fui, né? Que bom se você pudesse entrar mais tarde num

grupo desses. Era uma coisa muito respeitada um grupo de teatro. Pois sabe que, sem querer, eu entrei? Entrei em 57, quando foi apresentado “Jedermann” de Hugo von Hofmannthal e ele precisava de um coral, de cantores,
PP: e a peça mais importante, mais difícil...
WT: É... todas as peças apresentadas tão aí. E o que mais... Eu não fui um grande ator, eu só fazia pontas, né? Mas sempre tava lá.
PP: Ah, você fez parte, sim! Claro, o que era o interesse do grupo: primeiro para trabalhar com a língua alemã. Cênica, né? E também para ajudar os alemães que estavam aqui. Naquele tempo ainda não tinha televisão, não assistia um tema na televisão, coisas assim. Era só, esses teatros, esses jogos de teatro que eles tinham. Então, em geral, foram apresentados nos clubes. Nos clubes naquele tempo tinha o Handwerker, ali, o Clube Rio Branco, sempre tinha programa lá.
F: E como era feito o financiamento das peças?
WT: Firmas, firmas de Curitiba, firmas tradicionais, e algumas firmas alemãs, claro. Por exemplo...
PP: Ah, eu não tenho nenhum programa aqui...
WT: Uma firma que nos apoiava sempre era a SERVOPA, nos tempos antigos, mas também tinha a casa... por exemplo a parte de decoração, quando precisava qualquer coisa com flores, arranjos, sempre era a casa de flores do...
PP: Como é que era o nome dele mesmo?
WT: Do...
PP: Cremer!
WT: Cremer! Willi Cremer! Willi Cremer! A casa era uma casa de flores, então ele que nos apoiavam, sempre que precisava na parte de arranjos, Willi Cremer. Ele também apoiava pecuniariamente, mas tinha outros. Hoffmann...
PP: Hoffmann também.
WT: Tinha Hoffmann, tinha Hauer. Ferragens Hauer. Móveis Cimo.
PP: Ah também.
WT: Móveis Cimo, que não existe mais.O que mais? Móveis Cimo eu tenho certeza...
PP: Mas enfim, era mais ajuda...
WT: Era uma ajuda assim...
PP: Bem é... propaganda né, sempre propaganda, e eles pagavam em propaganda.
WT: É isso aí. Porque na verdade...
PP: ? acompanhava.
WT: Na verdade a gente cobrava uma entrada, que não era alta e nós não visávamos lucro, não tinha lucro, nós não ganhávamos nada com isso, era apenas...
F: Só para vocês não terem que desembolsar...
WT: Todos nós éramos...atuávamos como amadores, no caso. Então, só não tínhamos lucro. Ficávamos seis meses ensaiando... Mais ou menos seis meses para apresentar uma peça.
F: E quantas vezes por semana eram os ensaios?
WT: No início, começava-se com uma vez por semana. Nos últimos dois, três meses sempre tinha dois ensaios, às vezes três. Ensaiávamos muito, sabe? Dava muito trabalho. Tinha lá o ensaio geral, que nunca dava certo... *(risos)*. E assim vai.
PP: E é importante ainda chamar atenção. Você *(dirigindo-se ao WT)* é o único que o alemão nem era a sua língua materna.
WT: Sim, eu sou. Nasci aqui, né? Não, mas teve outros...
PP: Teve outros, né?
WT: Teve outros, eu te digo quem... Friedrich? Bom ator! Também não era alemão, era nascido no Brasil.
PP: Tinha alguns elementos que não eram...que não nasceram na Alemanha.
WT: Sim, aqui tem duas que eram filhas de alemães, Karin e Renate Boller.
PP: Ah, tem.
WT: É, nasceram em Curitiba. ???? Uma vez tentei fazer a lista de todos que participaram, fiz uma lista aqui mas eu não consegui... Só de lembrança. Aqui tem... tem gente pra burro, viu? Tem... tem... 1, 2, 3, 4... Volker Nietzsche, Ingo, Ingo Hübert também trabalhou, inclusive também nascido no Brasil.
PP: Raul Reinhardt
WT: Raul Reinhardt também nascido no Brasil, nasceu no Brasil também, também fez parte... Frau, Frau Oliveira. É... Hans Graf. ??? Helga Prüfer era filho do Kaufmann (?), também nascido no Brasil, mas mora agora em Berlin.

PP: *(inaudível)*
WT: Monika Urban, Wolfgang May. Puxa vida, tem uma lista aqui enorme de gente que fez parte. Até sabe quem fez parte uma vez numa ponta? Ele não se lembra, mas ele fez parte no "Lumpazivagabundus"? Nosso Dirk (Urkraft???).
PP: Ah o Dirk?
WT: Ele diz "nao, nao fiz". Eu me lembro, porque eu levei ele lá. Ele e a irmã dele. Dorothee Pauls também fez parte, bem pouco... Também nascida no Brasil. Eh... Agora me lembrei de uma que fez parte uma vez, ou duas, Frauke Wöhnert, que era ???
PP: Ela fez parte?
WT: Ela fez parte, fez! No "Lumpazivagabundus" Frauke Wöhnert, de Hamburgo. Ingo Belgert, Belgert também. O Räeder – Ouro, também fez parte.
PP: O Räeder também fez. Ótica Räeder – que hoje não existe mais. Quase todas não existem mais.
WT: Também fez parte no "Robinson soll nicht sterben" o Otto Dummer, nosso Edelquell. Inclusive era um garoto. Ah, o ator, o melhor ator que o Willi Polewka tinha, vamos dizer, entre outros, com todo o respeito da Ketty Mais, e das mulheres e os outros deles (?), mas dos homens o mais profissional era ele Joachim Saalfeld.
PP: Saalfeld...
WT: E assim vai.
PP: ... Ele tinha uma voz fabulosa.
WT: Olaf Rosenstihl fazia parte de elétrica, né!
PP: É.
WT: Olaf Rosenstihl. Esse era irmão mesmo. Lotte Brown. Esse é um capítulo à parte. Lotte Brown era... ah! esqueci (?), também era profissional. Ela trabalhou na Alemanha, em Köln, Düsseldorf, né, parece que lá... Lotte Brown.
PP: Mas ela veio da Bolívia, né?
WT: Ela veio da... do Chile.
PP: Do Chile.
WT: Ela viveu muitos anos no Chile, Lotte Brown, e ela, vamos dizer assim, caiu de pára-quedas no meio da nossa turma. Ela era excelente, era suíça, era excelente atriz, excelente atriz. Mas com o tempo ela começou a dominar o grupo, aí se vê, veja bem... teve ciúmes (?), por causa de ciúmes. (Risos)
F: É complicado...
WT: É complicado! Principalmente, eu me lembro que quem tinha ciúmes, porque ela começou a dominar e a transformar um pouco, da maneira dela né...
PP: Outros estilos, né?
WT: era o... aquele que trabalhava muito... Bernard Kirchgässner. Muito bom ator, embora amador. Ele faleceu agora com 102 anos. Mas esse homem, ele tinha uma, uma vez ele deu uma bronca "que a senhora está criando grupos dentro de um grupo". Eu nunca vou esquecer isso. Mas o Willi não...
PP: Mas isso acontece...
WT: Mas isso é normal...
F: Em grupo é sempre assim, né?
WT: Mas ela tinha um grande valor, grande valor. Era muito, muito boa atriz.
PP: Profissional, né?.
WT: Profissionalmente fantástica, trabalhava bem, sempre gostava... Além de ela ser uma excelente atriz de teatro de bonecos. Ela foi uma excelente "Kaspertheater"
PP: ????
WT: Bom, o que mais que você quer saber?
F: Ah, eu quero saber tudo na verdade (risos). É, deixa eu ver o que mais... É, tem ainda alguns, outras pessoas que eram participantes, que moram aqui em Curitiba ainda?
PP: Muito pouco, muito pouco.
WT: Bom, eu vou olhar a lista dos quem ainda está por aqui.
F: Se o senhor me permitir eu vou querer uma cópia dessa lista.
WT: Eu te dou! Te dou uma cópia.
F: Que isso é muito importante, assim né para o nosso trabalho de levantamento, é trabalho de formiguinha...
PP: Sim, com certeza.
F: E o senhor Willi Polewka, o seu tio, né...é, ele que foi o fundador do grupo, né? E o grupo viveu praticamente 20 anos? E como é que foi, você ficou até o fim? É...

PP: Sim, ficou.
WT: A gente não pode esquecer que a gente teve um apoio muito rico do consulado alemão e do Goethe Institut naqueles tempos.
PP: Aqui você tem, se não me engano, tem em português uma descrição da vida dele. Curitiba... não, esse é em alemão...
F: É mas não tem problema, eu consigo ler em alemão.
PP: Ele até recebeu a grande cruz, como se diz...
WT: A grande cruz do mérito alemão.
PP: Do mérito alemão. Do presidente alemão.
WT: É uma cruz da república federal da Alemanha, não é uma cruz do antigo império alemão, é da atual república federal da Alemanha, distribuída pela república federal da Alemanha após guerra, é a grande cruz do mérito alemão.
PP: Eu acho que tinha em português... onde é que ficou? Tudo alemão... *(sobre algumas reportagens de jornais)*
WT: Até eu pus aqui, Bundesverdienstkreuz.
PP: Aqui não tem nada em português...
F: E fotos, o senhor tem? Eu vi que tem...
WT: Tenho, tenho. Falta uma meia dúzia aqui, mas foto eu tenho bastante foto, aqui tem... 58, ano de 58. Aqui era o Willi Polewka. Isso aqui era apresentação de Jedermann, Jedermann é, quer dizer, Hugo Von Hoffmansthal. Ele fez Jedermann. Jedermann que em alemão traduzido para o português quer dizer, qualquer homem. É um teatro simbólico... do ator. Aqui está a mesa, a famosa mesa do... em que aparece depois, simbolicamente a morte. Isso aqui era a amante, Burschaft (?), chama-se em alemão, no alemão antigo Burschaft(?) foi a ex-mulher dele, mãe do rapaz. Elke Strassberger e aqui está Jedermann. Até eu estou aqui, eu to aqui.
F: E foi no Guaira?
WT: Foi no Guaira! Apresentação no pequeno Guaira, no teatro Guaira. E assim vai... aqui Jedermann.
F: Que não é tão pequeno assim.
WT: Não, não, cabe 500 pessoas. Aqui está o Jedermann que era o próprio Willi, né. Aqui, essa aqui é uma das cenas. Aqui está novamente, sou eu. Jedermann, aqui tem a cena do Jedermann. Eu tenho fotografias aqui de Jedermann. Aqui o dele. Aqui está o Sido Stenzel. Aqui é uma dança que aparece... Jedermann... ano 58 foi. Teve 5 apresentações, sendo que duas à tarde... Deixa eu lembrar... à tarde, à noite... foram uma, duas duas de dia e três à noite. E sempre cheio, naquele tempo.
F: À tarde?
WT: À tarde.
F: Olha, que interessante!
WT: Domingo à tarde.
PP: Em que teatro era, Guaira, né?
WT: No pequeno Guaira. No pequeno teatro Guaira. Aqui, ó esse aqui já é outro peça... Essa aqui é outra peça "Robinson soll nicht sterben" Crusoé se reportando a Robinson Crusoé. Quer dizer, Robinson não pode morrer, é uma peça inglesa, mas traduzida para o alemão. Aqui está o Ingo (risos) e eu estou aqui. Eu disse pra ele um marujo bêbado (?) que quer cantar. Aqui está Ingrid e o ?, o guarda do palácio lá. Aqui não sei se era... era um desses rapazes, esse é um daqueles... eu não to, olha eu não sei se esse aqui não é Edelsberg, estou desconfiado. Essa aí é Ingrid Richter (risos). Aqui é, os rapazes...Aqui é Erika, que mora no Rio de Janeiro agora, esse aqui é o, muito bom ator também, Friedrich Albrecht Scultetus. Já é morto. Aqui está a Ingrid – Érika Richter que mora no Rio de Janeiro, tal, tal, tal. ? essa é irmã dela, Ingrid, também muito boa atriz. E aqui... continua lá, essa aqui é uma cena de bar, cena assim de bar, de marujo. Aqui, Bichlmayer. Ingo aqui... Esse aqui, esse aqui é um grandão, esse era um dos rapazes, ? tinha ido para a Alemanha naquela ocasião, sabe... fazia parte. Ó esse aqui pode ser o Edelquell, esse aqui o Reinhold Reinhardt (?). ã, ã, ã...nosso amigo que tá em Hamburgo?
PP: Ah, Waltraud?
WT: Waltraud Schmidt. Essa cena... tanta foto dessa justamente.Essa, não sai dessa cena, tudo bem. Era o bar o bar do papagaio, me lembrei.
F: Quem fazia essa decoração, esse cenário?
WT: Preciso lembrar.
F: Por que parece que é um trabalho de pintura assim, né? E tem construção também.

PP: Tinham muitas pessoas, tinha...
F: Era do próprio grupo ou eram outras ainda?
PP: Do próprio grupo, mas também daí ???
WT: Aqui era o Willi Polewka. Essa aqui da outra peça, uma das últimas peças, que foi o "Procura-se um Ministro", Frau Oliveira, aqui a filha... qual que é o nome? A Helga, Helga Prüfer agora, né? Aqui ta o Bidermaier(?) que ta morando agora na Alemanha também. Aqui novamente a Waltraud Schmidt, também mora em Hamburgo. Ah esse aqui já... esse aqui era um ator nosso também, que faleceu na Alemanha agora há dois anos atrás. Era o Horst. Esse aqui é o... um que fez parte também, uma vez fez o papel de policial berlinense sendo suíço (risos). Mas ele não conseguia sair do dialeto suíço, foi a maior gozação. Um policial berlinense com sotaque suíço. Essa foi a maior.
PP:????
WT: Edwald Ross, também moram na Suíça. Esse rapaz aqui é muito meu amigo, amigo dele também. Eu já fui na casa dele também quando estive na Alemanha, mas infelizmente morreu de câncer agora. E essa aqui foi uma peça de marujo. Da nossa turma Frauke Wöhnert, Olaf Rosenstihl, a Karin Boller. Olha aqui, aqui até você está aqui, olha aqui.
PP: Isso mesmo, é...???
F: Ai que legal!
(Risos)
F: E tinha essa união fora também?
WT: Tinha, tinha! Aqui, a nossa turma aí... o Horst que era um dos bons atores nossos aí, o irmão dele também, ambos falecidos. Esse é o Heino também adaptou muito, muito, muito, é um suíço, mora em Rolândia. E aqui sou eu. Essa foi uma viagem que fizeram aí. Aqui um que participou várias vezes também Carlos Kampmann. Eu tenho mais fotografia lá atrás eu comecei a procurar, não sei onde eu deixei. Tem umas 10 ainda, eu acho. Mas o que que você quer? Quer a lista aqui?
F: Eu quero!
WT: Eu vou... eu vou fazer o seguinte.
F: Eu posso fazer uma fotocópia também, né?
PP: ????
WT: Ah, sim, sim! Sabe, eu só quero ver aqui... eu escrevi as peças que você escreveu muito melhor, que eu comecei a me lembrar na cabeça. Ah ta, ta, ta...Tá aqui Willi Polewka, Sido Stenzel, Karin Boller, pá, pá, pá.. Ah! Tá aqui. Você tem que tirar cópia de tudo, porque...ah, aqui eu pus, queria me lembrar da cabeça o que que nós apresentamos, mas daí você apresentou a lista e eu não ia lembrar nunca. Mas eu acho que uma das últimas coisas foi "Die Glocke Von Schiller", "Robinson soll nicht sterben"... "Minister Gesucht".
PP: Acho "Minister Gesucht" foi o último.
WT: "Minister Gesucht" você fez parte! Eu fiz parte como secretário. É o número de espectadores, viu? Pode ver que, olha...não foi pouco. É, quer ver uma coisa, "Minister Gesucht" , Reitoria. Foi apresentado na Reitoria no ano de 65. Foi apresentado "Minister Gesucht".
PP: "Antigone".
WT: "Antígone" foi apresentado antes, né? E "Die Glocke Von Schiller" eu acho que foi apresentado antes. Mas tudo bem, viu? Isso aqui não interesse, porque a lista dela está mais perfeita.
F: Mas essas peças não têm aqui, né?
WT: Agora essa aqui sim, aqui sim fez parte, eu me lembrei da cabeça...
PP: "Rendezvous mit Papa".
WT: Wie?
PP: "Rendezvous mit Papa".
WT: "Rendezvous mit Papa", das kann sein, ja. Ah, sim, sim... é Rendezvous com papai, é isso.
F: Ta aqui, 40.
WT: Ta certo.
F: Fechou exatamente 40 peças?
PP: ???
F: (risos)
René Polewka (tirando copias): Essa folha é meio grande, aqui...
WT: Não, você corta um pouco o nome...
F: Deixa eu ver o que mais...

????
WT: Faz então, emenda!
F: E como é que era feita a escolha do repertório?
WT: Bom isso era o seguinte, quando a gente apresentava a peça, daí, vamos dizer, acabou, teve sucesso, sempre tinha sucesso, aí então, uma semana depois tinha reunião para ver as despesas, né, a parte de contabilidade, ver o que tinha que pagar, pra nós não sobrava nada, claro, mas tinha que ver as despesas e cobrir. E daí já se começava a pensar em uma nova peça. O que que se fazia? O tio dele sempre escolhia, quando não ele, o Saalfeld ou a Ketty Mais, ou o Kirchgässner.
PP: Ou a Lotte Braun.
WT: Ou a Lotte Braun depois. Ele escolhia uma coisa que queria se apresentar. E o que que se fazia? Fazia um teatro lido. Dizia assim, lê, tal, tal.. Tal dia Lesebühne. Teatro lido, então distribuía um papel para cada um, para ver como é que é. E aí cada um lia o seu personagem. Lia ali né, não interpretava, só lia para ver se dava certo. Lesebühne, então a primeira coisa que eles faziam, lia-se a peça. Isso se faz em todo teatro. O que mais? Tem tanta coisa para lembrar, aí...
F: E assim, por exemplo, é... o autor era escolhido...
WT: Bom, ele sempre... eles preferiam, claro, autores alemães, né? Com raras exceções. Autores alemães e austríacos. Sempre, com raras exceções.
PP: E tinha também uma coisa leve, humorística, né?
WT: Sim e sempre partiam mais para o leve, né? Um teatro leve, humorístico. Porque os dramas, não foram muitas, foram esse drama simbólico que é o "Jedermann", Hugo von Hoffmannstahl, daí teve, ah, outro drama... hum, deixa eu ver... olha tem poucos dramas, só olhando aqui a lista. Eu acho que tem poucos dramas, viu? "Die spanische Fliege" era leve. "Brüderlein fein" leve. "Krach im Hinterhaus" "Spatzen in Gottes Hand"... "Die Goldne Eva"... "Maria Cachucha" Tudo isso aqui era comédia.
PP: ???
WT: *(leitura baixinho nomes de peças)* Tinha também, é, um ou outro crime, é...
PP: Policial.
WT: ... policial. Mas aí era o teatro de arena. Que nós fizemos também, no Instituto Germânico. Foi apresentado no teatro de arena, lá. Eu não sei qual é a peça, não me lembro mais. Zimmertheater "Er, Sie, Es" Não sei... Bom, mas aí teve... ah, não pode ter sido isso não. "Der Doppelte Moritz" tudo isso era comédia, "Jedermann" que era um drama simbólico. "Zwei Nächte"..."Im Weissen Rössl" que era uma opereta. Essa opereta aí exigia cantores.
F: Essa peça eu encontrei também em Joinville, que eles montaram lá e ela tem uma adaptação pra cinema também, né?
PP: "Im Weissen Rössl"?
F: Aham...
WT: Aqui tem uma peça policial, "Ein Inspektor Kommt". Foi também em arena. ??? "Zimmertheater", também era uma peça, assim, policial. "Doppelgänger", o Sósia, seria o caso, né? "Glashauskomödie". Ah "Tor und Tod", simbólico também. Também foi teatro de arena. "Der Tor und der Tod". Seria a tradução, seria "Der Tor, der Tor..." é um... uma figura grotesca, um alienado, né? Um bobo. E a morte, ? que via morte. "Herr Lamberthier" Esse eu acho que foi comédia também... comédia também, "Minister Gesucht" também era comédia.
PP: "Das Haus in Montevideo".
WT: und Kurt Goetz-Abend
PP: ???
WT: ??? Puxa, da onde é que você tirou essa lista, hein? ?? Eu quebrei a cabeça.
F: O que que foi esse... o Kurt Götz é um autor, né? Foi uma noite de apresentações de peças dele?
WT: Em torno das peças dele (?).
F: Mas vocês fizeram como, vocês pegaram partes de várias peças?
PP: partes
WT: Puxa vida, hein! Eu só consegui me lembrar de 14 peças apresentadas, claro, eu não fiz parte no início. E você achou aqui 40, né? Este daqui pode... esqueça. Desculpa a vergonha que passei.
F: Imagina!
PP: (?)

WT: É não, essa minha não vale nada, porque é incompleta. Mas eu tenho a outra cópia aqui. Agora os atores que fazem parte que ele *(René, filho do Peter Polewka)* ta tirando a cópia, eu fui puxando dias pela cabeça. Mas garanto que ainda esqueci gente?
PP: Você não tem mais programas?
WT: Programas? Ah...? Eu vou dar uma olhada, isso quem sabe eu até tenha, sabe?
F: Até se o senhor permitir eu gostaria de fotografar as cartas.
WT: Pode! Pode! À vontade.
F: É sempre importante, assim... É, o que mais que eu ia perguntar... Não sei, na verdade, tem mais alguma observação? Eu estou, na verdade, esperando que vocês me falem, assim. E o senhor tem fotos também, ou...
PP: Fotos das peças eu não tenho.
F: Ahã, ou algum parente...
WT: Deu? Então ta bom.
PP: A mãe do meu filho deve ter.
Filho do PP: A minha mãe deve ter, só que eu acho que agora elas estão todas na Alemanha. Inclusive ela tinha alguns... Mas é que eu fiz assim, como eu... essa folha era grande, muita coisa aqui está repetida, mas aí é pra caber a parte de baixo.
PP: É mas nós vamos ver, vamos (?) com a mãe depois. É que eu não posso prometer pra quando...
F: Não tem muita pressa também.
WT: Essa foi feita pelo seu pai, não sei da onde ele tirou essa lista aí.
Filho do PP: Foi feita por você ou feita pelo Willi?
????
WT: Ta, ta bom, ta tudo aqui ó, o que eu me lembrei. Eu vou dar depois uma lida aí, Peter, vê só que você vai estranhar cada um que fez parte que você nem acredita. Eu sei da minha cabeça. Willi Polewka, Sido Stenzel, Ketty Mais, Gussy Delitsch, Bernardo Kirchgässner, Carlos Kampmann, Wie hat den Schäffler geheissen? Aquele que cantou? Bertold Schäffler?
PP: Não sei, ele foi para a Alemanha?
WT: Ele voltou para a Alemanha. Eu pus só Schäffler
PP: Eu não cheguei a conhecer...
WT: Bom ator e bom cantor. Ele tinha voz de opereta mesmo. Schäffler, Bertold, Schäffler, Bertold...Uma coisa assim. Ingrid Richter. Christoph Sägesser, Heino Sägesser, Erika Richter, Elke Strassberger, Waltraud Schmidt, Karin Boller, Renate Boller, Friedrich Albrecht Scultetus, Christa Brendel, Uwe Kötter, Heinrich Hübert, pai do Ingo, lá tá ele numa fotografia. Lílian Hübert a mulher também fez parte no, no, no, acho que eu não estava no Brasil ainda, no "Jedermann", Horst Huber, claro, Edwald Horst, fez o papel de policial e outra coisa, Hildburg Sölther, irmão do Dirk, irmão do? também fez parte, muito pouco, mas fez. Dirk Sölther fez, embora discuta comigo que não, mas eu lembro, e que levei ele lá. Fez parte só "nur eine Szene, nicht?" Dorothea Pauls, minha ex-namorada, Hans Pauls, pai dela, também, Frauke Wöhnert, Ingo Belgert, também já morto, também fez parte. O filho do Räeder que eu esqueço o nome. Ah Dietrich...
PP: Não, não..
WT: Dieter ? Weiss nicht... Otto Dummer, fez parte nessa "Robinson soll nicht sterben", Udo Feyen...
PP: Ai meu Deus do céu...
WT: ... Udo Feyen, é teu grande amigo, né, que mora em Bergisch-Gladbach. Bom ator ele, hein? Como toda aquela cara, aquele jeitão. Rudy Dietzhold ééé!!! Joachim Saalfeld, Lotte Braun, Olaf Rosenstihl, Ingo Hübert, Volker Nietzsche também fez parte no "Jedermann", Raul Reinhardt, Frau Oliveira, dona Esther Graff com música, apoiou a música no "Jedermann", Hans Graff fez parte no "Robinson soll nicht sterben" Daí vem uma pessoa menos significante, quer dizer o que menos significa, quer dizer, eu (Wendelin A. Treml), Helga Prüfer, Günter Bichlmayer, Friedrich Kötter, Hildegart Sobold...
PP: *(incompreensível)*
WT: o velho Kötter, sabe onde? "Tor und Tod", ele fez o papel do "Tod". Ah, viu?
PP: Do Tod, ah.. (risos)
WT: E a Hildegart Sobold, já falecida, tocou violino. Günther Reusch, que é médico hoje, mas esse só fez parte numa peça, no "Jedermann". Monika Urban, fez parte no... boa cantora, fez parte no "Jedermann". Wolfgang May, é médico nos Estados Unidos também, fez parte do "Jedermann". Até aí eu me lembrei, mas tem mais gente, eu tenho que buscar porque eu esqueci o nome. Tinha um cara do consulado que eu não lembro mais o nome.

PP: Aquele cara que voltou pra Blumenau...
WT: Ah o Jürgen, Jürgen... esse eu gritei aqui... O Jürgen, aquele que der schwäbischer(?)
PP: É.
WT: É Jürgen, Jürgen... ele ta por aqui. Será que eu esqueci dele? Eu vou ter que por ele aqui, já.

ANEXO B: Transcrição da segunda entrevista:

HÜBERT, Ingo. POLEWKA, Peter. TREML, WENDELIN. *Entrevista.* 05.05.2009.

F: Entrevistadora
PP: Peter Polewka
WT: Wedelin Treml
IHH: Ingo Henrique Hubert
RP: René Polewka

PP: Eu só queria dizer que você podia logo dispor de todo esse material, mas já que eu sou o único que tem isso, e é muito valioso pra nós, pra família, eu não posso te dar assim. Se você um dia vem aqui e vai com meu filho pra uma copiadora, daí você pode levar tudo isso...
F: Aham...
RP: Você pode ver o que tem de interessante pra você...
PP: Tranqüilo, porque com a nossa copiadora seria bobagem de fazer isso em partes...
RP: Tem coisas aqui que por exemplo, são folhas e folhas de jornal é grande e não tem como...
F: até dá pra ver...
(todos falando ao mesmo tempo sobre o material – espólio - e a melhor forma de copiá-lo)
...

F: Que linda essa pasta!
PP: Essa pasta, é dele, né? Meu deus, esse é um grande amigo meu, de Hamburgo ainda... (*nome incompreensível)* Esse era o WiPo um pouco mais jovem *(se referindo à foto)...* correspondência particular... isso não interessa a nós... ele tinha uma lista de quando eles fizeram – onde eu deixei essa lista? – a lista ta aqui dentro... essa aqui...
F: eu posso olhar?
PP: Pode, pode!
(interferência de alguém falando ao celular na loja – a entevista foi feita dentro da Livraria Urânia, que pertence à Família Polewka – durante o horário comercial)
WT: Ahhhh, Ahhh, Jedermann... Jedermann!
PP: Esta é nossa história aqui! O historiador...
IHH: Mas na realidade, a gente tava começando a falar que, se a gente parte pelo nosso tempo, né, principalmente nós dois *(IHH e WT)* e tem muitos outros ainda, muito do que a gente veio a ser depois na vida e a maneira como a gente se relaciona na sociedade e mesmo a visão de mundo, né, "Weltanschauung", ela foi bastante cunhada por, pela nossa passagem lá pelo Grupo Teatral Independente e principalmente pelos preparativos das peças, né, os preparativos das peças assim para nós foram assim, enormes. É... assim... tudo tinha um ritual que começava com a escolha da peça, né, então uma peça dessas...
PP: A leitura, né...
IHH: ... uma peça dessas ela levava um ano pra ser preparada, mais ou menos, né, normalmente, então cada ano, ou cada ano e meio, dependendo, preparava-se uma peça. E o interessante é que a comunidade alemã, na redondeza – quando eu falo redondeza, principalmente Curitiba, Guarapuava, Ponta Grossa, Joinville – onde tinha alemães eles já meio que se preparavam psicologicamente pra isso... já havia toda uma expectativa criada... Aí então dentro do grupo o WiPo[237] ele era, além de um tremendo ator, ele era também um excelente organizador, mas organizador de teatro. Eu duvido muito que o WiPo se tivesse que organizar uma indústria, ele teria tido o mesmo sucesso. Mas pra teatro ele conseguia misturar aquela dose de intelecto, de motivação e criatividade e de poder cênico. Ele era um ator do qual se falava que a pessoa que adivinhasse, quando falava com o WiPo, se ele estava falando com você ou estava representando, ganhava um prêmio. Um grande prêmio. Nunca se sabia quando ele tava representando ou falando com você, né? Então, ele tinha realmente essa capacidade, e a gente sentava então naquela vasta mesa lá no clube Rio Branco e aí naturalmente fluíam primeiro umas rodadas de cerveja, né... e algumas coisas mais... eee... um "Schnaps" e daí ele colocava na mesa várias alternativas e aí se escolhia uma delas e se fazia uma leitura em grupo desta alternativa escolhida. Então eram

[237] WiPo: apelido de Willi Polewka. Ele assinava algumas cartas dessa forma.

distribuídos os papéis e se fazia então uma leitura em volta da mesa, até onde o pessoal achasse interessante. Às vezes as peças eram descartadas já na metade do primeiro capítulo, né. Ou por serem desinteressantes, ou por serem muito complicadas, ou por estarem fora do contexto que se queria. A gente sabia que o nosso público alvo, ele era... ele gostava muito de entretenimento e também de aprendizado. Ele queria aprender alguma coisa e queria ser entretido. Mas ele queria também levar algo que representasse a sua escala de valores. E a escala de valores era a de imigrantes alemães. Então quando você levava alguma coisa ainda da velha Alemanha, e da Áustria, etc isso tinha assim uma tremenda... um *appeal* muito grande, né, o que é óbvio. Então peças culturais por um lado e peças cômicas, comedias, e nesse espectro o que a gente pudesse apresentar que tivesse conteúdo era muito bem aceito. E o espectro era vasto, né, porque às vezes se partia para uma peça bastante trivial, porém cheia de conteúdo folclórico, como por exemplo em "Im weissen Rössl". E no outro extremo do espectro se partia pra uma coisa tão profunda e tão densa e tão trágica, como "Jedermann" então, nesse espectro é que basculava a discussão o tempo todo, né. E daí no meio tinha coisas deliciosas de fazer como "Lumpazivagabundus" tinha "Das Haus von Montevideo"(sic)

PP: a gente tinha que também que selecionar(?) o público que vê, né. Peças pesadas eram raras, eu acho. Mais para divertir um pouco o público e até em geral, ou quase todos foram autores germânicos. Até um dia até eles se apresentaram...

IHH: Oscar Wilde, né?

PP: É Oscar Wilde. Ok, europeus, até um dia eles apresentaram uma peça propriamente brasileira, não foi assim? Cachucha? Ou como...?

IHH: Maria Cachucha.
WT: Maria Cachucha.

PP: Maria Cachucha! Pois é, interessante, né? Eu acho que foi a única peça...

IHH: Foi a única peça... foi uma tentativa de fazer uma peça nacional, né?

PP: Uma tentativa... exatamente.

IHH: Naturalmente ela foi germanizada essa peça pra ser apresentada pelo grupo...
PP: Com certeza. *(risos)*
IHH: Foi uma tentativa...
PP: Foi uma tentativa e acho que bem sucedida.
IHH: e daí naturalmente nós não podemos esquecer o conteúdo motivacional, ele tinha vários momentos muito importantes. O primeiro eu já mencionei, que era a primeira leitura, né, que era assim o primeiro impacto que as peças causavam. Depois tinha o momento da escolha da peça: "então vai ser essa!" Então ta todo mundo convencido: Ah, vai ser essa!". Na realidade esse "todo mundo convencido" era mais assim: o WiPo tinha que estar 99% convencido e nós se estivéssemos 10% convencidos já estava ótimo!
PP: Eu não sei se realmente foi assim. Será que o Saalfeld e a Dona Ketty não tinham um pouco de... éé...
IHH: Você tem razão. Na verdade eu tô exagerando.
PP: esses 99%... ta exagerando...
IHH: é to exagerando.
PP: Porque tinha companheiros de muitos anos de... de... que acompanharam ele, né?
IHH: que tinham voz... que tinham voz ativa, né. Ao contrário... O Saalfeld era um ator também de mão cheia, né? Era um judeu-alemão, mas...
WT: Extremamente culto. Quem tinha força lá dentro era também o Bernardo Kirchgässner.
IHH: O Kirchgässner. O Kirchgässner mais na logística, né?
PP: Não tinha voz porque ele era muito difícil, né?
IHH: Ele era muito difícil mas ele era o tremendo logístico do grupo. Ele que organizava os entre aspas "requisitos". Então quando a gente lia, ou terminava de ler uma peça, o WiPo mandava parar, chamava o Kirchgässner e disse: "Como é que..." "Wie stellt... wie stellt dir die Requisiten vor?" Daí o Kirchgässner ficava (???*ruído de cadeira arrastando atrapalhou*)

assim: “Das ist so kompliziert!” daí “kaputt” e partia-se pra uma outra. Quando ele balançava a cabeça e disse: “Ich glaube das ich will machen” daí pronto: luz verde. Aí o Peter lembrou muito bem: aí tinha o Saalfeld, o Saalfeld era um sujeito muito culto, uma pessoa boníssima, a gente gostava muito dele. Ele... ele...
PP: ele tinha uma voz impressionante...
WT : Impressionante, sonora!
PP: Aliás toda a pose dele...
WT: A pose dele... eu me lembro de um improviso que o Saalfeld fez uma vez - o B??? Lembra disso também – nós estávamos ensaiando o “Robinson soll nicht sterben” lá na Reitoria. Era um dos últimos ensaios e estávamos até em trajes, tava a Ingrid Richter, que fez o papel da Maud Cantley. Lembra?
IHH: Sim
WT: ele fez o papel do bêbado no bar, lá o marujo, e todos nós estávamos lá fazendo os nossos papéis, e o Saalfeld era o vilão
IHH: Isso
WT: O Saalfeld era o vilão que tava seqüestrando a filha do Daniel Defoe, né, que era o escritor do Robinson Crusoé. E tem lá um grupinho de crianças que vão salvar a Maud Cantley, né. E aí então o vilão tá levando a Maud, com cara de brabo, com cara de mau, e aquela criançada olhando com cara de medo lá atrás, tremendo e vendo o que é que vai fazer, e ele arranca a Maud, atravessa um gradinho que tem lá, né, e tal. E a Maud resistindo e gritando, esperneando, etc. E ele falando em precações e palavrões, “você vem comigo”e não sei o que. De repente ele pára, em fração de segundos, né, se torna um galã e dá uma tremenda de uma cantada na Ingrid Richter, mas assim, aquelas que nós caímos numa gargalhada, ele dá uma cantada em público assim, né? Mas ele se transformou em fração de segundos do absoluto vilão, no Dom Juan! O Saalfeld sabia fazer isso!
PP: Espetacular!
IHH: O Saalfeld tinha a voz do teatro clássico alemão. Forte.
WT: Ele tinha uma entonação de voz fenomenal. Nós fizemos umas das ultimas peças com o Saalfeld, antes dele falecer, nos fizemos “Der verbrochene Krug(???)”, era uma... com a Lotte Braun puxa, isto foi uma experiência que (...)

IHH: O Saalfeld fez o papel de juiz, né?
PP: Eu não me lembro...
IHH: E foi realmente uma experiência fantástica. Agora, então eu tava falando que existiam momentos altos. O primeiro momento era o da leitura. Depois, momento da decisão da peça.
PP: escolha
IHH: Escolha. Daí, tinha um longo e cansativo trabalho de ensaios. Era uma coisa maçante, repetitiva, chata...
WT: 5 meses...
IHH: 5 meses seguidos, e tal e coisa. Sabe o que o WiPo fazia? A cada 2 meses ele organizava um “Bunte Abend” que era pra motivar o pessoal, pra manter o pessoal sempre motivado. No “Bunte Abend” como já o próprio nome diz, se podia fazer qualquer coisa que se quisesse, qualquer “Spinnerei”[238], mas tinha que se apresentar alguma coisa. Então, normalmente era apresentado um sketsch. Então dois ou três se juntavam e preparavam um sketsch. Daí o... me lembro de um lá, onde o Saalfeld fez o Nathan, der Weise. Se lembra daquela, não?
PP: Não, mas vocês me falaram.
WT: Mas o que nós demos risada! O Saal... um monólogo! O Saalfeld preparou um monólogo de mais ou menos uns 20 minutos. Ele falou sozinho!
PP: E como! Ele sabia falar!
IHH : Ele sabia falar. E olha, nós nos rolávamos de dar risada. Então, isso dava assim uma tremenda motivação pro grupo, né. Então isso mantinha o grupo unido. Mesmo que... Os ensaios o conflito era inevitável, né? “Desgraçado! Você tinha que ter estudado a tua parte! Cadê minha “Stichwort”?” não sei o que, tal e coisa. A gente se arrancava os cabelos ali, quem ainda tinha na época, né? Então, a gente se... a gente se engalfinhava ali e o WiPo, dai, ele organizava esses “Bunte Abende” e às vezes também essas saídas lá pro Trocadero(?) de repente no meio da noite,
WT: é, às vezes no Schwarzerheim

[238] Bobagem.

IHH: ou no Schwarzerheim,
WT: e às vezes até era por conta da caixa do teatro que era pra manter o grupo... isso
PP: O grupo adorava...
IHH: a gente vibrava com isso aí. Lá em casa éramos três que participávamos: eram os meus pais, os dois, e eu.
WT: Sim, sim, sim, sim.
IHH: É... e a gente ia juntos pro ensaios e depois participava das... e era uma delícia. Daí vinha naturalmente as provas, e à medida que aproximava da apresentação a coisa ia ficando mais séria, né? Aí vinham os detalhes que só mesmo um profissional do teatro conhece. Que a gente como leigo, como amador, não conhece e que torna a coisa bastante difícil pra ele e pros outros também. O Treml lembra: quando ele fazia assim durante horas você treinar a dicção de uma única palavra.
WT: Eu nunca me esqueço, uma vez eu fiz uma papel do secretário do Ministro: "Minister Gesucht", e o Ministro era o Saalfeld, e eu era o secretário. Mas na primeira, no primeiro ensaio, eu já tinha decorado mesmo, o papel decorado
IHH: É mesmo???
PP: Pois é, não dá pra acreditar!
WT: Dai eu me apresentei... O WiPo: "Olha rapaz, você estava fazendo o secretário brasileiro, (risos) secretário brasileiro pensa que manda no chefe. O secretário alemão é diferente! Ele tem que se ajoelhar! Der muss kriechen![239] Maaa!!! Digo... Wie macht man das? Daí inventei uma daqueles, tipo do, do do – como se diz? – Do lacaio brasileiro assim, que tem que...
PP: submisso
WT: Submisso. Ele disse...
IHH: Subserviente!
WT: Subserviente! ... bom, você não precisa exagerar! Também foi um pouco demais agora!
IHH: Mas era assim! E tinha o detalhe, né? E determinadas expressões e gesticulações: "Agora você repita! Não, e repita de novo! E repita de novo! E ainda não ta bom! E repita de novo!" Dai ele chegava na frente: "Das musst du so machen!"[240] Dai ele fazia completamente diferente. Então era uma coisa assim massacrante! Dai a gente já tinha os papéis decorados todo mundo já conhecia o seu, daí tinha as deixas que tinham que estar absolutamente precisas, todo mundo tinha que saber qual era a sua deixa. E muitas vezes a deixa era trocada ou então um engraçadinho que nem o Saalfeld inventava de improvisar, coisa que ele sempre fazia, principalmente porque esses danados não estudavam os seus papéis. Nós que éramos os cobaias né, nós que éramos os pequenininhos, nós estudávamos nossos papéis, a gente sabia... agora esses danados confiavam na sua capacidade, né, de improvisação cênica, e improvisavam o tempo todo. Era ou não era?
WT: Daí não vinha a palavra chave...
IHH: Não vinha a deixa... a gente ficava...
WT: o principal pra deixar pra última hora e agüentar bastante era o próprio Willi.
PP: Era o próprio Willi.
WT: Vou te contar, viu? Aí quando ele começava assim "schwimmen" assim, em alemão diz, nadar "schwimmen", flutuar...
PP: Ficava difícil pra contraparte, né? Pra outra... e não vieram as palavras certas e
WT: e a contra-regra lá, que era Dussy Delitsch, às vezes...
IHH: que ficava na casinha lá embaixo soprando...
WT: ela ficava nervosa, ficava mais alta que o próprio... (risos) só escutava ela
IHH: a gente só escutava ela!
WT: A turma lá embaixo ouvia ela! E o WiPo olhando né, com aquele jeitão... daqui a pouco surgia a palavra, né.
IHH: é... exatamente. Dai o ponto alto... falamos de três já, né: "Bunte Abend"... o quarto ponto alto é quando chegava perto da "Generalprobe"[241], né. E a própria Generalprobe, onde literalmente não funcionava nada.
No ensaio geral,
WT:alles daneben[242], né?

---

[239] Humilhar-se.
[240] Você tem que fazer assim!
[241] Ensaio Geral.
[242] Tudo errado.

PP: isso é normal...
WT: Não dava nada certo
F: mas dizem que pra não dar azar tem que dar tudo errado no ensaio geral...
WT: ... no ensaio geral. É isso aí!
IHH: Daí o ensaio geral e os preparativos pra primeira apresentação, pra estréia, aquilo era assim o ápice, né? E aí a gente já ia pro teatro às três horas da tarde. A peça começava às nove, e dai começava a maquiagem, ne. Ihhh, isso era um procedimento de maquiagem que levava horas! E daí figurinos... e daí...
WT: tinha dois irmãos – eles eram de Berlim, né? – eles eram técnicos nisso, né? De maquiagem. Então eles que preparavam a gente. Mas eles eram profissionais de maquiagem pra teatro.
IHH: Só faziam isso.
WT: Eu me esqueci o nome deles. Daqueles dois que faziam maquiagem. Die zwei Schminker[243], die zwei Berliner. Die 2 kleine ...????
Das war zwei Berliner.
IHH: Eles nunca tavam, nada. Eles só vinham pro dia Pra fazer aquele trabalho lá. A maquiagem.
WT: Agora eu esqueci o nome deles. Eram irmãos. Irmãos. Dois baixinhos
IHH: Dai tinha aquela expectativa danada, aquela "Lampenfiber" como a gente fala.
PP: Lampenfiber, isso é nervoso.
IHH: ...antes da primeira apresentação.
WT: Febre da Ribalta
IHH: Mas era assim uma loucura porque ... você olhava pra pessoa assim e via ela trêmula, né. E vendo ela trêmula, você também começava a tremer, invariavelmente, ne. Então esse negócio era tremendamente contagioso. (*interrupção)*
PP: Desculpe mas precisamos fazer um pouco de barulho. Não esquece depois outra tangente ainda: viagens! Gastspiele! Isso era também assim uma... uma...
WT: fonte de motivação
PP: Fonte de motivação...
WT: Muito grande!
PP: ...A viagem de ônibus pra lá tudo junto, depois com os amigos (?) nas outras cidades...
WT: Ponta Grossa, São Bento, Joinville, Blumenau
IHH: Blumenau... é isso era sensacional
IHH: Mas dai antes da entrada no palco, daí vinha a cerimônia dos cuspidos, né?
IHH: Ah, isso antes de toda peça teatral tem. Não sei se você conhece isso.
WT: Tem que cuspir por cima do ombro.
IHH: Tem que cuspir por cima do ombro. Um cospe por cima do ombro do outro.
PP: Como que a gente deseja boa sorte
IHH: Todo mundo se abraça...
F: Mas cuspir mesmo?
IHH É... meio que, né?
PP: Faz uma vez! Faz uma vez! Lembra ainda?(risos)
F: ótimo!
WT: três cuspidas (*mostra)* Isso tinha que fazer! Todo mundo!
IHH- Todo mundo!
WT: Isso faz parte do teatro ritual.
IHH: Isso faz parte do ritual. Isso aqui no Brasil deve ter alguma coisa, né?
F: Tem, varia de grupo pra grupo, mas é parecido sempre, né?
IHH: E dai começava, né?
WT: é.
IHH: Maraton(Ingraban?) lembra bem.
WT: Puxa vida.
IHH: Quando levantava aquele pano, era assim: lá fora tinha um olheiro, né. Então ele olhava pela fresta do pano e dizia: "ó, a casa ta cheia" Dai ele dava o sinal lá pro nosso grande amigo, o... aquele que fazia "Beleuchtung"[244] o...
WT: Ah, Olaf Rosenstihl
IHH: Olaf Rosenstihl. Você também, né?

---

[243] Maquiadores.
[244] iluminação.

PP: Eu também.
IHH: Dai vem o sinal: primeira campainha, segunda campainha, terceira... daí os mesmos já tavam explodindo. Eu lembro de uma que nós tínhamos a primeira cena e foi o Lumpazivagabundus que era... que o WiPo era o Zeus
WT: ele era o Zeus. Exato.
IHH: Daí tava o Hans... o teu amigo lá... que veio de Heidelberg
WT: Ah, o Horst Huber
IHH: o Horst Huber, tava...
WT: Frauke Wöhnert
IHH: A Frauke ela era a ...
WT: Ela era a Fortuna
IHH: Não, a Fortuna era a Elke Strassberger...
WT: Ah sim, Ah "ja"...
IHH: A Frauke era outra deusa, acho que a Vênus, ou alguma coisa assim
WT: Alguma coisa ela era...
IHH: Dai meu pai era Lumpazivagabundus, então quando abria o pano, a primeira cena éramos nós no palco, e daí de repente o Olaf Rosenstihl tinha que dar um curto circuito e fazer uma nuvem de fumaça...
WT: Ele exagerou!
IHH: ... e aparecia a Lumpazivagabundus que era o Mefistofiles, né, o demônio. E era o meu pai que fazia, né?
WT: Mas você viu a safadeza que ele fez um dia? Na segunda noite ele colocou num pratinho assim, pólvora. Ali ele dava a ligação elétrica, e a pólvora, evidentemente, com o contato elétrico "Pow" fazia aquela pólvora branca a fumaça. Só que ele botou três vezes mais que o necessário. E o Polewka em cima, né?
IHH: O WiPo, né? O Zeus!
IHH: Então assim que aquela nuvem se dissipava e dai ele começava a falar. Mas o Olaf me botou tanto, que a nuvem não desaparecia, dai o WiPo começou a tossir, ne *(risos)*
WT: E nós tínhamos que rir lá no palco. Isso ninguém lá embaixo entendeu. Mas nós entendemos... E ele falou: "queriam me derrubar, é?" *(risos)*
IHH: O bacana do WiPo é que ele pegava essas coisas e ele improvisava em cima, né. Então, a tossida do Zeus era quando o Calibur, que era o deus do Trovão o cutucava, ne. Então ele já improvisava uma cena, né: "Então eu no meu grande poderio estou sendo cutucado pelo Calibus, o Deus do trovão. E veja que reação isso provoca em Zeus, o grande Deus que está acima de todos no Olimpo." Tosse: "Cof!Cof!Cof!" *(imita tosse)*
WT: Isso na verdade era a nuvem do cara lá, né?
IH: Exatamente.
PP: Mas ninguém ia entender
IHH?: Ninguém ia entender e a nuvem não desaparecia, sabe?
WT: Até nós já estávamos tossindo, po... ele ficou todo branco... e o Olaf rindo,
IH: Dava risada! A sabotagem
WT: sabotagem!
IH: Sabotagem de cena. Tinha bastante desse tipo de coisa. Ou então o camarada era empurrado pra cima de cena com o figurino errado, né?
WT: é... isso é...
IH: Porque tinha atrás um guarda-figurinos. Tinha que cuidar e tinha o "Inspiziente"[245] ele tinha responsabilidade de estar lá com o texto o tempo inteiro. E dai cinco minutos antes de um ator entrar em cena, ele tinha que garantir que o ator já estava parado ali na sua entrada. É o contra-regra. É o contra-regra. Ele fazia uma fila, então, pela ordem de entrada: "entra você, depois entra você, depois entra você... mas dá espaço porque tem que sair o fulano", então ele que controlava isso. E aí tinha a sabotagem.
WT: Também tinha.
IB: De repente colocar um camarada em cena que não tinha nada a ver e fazer o cara se virar ali.
WT: fazer o cara de bobo. Ele tinha uma lista e dizia assim: "???" *(não dá pra entender)* e ele sabia direitinho como esse cara tava vestido, né. Vai entrar dentro... Acompanhava o dialogo, ne, e empurrava.

[245] Contra-regra.

IHH: Então, então esse realmente era o ápice, né. Quando as peças eram apresentadas.... Daí quando...
PP: "Schade nicht?"[246]... uma pena que isso não tem mais...
IHH: Uma pena que não exista mais. Agora você imagina... você participou, né? Jovens como nós, o Treml entrou com 15 anos...
WT: Não, não, não. Eu vim com 14 anos pra Curitiba, mas eu entrei só depois que o WiPo foi procurar a Dona Esther Graf, e eu fazia parte do coral da Dona Esther. E o WiPo pegou alguns de nós, inclusive a tua mãe...
IHH: Sim. Exatamente. Aí vocês foram pro Jedermann, não?
WT: Nós fomos pro Jedermann. Nós éramos Tischgesellen.
IHH: Eu já tinha participado, na verdade, de duas peças antes, mas como, como coadjuvante. Tinha papéis infantis na época.
WT: Ah, tá, tá.
IHH: Por exemplo: eu fiz o papel do Lohengrün no "Das Haus von *(sic)* Montevideo". Essa é uma peça sensacional. Você deve lembrar, ne?
PP: Dessa me lembro.
IHH: Porque é uma peça cheia de trocadilhos morais. Não sei se você conhece...
F: Eu conheço.
IHH: Então o camarada altamente sisudo, o professor que não... tolerância zero. E daí o pequeno lá atravessa o pai, né. E como é o pequeno, o pequeno pode. Mas os outros não. Então, a Atlanta que era a Eckert(?), lembra?
PP: Eu acho que ela ta viva hoje ainda...
IHH: A Atlanta tinha que fazer tudo certinho, e os irmãos todos, né, e o Lohengrün, o caçulinha, que era o papel que eu fazia, ele tinha certas permissividades, então normalmente ele atrapalhava. Por exemplo quando ele via que o papai, todo sisudo, ele derramava comida na camisa, né, então ele: "He he! Papi Kleckert immer!"[247] Então... o que eu queria dizer é o seguinte: eu comecei muito cedo lá. E acompanhei esse grupo, até ele acabar.
PP: Até o fim, né? Meia oito (68).
IH: Meia oito.
PP: Meia oito, meia nove.
IH: Meia oito. Eu me lembro bem porque foi o ano em que eu entrei no quartel. Foi o ano que acabou o Grupo Teatral. Coincidentemente no mesmo ano. E... então pra uma criança praticamente, que entra nisso, né, uma criança que já fala algum alemão, a escola que a gente atravessou ali e a visão de mundo que a gente adquiriu, e a visão até de relacionamento com as outras pessoas
PP: O próprio idioma, né?
IH: o idioma... a interpretação de situações. Né, por exemplo, você me diz alguma coisa, então o que realmente você ta querendo me dizer... será que é aquilo que suas palavras tão significando ou tem muito mais coisas nas entrelinhas? Um adolescente, ele começa a se perguntar tudo isso. Então isso é uma fonte de estimulação muito grande, né? E depois quando a gente vê, que a peça foi apresentada, a gente vê uma ressonância entre o público. Por exemplo a peça "Im weissen Rossl" acho que foi a que explodiu em termos de ressonância, foi a que mais ressonância teve.
PP: Com certeza.
IH: Na comunidade alemã foi apresentada sete ou oito vezes... eu acho, seguidas, ne, casa cheia.
WT: cinco vezes.
PP: Eu tinha a lista aqui, não me lembro onde...
F: Essa lista eu tenho
IH: mas sempre cheia
F: a única coisa que eu senti falta nessa lista foi as datas... será que vocês lembram as datas das peças?
PP: lembrar não, mas alguma coisa consta aqui nesse material *(o espólio)*
F: nos programas tem, nos programas tem a data?
PP:?
IH: Agora eu acho que muitas dessas reminiscências a gente vai achar ainda entre alguns que sobraram, né... Ketty Mais...

---

[246] Pena, não?
[247] O papai sempre baba!

WT: é morta
IH: Faleceu
WT: faleceu.
IH: A Gussy Delitsch também...?
WT: também
IH: O Arwid Kirchgaessner é o filho do velho, esse pode ter material ainda... o filho...
PP: é... pode ser... pode ser... como eu por exemplo, que tenho... isso pode ser... o Heino talvez...
WT: Heino Sägesser
PP: Heino Sägesser
WT: O Heino agora tá lá em Holanda
IH: É... mas eu sei que esse teatro pra comunidade alemã aqui, ou de descendência alemã, mesmo pra terceira ou quarta geração, eu por exemplo to na quarta geração aqui no Brasil. Meus bisavós eles vieram como crianças pra cá. Então a ligação que nós temos com a Alemanha é muito tênue. A gente tem de ouvir falar, pelos pais, pelos avós, etc. Daí imagina a importância de um negócio dess... que um negócio desses teve pra nós.
WT: Ééé... eu também sou quarta geração. Tataravós que vieram da Europa...
IH: a mesma coisa, né. Então o que foi para nós em termos de estimulação...
WT: eu , eu estava estudando no Goethe naquele tempo, quando eu comecei o coral, e depois com a... depois com o WiPo... Eu aprendi mais alemão no teatro do que no Goethe.
IH: Ah, eu também!
WT: Ah, com certeza!
IH: Tranqüilo, viu. Com certeza. Principalmente aquele alemão coloquial...
WT: sim, coloquial, exatamente.
IH: ... nós aprendemos no Grupo Teatral Independente. Agora eu não sei se... nos estamos falando aqui um monte de coisas, pra você, ta te interessando...
F: ahãm...
PP: Quero chamar a atenção de um aspecto técnico. Eu tenho aqui toda a correspondência, pelo menos dos últimos anos, dele com as editoras.
F: ah, olha só...
PP: É meramente técnica, só que alguma coisa eu quero ler. Aqui ele sempre pediu – ele já era amigo deles lá, desses editores ou coisa assim, quase todos ele (?) – Então ele pedia novidades em certas, de certas peças. E eles mandaram, e ele escolheu, mandou de volta, não sei como é que foi... só que o que me deixou triste, era no fim, numa dessas cartas, que eu li, ele já tava meio éé...
IH: desmotivado?
PP: desmotivado. Ele escreve aqui[248]: - Agora vou ler em alemão: “Verehrter Herr Spiess:

Ich melde mich mal wieder! Haben Sie herzlichen Dank für die Informationen Ihres Schauspielvertriebs, die ich regelmaessig erhalte, und die mich naturgemäss immer sehr interessieren.

---

[248] Carta de Willi Polewka ao Sr. Spiess em 26.11.1969. *Prezado Sr. Spiess: Estou novamente dando notícias! Agradeço imensamente pelas informações sobre as ofertas de peças teatrais que eu recebo regularmente, e pelos quais naturalmente tenho grande interesse. Infelizmente meu pequeno grupo está metido em dificuldades de elenco. Assim chegamos ao fim de uma temporada que não foi muito produtiva. Mas espero que eu ainda possa vencer essas últimas dificuldades. Essa esperança também me permite pensar em sua editora. Eu preciso de peças que tenham um elenco não muito grande, com poucos atores jovens. Eu poderia ler as seguintes peças, caso elas, de uma forma ou de outra, preencham as condições descritas acima:*
Ivan Klima: Um noivo para Marcella
Julin Eddlis: Abel, onde está seu irmão
B.A. Mertz: Súplica por um assassinado suave

Tão logo eu as leia, você receberá uma resposta minha.
Eu agradeço imensamente desde já por sua amigável e prestativa atenção e o cumprimento com todos os melhores votos, prezado Sr. Spiess. Até logo, Seu WP.

Leider steckt mein kleines Ensemble in Besetzungsschwierigkeiten. So waren wir in der eben zu Ende gegangenen Spielzeit nicht gerade sehr produktiv. Aber ich hoffe noch immer dass ich dieses Tief letzlich überwinden werde.
Diese Hoffnung lässt mich auch an Ihren Verlag denken. Ich brauche Stücke mit nicht zu grösser Besetzung, mit wenig jugendlichen Darstellern. Dürfte ich folgende Stücke lesen, falls sie mehr oder weniger obige Bedingungen erfüllen:
Ivan Klima: Ein Brautigam für Marcella
Julin Eddlis: Abel, wo ist dein Bruder
B.A. Mertz: Bitte um sanften Mord

Sobald ich sie durchstudiert habe, lasse ich dann – so oder so – von mir hören.
Ich danke Ihnen schon jetzt sehr für Ihr freundliches Entgegenkommen und gruesse Sie mit allen guten Wünschen, verehrter Herr Spiess. Als stehts
Ihr ...

(*Fim da carta e da gravação)*

ANEXO C: Listagem escrita por Willi Polewka e encontrada em seu espólio.

Willi Polewka
Caixa postal 915
CURITIBA/PARANÁ
Brasilien

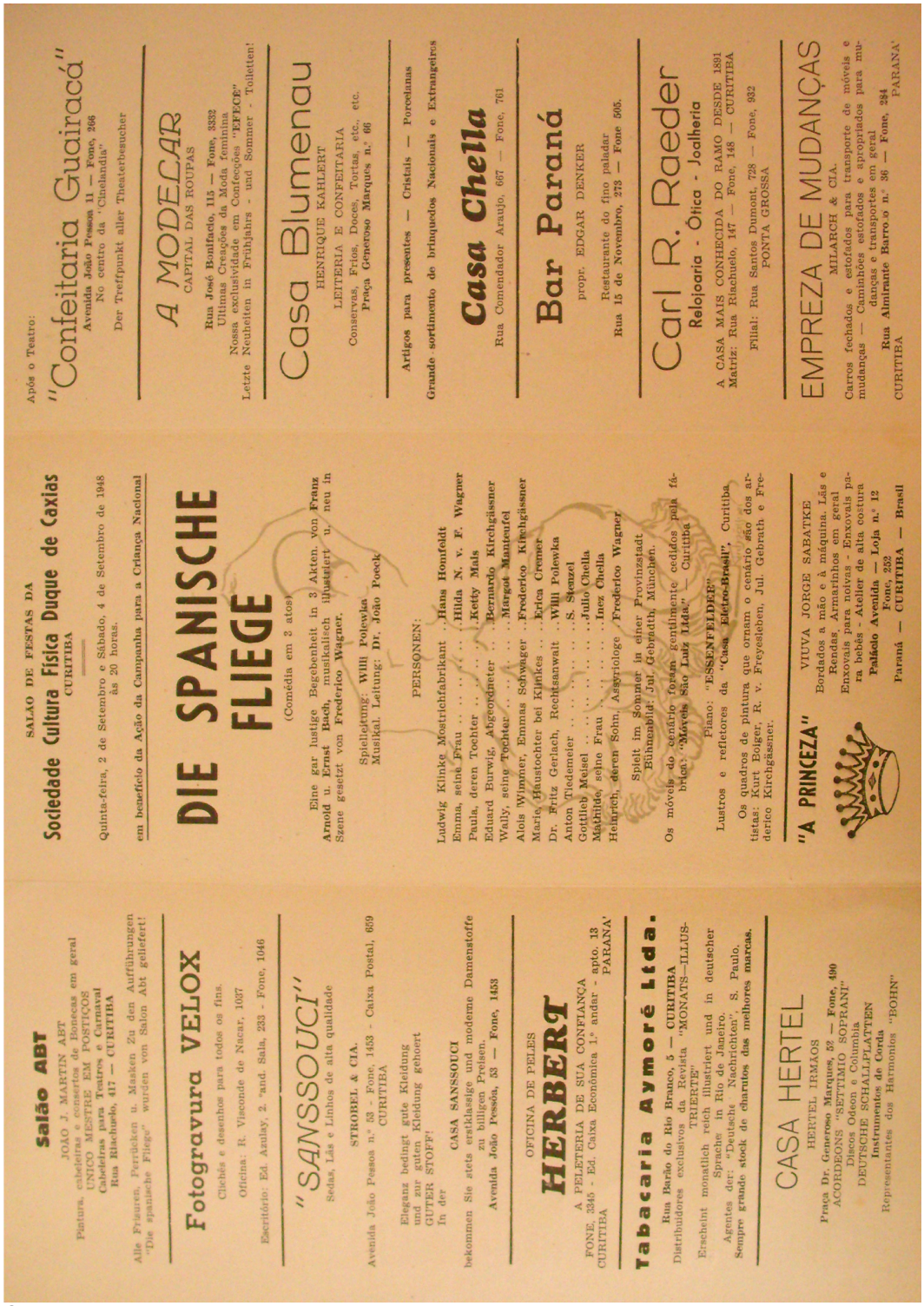
Resultat der von mir gespielten und inszenierten Stuecke als kuenstlerischer Leiter u. Mitgruender des GRUPO TEATRAL INDEPENTE in CURITIBA/PARANÁ

1948 - 1966

		Curitiba	Zuschauer	Gastsp.	Zusch.
1)	Die Spanische Fliege	3	1.344	2	560
2)	Bruederlein Fein	1	528	-	-
3)	Die Vertagte Nacht	1	668	-	-
4)	Krach im Hinterhaus	2	1.159	1	325
5)	Spatzen in Gottes Hand	5	1.522	4	1.563
6)	Die Gold'ne Eva	3	1.832	2	624
7)	Bobby	3	1.133	3	871
8)	Maria Cachucha	2	827	-	-
9)	Familie Hannemann	3	1.168	2	503
10)	Mister Pim kommt vorbei	3	1.018	1	624
11)	Anklage gegen Unbekannt	2	427	-	-
12)	Der Sprung in die Ehe	3	1.041	1	290
13)	Morgen wird es anders sein	2	879	-	-
14)	Das Extemporale	3	1.153	1	297
15)	Krach um Jolanthe	3	1.363	1	383
16)	Jugendfreunde	4	1.150	2	950
17)	Annette	3	789	-	-
18)	Ueberfahrt	3	906	-	-
19)	Er-Sie-Es (Zimmertheater)	7	567	-	-
20)	Der Doppelte Moritz	3	1.248	-	-
21)	Das Haus in Montevideo	5	1.136	-	-
22)	Jedermann	5	1.209	-	-
23)	Zwei Naechte	3	722	-	-
24)	Im Weissen Roessl	4	2.025	-	-
25)	Das Glas Wasser	4	816	-	-
26)	Der Raub der Sabinerinnen	3	872	-	-
27)	Die Goldene Maske	2	517	-	-
28)	Ein Inspektor kommt (Zimmerth.)	4	277	2	150
29)	Bunbury	3	554	-	-
30)	Lumpazivagabundus	4	808	-	-
31-32)	Der Doppelgaenger (Zimmerth.)	4	500	-	-
33)	Glashauskomoedie	3	674	1	420
34)	Der Tor und der Tod (Zimmerth.)	3	255	1	110
35)	Herr Lamberthier (Zimmerth.)	4	227	1	130
36)	Familie Hannemann	2	537	-	-
37)	Robinson soll nicht sterben	3	685	-	-
38)	Minister gesucht	2	574	3	950
39)	Curtx Goetz-Abend (Zimmerth.)	3	244	1	400
39	Inszenierungen	120	33.354	29	9.750
	Gastspiele:	29	9.750		
	Total :	149	42.504		
40)	Rendezvous mit Papa	3	500	1	450

"Levantamento das peças por mim encenadas ou dirigidas, como dirigente artístico e co-fundador do GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE em Curitiba/Paraná." (Tradução noss

ANEXO D: Capas dos programas das peças apresentadas pelo Grupo Teatral Independente, encontrados no espólio de Willi Polewka. (Em ordem cronológica)



SALÃO DE FESTAS DA
Sociedade Cultura Física Duque de Caxias
CURITIBA

Quinta-feira, 2 de Setembro e Sábado, 4 de Setembro de 1948 às 20 horas.

em benefício da Ação da Campanha para a Criança Nacional

DIE SPANISCHE FLIEGE

(Comédia em 3 atos)

Eine gar lustige Begebenheit in 3 Akten, von Franz Arnold u. Ernst Bach, musikalisch illustriert u. neu in Szene gesetzt von Frederico Wagner.

Spielleitung: Willi Polewka
Musikal. Leitung: Dr. João Poeck

PERSONEN:

Ludwig Klinke, Mostrichfabrikant . . Hans Honfeldt
Emma, seine Frau . . . . . Hilda N. v. F. Wagner
Paula, deren Tochter . . . . . Ketty Mals
Eduard Burwig, Abgeordneter . . Bernardo Kirchgässner
Wally, sein Tochter . . . . . Margot Manteufel
Alois Wimmer, Emmas Schwager . . Frederico Kirchgässner
Mario, Haustochter bei Klinkes . . Erica Cremer
Dr. Fritz Gerlach, Rechtsanwalt . . Willi Polewka
Anton Tiedemeier . . . . . S. Semzel
Gottlieb Meisel . . . . . Julio Chella
Mathilde, seine Frau . . . . . Inez Chella
Heinrich, deren Sohn, Assyriologe . Frederico Wagner

Spielt im Sommer in einer Provinzstadt
Bühnenbild: Jul. Gebrath, München.

Os móveis do cenário foram gentilmente cedidos pela fábrica "Móveis São Luiz Ltda." — Curitiba

Piano: "BESENFELDER", Curitiba.

Lustres e refletores da "Casa Eletro-Brasil", Curitiba.

Os quadros de pintura que ornam o cenário são dos artistas: Kurt Boiger, R. v. Freyesleben, Jul. Gebrath e Frederico Kirchgässner.

Após o Teatro:

"Confeitaria Guairacá"
Avenida João Pessoa 11 — Fone, 266
No centro da "Cinelandia"
Der Treffpunkt aller Theaterbesucher

A MODELAR
CAPITAL DAS ROUPAS
Rua José Bonifacio, 115 — Fone, 3333
Ultimas Creações da Moda feminina
Nossa exclusividade em Confecções "EFEGE"
Letzte Neuheiten in Frühjahrs - und Sommer - Toiletten!

Casa Blumenau
HENRIQUE KAHLERT
LEITERIA E CONFEITARIA
Conservas, Frios, Doces, Tortas, etc. etc.
Praça Generoso Marques n.º 66

Artigos para presentes — Cristais — Porcelanas
Grande sortimento de brinquedos Nacionais e Extrangeiros

Casa Chella
Rua Comendador Araujo, 667 — Fone, 761

Bar Paraná
propr. EDGAR DENKER
Restaurante do fino paladar
Rua 15 de Novembro, 273 — Fone 505.

Carl R. Raeder
Relojoaria - Ótica - Joalheria
A CASA MAIS CONHECIDA DO RAMO DESDE 1891
Matriz: Rua Riachuelo, 147 — Fone, 148 — CURITIBA
Filial: Rua Santos Dumont, 728 — Fone, 932
PONTA GROSSA

EMPREZA DE MUDANÇAS
MILARCH & CIA.
Carros fechados e estofados para transporte de móveis e mudanças — Caminhões estofados e apropriados para mudanças e transportes em geral
Rua Almirante Barroso n.º 36 — Fone, 284
CURITIBA — PARANÁ

Salão ABT
JOÃO J. MARTIN ABT
Pintura, cabeleiras e consertos de Bonecas em geral
UNICO MESTRE EM POSTIÇOS
Cabeleiras para Teatros e Carnaval
Rua Riachuelo, 417 — CURITIBA

Alle Fräuren, Perrücken u. Masken Zu den Aufführungen "Die spanische Fliege" wurden von Salon Abt geliefert!

Fotogravura VELOX
Clichês e desenhos para todos os fins.
Oficina: R. Visconde de Nacar, 1037
Escritório: Ed. Azulay, 2. and. Sala, 233 - Fone, 1046

"SANSSOUCI"
Sedas, Lãs e Linhos de alta qualidade
STROEEL & CIA.
Avenida João Pessoa n.º 53 - Fone, 1453 - Caixa Postal, 669
CURITIBA

Eleganz bedingt gute Kleidung
und zur guten Kleidung gehört
GUTER STOFF!
In der
CASA SANSSOUCI
bekommen Sie stets erstklassige und moderne Damenstoffe zu billigen Preisen.
Avenida João Pessôa, 53 — Fone, 1453

OFICINA DE PELES
HERBERT
A PELETERIA DE SUA CONFIANÇA
FONE, 3345 - Ed. Caixa Econômica 1.º andar - apto. 13
CURITIBA — PARANÁ

Tabacaria Aymoré Ltda.
Rua Barão do Rio Branco, 5 — CURITIBA
Distribuidores exclusivos da Revista "MONATS—ILLUSTRIERTE"
Erscheint monatlich reich illustriert und in deutscher Sprache in Rio de Janeiro.
Agentes der: "Deutsche Nachrichten", S. Paulo.
Sempre grande stock de charutos das melhores marcas.

CASA HERTEL
HERTEL IRMÃOS
Praça Dr. Generoso Marques, 52 — Fone, 490
ACORDEONS "SETTIMIO SOPRANI"
Discos Odeon e Columbia
DEUTSCHE SCHALLPLATTEN
Instrumentos de Corda
Representantes dos Harmonios "BOHN"

"A PRINCEZA"
VIUVA JORGE SABATKE
Bordados a mão e à máquina. Lãs e Rendas, Armarinhos em geral
Enxovais para noivas - Enxovais para bebês - Atelier de alta costura
Palácio Avenida — Loja n.º 12
Fone, 232
Paraná — CURITIBA — Brasil

Capa do programa da peça *Die spanische Fliege (A mosca espanhola)* de Franz Arnold e Ernst Bach. Direção: Willi Polewka. Sociedade Cultura Física Duque de Caxias, Curitiba, 02/09/1948 e 04/09/1948.

8 tung! STETER Eingang von NEUHEITEN!
Camelomaentel — Samtmaentel — Wollmaentel — Pelzmaentel
Woll- & Seidenkleider — Roecke — Blusen — Unterwaesche.
Wollen Sie modern gekleidet sein?
Beachten Sie stets die Fenster von *Modas José*
Rua 15 de Novembro n.º 527.

A Sociedade "Orfeon Paranaense" tem o prazer de apresentar o famoso conjunto

"Grupo Teatral Independente"

em

DIE VERTAGTE NACHT

NOITE TRANSFERIDA

Hilariante comédia em três átos de Franz Arnold e Ernst Bach, ilustrado com música da celebre opereta "O morcêgo", no arranjo de Frederico B. Wagner.

Ergötzliche Komödie in drei Akten von Franz Arnold und Ernst Bach, aus der berühmten Operette "Die Fledermaus", musikalisch illustriert, in der Bearbeitung von Frederico B. Wagner.

Único espetáculo, dia 19 de Abril de 1949
ás 20 horas e 15 em ponto

Einmalige Aufführung, am 19. April 1949
pünktlich um 20 Uhr 15
no salão da

SOCIEDADE CULTURA FÍSICA DUQUE DE CAXIAS

Lugares numerados (incl. impostos) Cr$ 15,00
Numerierte Plätze (inkl. Steuern) Cr$ 15,00
Venda de entradas, a partir de 11 de Abril, na
Loja Flora Curitibana (Willy Cremer)
Rua 15 de Novembro n.º 472

Devido a grande procura, aconselhamos reservar os lugares com antecedência.

Wegen der grossen Nachfrage bitten wir, sich die Plätze rechtzeitig besorgen zu wollen.

A CASA PREFERIDA EM... Modas ? só Unicas FONE: 4175
CURITIBA - RUA B. do RIO BRANCO, 40

A Casa das Bolsas finas
Preços baixos
Sortimento - Novidades

Capa do programa da peça *Die vertagte Nacht (A noite transferida)*. Direção: Hans Homfeld. Salão de Festas da Sociedade Cultura Física Duque de Caxias, Curitiba, 19/04/1949.

Sociedade Ginastica e Desportiva S. Bento

Segunda-feira, 14 de Novembro de 1949

A'S 20 HORAS E 30,

SERA' APRESENTADO NO **SALÃO BECKERT,**

pelo „GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE" de Curitiba:

"Krach im Hinterhaus"

„BARULHO NO CHATEAU"

Uma COMÉDIA EXPLOSIVA em 3 atos de **Maximiliano Botcha,** com números de música do „Morgen gehts uns gut" de Ralph Benatzky.

Cenário: Frederico Kirchgaessner — Direção musical: Dr. João Poeck

Direcão Teatral: Willi Polewka

ELENCO (PERSONEN):

Frau Witwe Bock	Marga Schack
Ilse Bock, ihre Tochter	Margot M. Manteufel
Edeltraut, eine 14 jaehrige	Ketty Mais
August Krueger, Hausverwalter	Sido Stencel
Malchen, seine Frau	Hanni Noering
Gustav Kluge, Baeckergeselle	Willi Polewka
Hermann Schulze, Oberpostschaffner	Frederico Kirchgaessner
Irma, seine Frau	Gussy Delitsch
Paula, deren Tochter	Ursula Schack
Justizrat Dr. Horn	Bernardo Kirchgaessner
Assessor Dr. Erich Horn, sein Sohn	Erico Rocco Niemeyer
Amtsgerichtsrat Mueller	Carlos Kampmann
Der Staatsanwalt	J. G. Helfenberger
Ein Gerichtsdiener	Julio Chella
Ein Reporter	Sergio H. Piaskowy
Eine Frau	Hilda Wagner
aus dem Publikum	
Ein Mann	Willy Hoffmann
Schoeffen, Publikum	

Ort: Eine Grosstadt — **Zeit:** Gegenwart

1. Aufzug: Küche der Frau Bock, 2. Aufzug: Saal im Schöffengericht, 3. Aufz.: Küche der Frau Bock.

Pause von je 10 Minuten nach dem 1. und 2. Aufzug.

Venda de entradas: E. Walter Zulauf, Livraria Behr, Farmacia Bollmann, Agencia Ford, Ind. Augusto Klimmek S. A. (escritorio).

„BARULHO NO CHATEAU", uma comédia cujas personalidades não são méras figuras criadas pela imaginação do autor, mas sim, personalidades em carne e osso e as quais, desprovidas de grandes recursos materiais, conseguem vencer todas as dificuldades da vida graças ao seu bom humor, que predomina tambem em todo transcurso desta comédia.

Cada figurante déssa bombastica peça é o legitimo representante de um tipo vulgar e original qualquer, tão magistralmente caracterisados pelo famoso pintor Zille.

Nésta explosiva comédia V. S. não encontrará quiméras, pelo contrário, toda ação de "BARULHO NO CHATEAU" é um episódio real da vida, visto sob o aspéto pitoresco do bom humor desta humilde gente. A comédia é cheia de intrigas e "disque-disque", tão a sabor das familias residentes em prédios coletivos, resultando até em um ruidoso processo judicial no qual os protagonistas procuram "tirar o corpo fora", que provoca ininterruptas gargalhadas.

Cartaz da peça *Krach im Hinterhaus* (*Barulho no Chateau).*Direção: Willi Polewka. Sociedade Ginástica e Desportiva S. Bento, São Bento do Sul, 14/11/1949.

O Grupo Teatral Independente

apresentado pela Sociedade "Orfeon Paranaense"
tem o prazer de oferecer ao distinto público

Spatzen in

Gottes Hand

TICO TICO

EM MÃOS DE DEUS

GOSTOSA COMÉDIA EM 3 ÁTOS

de

EDGAR KAHN e LUDWIG BENDER

Vendas de ingressos, todos numerados, a partir do dia 24 de Julho, na Loja Flora Curitibana (Willy Cremer), Rua 15 de Novembro n.º 472.

Cadeira: Cr$ 15,00 (incl. impostos).

Sociedade Cultura Física "Duque de Caxias"
3, 5 e 6 de Agôsto de 1950.

Capa do programa da peça *Spatzen in Gottes Hand (Tico-tico em mãos de Deus)*. Direção: Willi Polewka. Sociedade Cultura Física Duque de Caxias, Curitiba, 3, 5 e 6 de agosto de 1950.

O Grupo Teatral Independente

apresentado pela Sociedade «*ORFEON PARANAENSE*»
tem o prazer de oferecer ao distinto público jaraguaense
- no -

CINE-TEATRO BUHR

SÁBADO, 19 DE AGOSTO, ás 20,30 hs.

A GOSTOSA COMÉDIA EM 3 ÁTOS,
MUSICADA E CANTADA EM ALEMÃO,
- de -
EDGAR KAHN E LUDWIG BENDER:

TICO-TICO EM MÃOS DE DEUS

Spatzen in Gottes Hand

Ingressos á venda junto á COMISSÃO

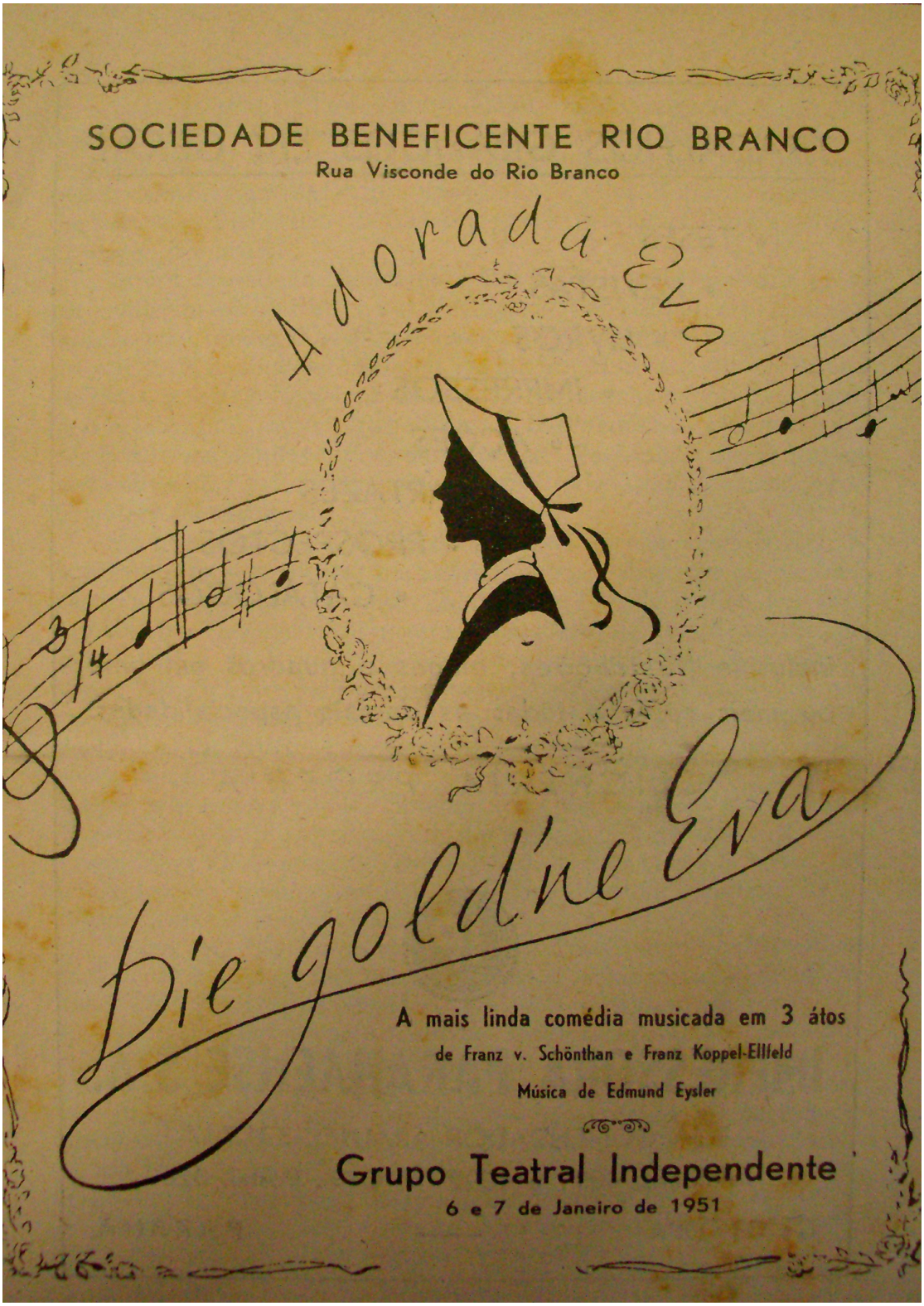
CADEIRA NUMERADA . . . . Cr$ 20,00
CADEIRA SEM Nº. . . . . Cr$ 15,00

«TICO-TICO EM MÃOS DE DEUS» — O sugestivo titulo desta deliciosa comédia deixa transparecer que o autor teve a preocupação de criar algo profundo, utilisando um motivo muito simples; conseguiu com maestria edificar uma peça de efeitos encantadores que de início até ao fim mantêm o auditório em ambiente de sã alegria, aguardando ansiosamente um desfecho feliz de todas as atrapalhadas surgidas em cêna. — Não desejamos revelar o conteúdo desta fina comédia, mas ... «Um modesto auxiliar de Banco, pelo grande aféto á sua formosa esposa, inventa uma suave mentira que, sem ele querer, resulta em tremendo escandalo!

Como será que ele se livra de todos os apuros?

Além dessas personalidades teremos em cêna a tia Fanny, o tio Ottokar, o diretor Bachmann, o mestre-alfaiate Schlotterhose, o açougueiro Steckenborn, o vendedor de automóveis Meier e o jovial policial Brandl, que se encarregarão de proporcionar á platéia gostósas gargalhadas durante 120 minutos e apresentando lindas canções durante o desenrolar desta esplêndida comédia.

Capa do programa da peça *Spatzen in Gottes Hand (Tico-tico em mãos de Deus)*. Direção: Willi Polewka. Cine-Teatro Buhr, Jaraguá do Sul – SC, 19/08/195?.



Capa do programa da peça *Die Goldne Eva (Adorada Eva)*. Direção: Willi Polewka. Sociedade Beneficente Rio Branco, Curitiba, 06 e 07 de janeiro de 1951.

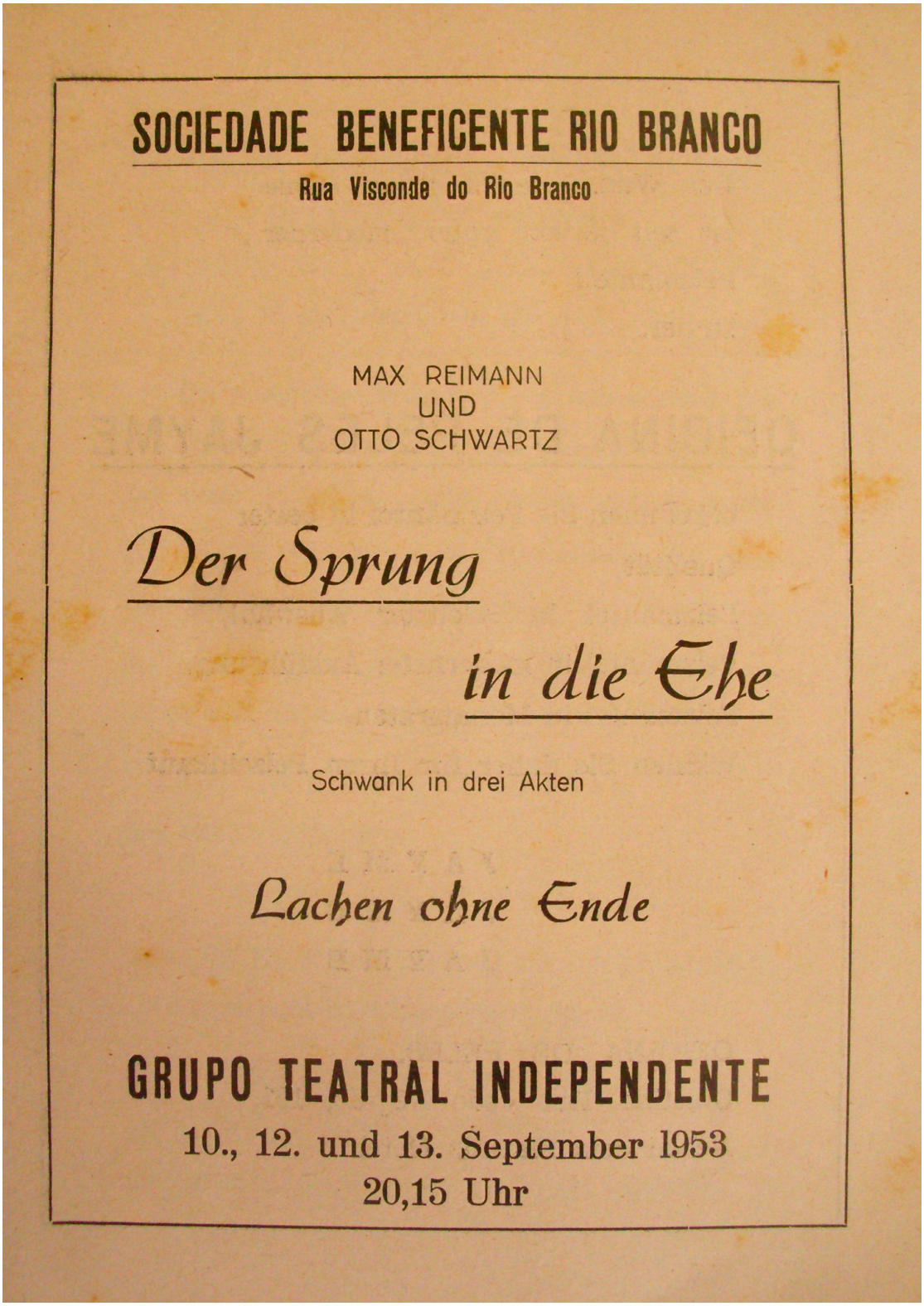
Capa do programa da peça *Bobby.* Direção: Willi Polewka. Sociedade Beneficente Rio Branco, Curitiba, 31/05/1951; 02/06/1951; 03/06/1951.

Capa do programa da peça *Bobby.* Direção: Willi Polewka. Cine-Teatro Buhr, Jaraguá do Sul –SC, 25/08/195?.

Capa do programa da turnê em Blumenau com as peças *Spatzen in Gottes Hand, Die Goldne Eva e Bobby*. Teatro Carlos Gomes, Blumenau - SC, 30/08, 01/09 e 02/09 de 1951.

Capa do programa da peça *Maria Cachucha.* Direção: Willi Polewka. Sociedade Beneficente Rio Branco, Curitiba, 26 e 27 de abril de 1952.

Capa do programa da temporada das peças *Familie Hannemann e Mister Pim kommt vorbei*, em Blumenau. Direção: Willi Polewka. Teatro Carlos Gomes, Blumenau – SC, 21, 23 e 24 de maio de 1953.



Capa do programa da peça *Der Sprung in die Ehe*. Direção: Willi Polewka. Sociedade Beneficente Rio Branco, Curitiba, 10, 12 e 13 de setembro de 1953.

Capa do programa da peça *Jugendfreunde*. Direção: Willi Polewka. Teatro Guaíra – Pequeno Auditório, Curitiba, 12, 13, 14 e 15 de maio de 1955.

Teatro Carlos Gomes

BLUMENAU

Temporada do famoso

Grupo Teatral Independente

— CURITIBA —

no dia 6 de agôsto de 1955, às 20,15 horas

em

BLUMENAU

com a celebre peça

Jugendfreunde

(AMIGOS DE INFÂNCIA)

Em idioma alemão — In deutscher Sprache

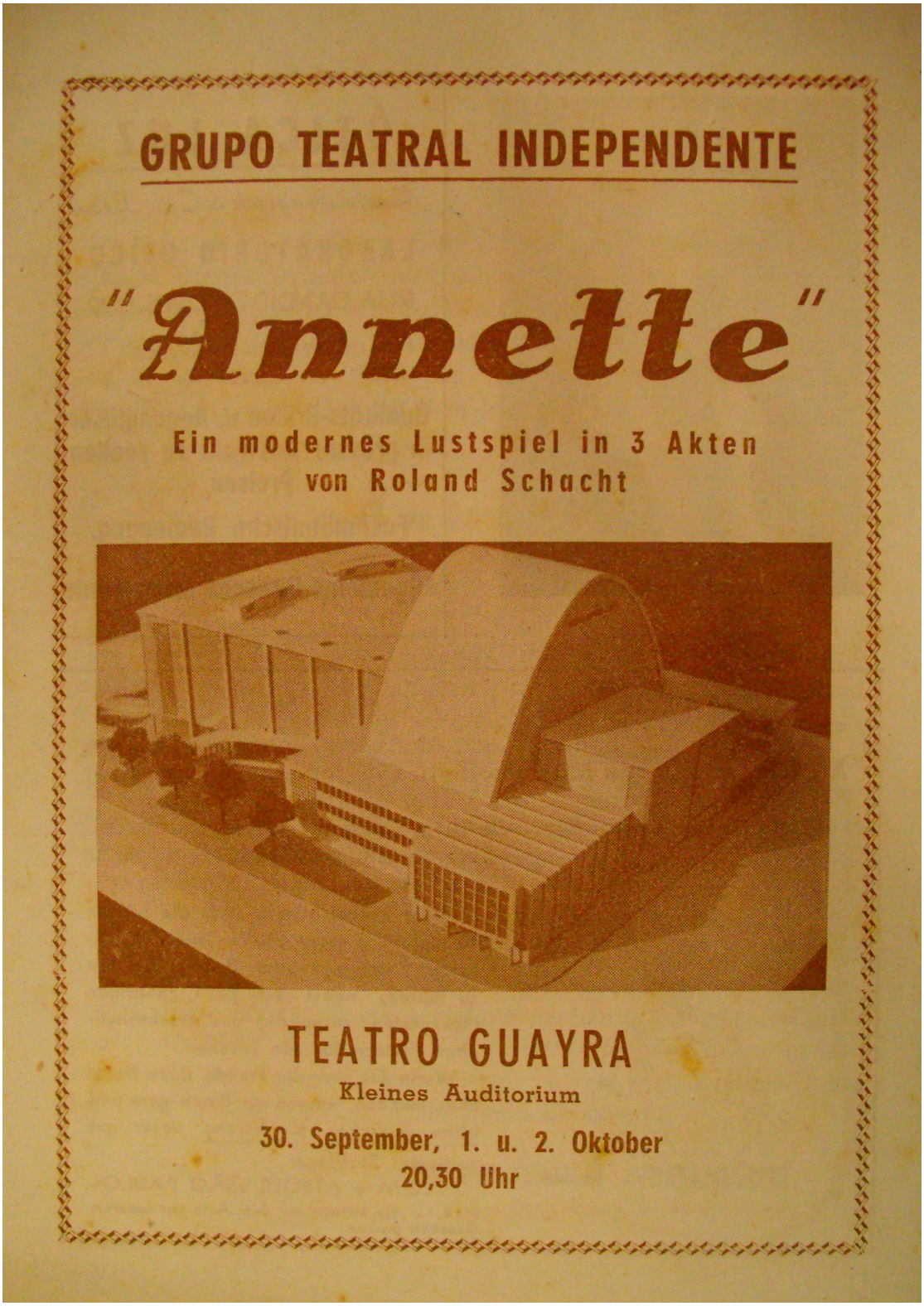
Lustspiel in vier Aufzügen

von

Ludwig Fulda

Tipografia e Livraria Blumenauense S/A. - 44529

Capa do programa da peça *Jugendfreunde*. Direção: Willi Polewka. Teatro Carlos Gomes, Blumenau – SC, 06/08/1955.



Capa do programa da peça *Annette.* Direção: Willi Polewka. Teatro Guaíra – Pequeno Auditório, Curitiba, 30/09, 01/10 e 02/10/1955.

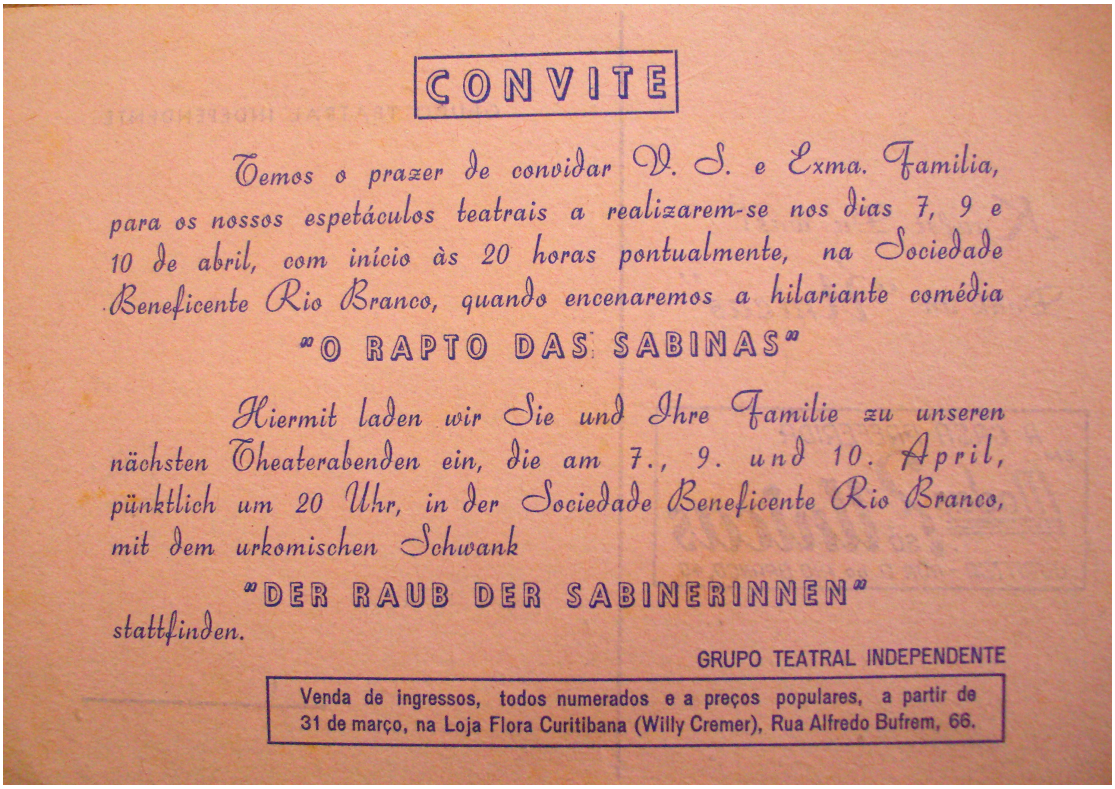
Capa do programa da peça *Überfahrt (Viagem ao além).* Direção: Marga Schack. Teatro Guaíra – Pequeno Auditório, Curitiba, 17, 18 e 19 de agosto de 1956.

Capa do programa da peça *Er, Sie, Es (Das Malheur)*. Direção: Willi Polewka. Schweizer Heim, Curitiba(?), 21 a 26 de fevereiro de 195?.

Capa do programa da peça *Jedermann.* Direção: Willi Polewka. Teatro Guaíra – Pequeno Auditório, Curitiba, 31/05; 01/06; 07/06; 08/06 de 1958.

Capa do programa da peça *Zwei Nächte*. Direção: Willi Polewka. Sociedade Beneficente Rio Branco, Curitiba, 04, 06 e 07 de dezembro de 1958.

Capa do programa da peça *Das Glas Wasser.* Direção: Willi Polewka. Teatro Guaíra – Pequeno Auditório, Curitiba, 10, 12 e 13 de dezembro de 1959.



CONVITE

Temos o prazer de convidar V. S. e Exma. Familia, para os nossos espetáculos teatrais a realizarem-se nos dias 7, 9 e 10 de abril, com inicio às 20 horas pontualmente, na Sociedade Beneficente Rio Branco, quando encenaremos a hilariante comédia

"O RAPTO DAS SABINAS"

Hiermit laden wir Sie und Ihre Familie zu unseren nächsten Theaterabenden ein, die am 7., 9. und 10. April, pünktlich um 20 Uhr, in der Sociedade Beneficente Rio Branco, mit dem urkomischen Schwank

"DER RAUB DER SABINERINNEN"

stattfinden.

GRUPO TEATRAL INDEPENDENTE

Venda de ingressos, todos numerados e a preços populares, a partir de 31 de março, na Loja Flora Curitibana (Willy Cremer), Rua Alfredo Bufrem, 66.

Convite de *Der Raub der Sabinerinnen.* Direção: Willi Polewka. Sociedade Beneficente Rio Branco, Curitiba, 07, 09 e 10 de abril de 1960.

Capa do programa da peça *Die goldne Maske.* Direção: Willi Polewka. Auditório da Reitoria - UFPR, Curitiba, 29 e 30 de outubro de 1960.

Capa do programa da peça *Bunbury*. Direção: Marga Schack. Auditório da Reitoria UFPR, Curitiba, 15, 17 e 18 de junho de 1961.

Capa do programa da peça *Lumpazivagabundus*. Direção: Lotte Braun. Sociedade Beneficente Rio Branco, Curitiba, 28/10/196?; 29/10/196?; 04/11/196?; 05/11/196?.

Capa do programa da peça *Herr Lamberthier.* Direção: Lotte Braun. Sociedade Beneficente Rio Branco, Curitiba, 31/05/196?; 01/06/196?; 06/06/196?; 07/06/196?.

Capa do programa da peça *Familie Hannemann.* Sociedade Beneficente Rio Branco, Curitiba, 26 e 27 de outubro de 1963.

Capa do programa da peça *Robinson soll nicht sterben.* Direção: Willi Polewka. Teatro da Reitoria UFPR, Curitiba, 24, 30 e 31 de maio de 1964.

Capa do programa da peça *Minister Gesucht.* Direção: Willi Polewka. Auditório da Reitoria UFPR, Curitiba, 10 e 17 de julho de 1965.

ANEXO E: Levantamento de todas as peças apresentadas pelo Grupo Teatral Independente.

PEÇA 1:

Data	02/09/1948; 04/09/1948
Local	Sociedade Cultura Física Duque de Caxias (Curitiba)
Programa	Bilíngue
Título da peça	Die Spanische Fliege - A mosca espanhola
Autor	Franz Arnold e Ernst Bach
Gênero	Comédia
Música	Frederico Wagner
Direção	Willi Polewka
Direção Musical	Dr. João Poeck
Elenco	Hans Homfeld; Hilda N. v. F. Wagner; Ketty Mais; Bernardo Kirchgässner; Margot Manteufel; Frederico Kirchgässner; Erica Cremer; Willi Polewka; S. Stenzel; Julio Chella; Inez Chella; Frederico Wagner.
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	1.344*
Apresentações em turnê	2*
Público nas turnês	560*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka - Parte da bilheteria das apresentações na Sociedade Cultura Física Duque de Caxias foi destinada à “Ação da Campanha da Criança Nacional”

PEÇA : 2

Data	
Local	
Programa	-
Título da peça	Brüderlein Fein
Autor	Leo Fall (música); Julius Wilhelm (Libretto)
Gênero	
Música	
Direção	
Direção Musical	
Elenco	
Apresentações em Curitiba	1*

Público em Curitiba	528*
Apresentações em turnê	- *
Público nas turnês	- *
Obs	Sem programa ou outra fonte de informação sobre ficha técnica. * Informações encontradas em listagem de Willi Polewka

PEÇA 3:

Data	19.04.1949
Local	Salão de Festas da Sociedade Cultura Física Duque de Caxias
Programa	Bilíngue
Título da peça	Die Vertagte Nacht – Noite Transferida
Autor	Franz Arnold e Ernst Bach
Gênero	Comédia
Música	Música da opereta “o morcego” com arranjo de Frederico B. Wagner
Direção	Hans Homfeld
Direção Musical	Dr. João Poeck
Elenco	Hans Homfeld, Marga Schack, Edeltraut Christensen-Kolaitis, Ketty Mais, Bernardo Kirchgässner, Willi Polewka, Gertrud Axé, Maria Radovan, Frederico Kirchgässner, Hanni Noering, Ursula Schack, S. Stenzel.
Apresentações em Curitiba	1*
Público em Curitiba	668*
Apresentações em turnê	- *
Público nas turnês	- *
Obs	Única apresentação. * Informações encontradas em listagem de Willi Polewka

PEÇA 4 :

Data	14.11.1949
Local	Sociedade Ginástica e Desportiva S. Bento (São Bento do Sul)
Programa	Bilíngue
Título da peça	Krach im Hinterhaus - Barulho no Chateau
Autor	Maximilian Böttcher
Gênero	Comédia
Música	Ralph Benatzky
Direção	Willi Polewka
Direção Musical	Dr. João Poeck
Elenco	Marga Schack; Margot M. Manteufel; Ketty Mais; Sido Stencel; Hanni Noering; Willi Polewka; Frederico Kirchgaessener; Gussy Delitsch; Ursula Schack; Bernardo Kirchgaessener; Érico Rocco Niemeyer; Carlos Kampmann; J. G. Helfenberger; Julio Chella; Sergio H. Piaskowy; Hilda Wagner; Willy Hoffmann.
Apresentações em Curitiba	2*
Público em Curitiba	1.159*
Apresentações em turnê	1*
Público nas turnês	325*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka

PEÇA 5 :

Data	Programa 1: 03/08/1950; 05/08/1950; 06/08/1950 (Curitiba) Programa 2: 19/08/195? (Jaraguá do Sul) Programa 3**: 30/08/1951 (Blumenau)
Local	Programa 1: Sociedade Cultura Física Duque de Caxias – Curitiba Programa 2: Cine-Teatro Buhr - Jaraguá do Sul Programa 3: Teatro Carlos Gomes – Blumenau
Programa	Programa 1: Bilíngue Programa 2: Bilíngue Programa 3: (Título bilíngue e textos em português)
Título da peça	Spatzen in Gottes Hand (Tico-tico em mãos de Deus)
Autor	Edgar Kahn e Ludwig Bender
Gênero	Comédia
Música	-

Direção	Willi Polewka
Direção Musical	Dr. João Poeck
Elenco	Programa 1 e 2: Erico Rocco Niemeyer; Ketty Mais; Bernardo Kirchgässner; Sido Stenzel; Marga Schack; Frederico Kirchgässner; Carlos Kampmann; Sergio H. Piaskowy; Julio Chella. Programa 3: Erico Rocco Niemeyer; Ketty Mais; Bernardo Kirchgässner; Sido Stenzel; Marga Schack; Willi Polewka; Carlos Kampmann; Sergio H. Piaskowy; Julio Chella.
Apresentações em Curitiba	5*
Público em Curitiba	1.522*
Apresentações em turnê	4*
Público nas turnês	1.563*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka. ** Programa da "1ª Temporada oficializada" do Grupo Teatral Independente em Blumenau, com as peças: *Spatzen in Gottes Hand (Tico-tico em mãos de Deus), Die Gold'ne Eva (Adorada Eva)* e *Bobby.*

PEÇA 6:

Data	Programa 1: 06/01/1951 e 07/01/1951 (Curitiba) Programa 2**: 01/09/1951 (Blumenau)
Local	Programa 1: Sociedade Beneficente Rio Branco (Curitiba) Programa 2: Teatro Carlos Gomes (Blumenau)
Programa	Programa 1: Bilíngue Programa 2: bilíngue
Título da peça	Die Gold'ne Eva (Adorada Eva)
Autor	Franz v. Schönthan e Franz Koppel-Ellfeld
Gênero	Comédia
Música	Edmund Eysler
Direção	Willi Polewka
Direção Musical	João Poeck
Elenco	Programa 1 e 2: Ketty Mais; Marga Schack; Erica Cremer; Christa Schack; Helga Cremer; Gussy Delitsch; Kurt Hermann; Sido Stenzel; Bernardo Kirchgässner; Willi Polewka; Ursula Schack
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	1832*
Apresentações em turnê	2*
Público nas turnês	624*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka. ** Programa da "1ª Temporada oficializada" do Grupo Teatral Independente em Blumenau, com as peças: *Spatzen in Gottes Hand (Tico-tico em mãos de Deus), Die Gold'ne Eva (Adorada Eva)* e *Bobby.*

PEÇA 7:

Data	Programa 1: 31/05/1951; 02/06/1951; 03/06/1951 (Curitiba) Programa 2: 25/08/195? (Jaraguá do Sul) Programa 3**: 02/09/1951 (Blumenau)
Local	Programa 1: Sociedade Beneficente Rio Branco (Curitiba) Programa 2: Cine Teatro Buhr (Jaraguá do Sul) Programa 3: Teatro Carlos Gomes (Blumenau)
Programa	Programa 1 e 2: Bilíngue Programa 3: Título bilíngue e textos em português.
Título da peça	Bobby

Autor	Max Reimann e Otto Schwartz
Gênero	Comédia
Música	
Direção	Willi Polewka
Direção Musical	Dr. João Poeck
Elenco	Programa 1, 2 e 3: Bernardo Kirchgässner; Gussy Delitsch; Willi Polewka; Ketty Mais; Ursula Schwack; Sergio H. Piaskowy; Erica Cremer; Carlos Kampmann; Marga Schack.
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	1133*
Apresentações em turnê	3*
Público nas turnês	871*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka. ** Programa da "1ª Temporada oficializada" do Grupo Teatral Independente em Blumenau, com as peças: *Spatzen in Gottes Hand (Tico-tico em mãos de Deus), Die Gold'ne Eva (Adorada Eva)* e *Bobby.*

PEÇA 8:

Data	26/04/1952 e 27/04/1952
Local	Sociedade Beneficente Rio Branco (Curitiba)
Programa	Bilíngue
Título da peça	Maria Cachucha
Autor	Joracy Camargo (traduzida para o alemão por: Marga Schack e Rudolfo Krueger)
Gênero	Tragi-comédia
Música	
Direção	Willi Polewka (direção) E Günther Schierz (encenação)
Direção Musical	João Poeck (no piano)
Elenco	Sergio H. Piaskowy; Gussy Delitsch; Eva Drewanz; Erica Cremer; Humberto Drewanz; Bernardo Kirchgässner; Marga Schack; Willi Polewka; Ketty Mais; Sido Stenzel; Otto Hupfeld. Interlúdio Musical: Dr. João Poeck.
Apresentações em Curitiba	2*
Público em Curitiba	827*

Apresentações em turnê	- *
Público nas turnês	- *
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 9 :

Data	21/05/1953 e 23/05/1953
Local	Teatro Carlos Gomes (Blumenau)
Programa	Bilíngue**
Título da peça	Familie Hannemann
Autor	Max Reimann e Otto Schwartz
Gênero	Comédia
Música	
Direção	Willi Polewka
Direção Musical	Ludwig Seyer Jun.
Elenco	Sergio H. Piaskowy; Willi Polewka; Ursula Schack; Gussy Delitsch; Erica Cremer; Bernardo Kirchgässner; Sido Stenzel; Erico Niemeyer; Ursula Schwack; Herbert Bier.
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	1168*
Apresentações em turnê	2*
Público nas turnês	503*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka. ** Programa da Temporada do Grupo Teatral Independente no Teatro Carlos Gomes, com as peças: *Familie Hannemann* e *Mister Pim kommt vorbei (Mister Pim passa por aqui).* Em 1963 houve outra montagem da peça que será considerada em ficha diferente, abaixo.

PEÇA 10:

Data	24/05/1953
Local	Teatro Carlos Gomes (Blumenau)
Programa	Bilíngue
Título da peça	Mister Pim kommt vorbei (Mister Pim passa por aqui)
Autor	A. Milnes
Gênero	Comédia

Música	
Direção	Willi Polewka
Direção Musical	
Elenco	Willi Polewka; Marga Schack; Alice Oechsle; Ketty Mais; Bernardo Kirchgässner; Sergio H. Piaskowy; Erica Cremer.
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	1018*
Apresentações em turnê	1*
Público nas turnês	624*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka. ** Programa da Temporada do Grupo Teatral Independente no Teatro Carlos Gomes, com as peças: *Familie Hannemann* e *Mister Pim kommt vorbei (Mister Pim passa por aqui).*

PEÇA 11:

Data	
Local	
Programa	
Título da peça	Anklage gegen Unbekannt
Autor	
Gênero	
Música	
Direção	
Direção Musical	
Elenco	
Apresentações em Curitiba	2*
Público em Curitiba	427*
Apresentações em turnê	-*
Público nas turnês	-*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 12:

Data	10/09/1953 12/09/1953 13/09/1953
Local	Sociedade Beneficente Rio Branco
Programa	Alemão
Título da peça	Der Sprung in die Ehe
Autor	Max Reimann e Otto Schwartz
Gênero	
Música	
Direção	Willi Polewka
Direção Musical	Dr. João Poeck
Elenco	Bernardo Kirchgässner; Willi Polewka; Ursula Schwack; Ketty Mais; Marga Schack; Kurt Hermann; Erica Cremer.
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	1041*
Apresentações em turnê	1*
Público nas turnês	290*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 13:

Data	
Local	
Programa	
Título da peça	Morgen wird es anders sein (Amanhã será diferente)
Autor	Paschoal Carlos Magno
Gênero	
Música	
Direção	
Direção Musical	
Elenco	
Apresentações em Curitiba	2*
Público em Curitiba	879*
Apresentações em turnê	_*

Público nas turnês	-*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 14:

Data	
Local	
Programa	
Título da peça	Das Extemporale
Autor	
Gênero	
Música	
Direção	
Direção Musical	
Elenco	
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	1153*
Apresentações em turnê	1*
Público nas turnês	297*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 15:

Data	
Local	
Programa	
Título da peça	Krach um Jolanthe
Autor	August Hinrichs
Gênero	Comédia
Música	
Direção	
Direção Musical	
Elenco	
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	1363*
Apresentações em turnê	1*
Público nas turnês	383*

Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 16:

Data	Programa 1: 12.05.1955; 13.05.1955; 14.05.1955; 15.05.1955 (Curitiba) Programa 2: 06.08.1955 (Blumenau)
Local	Programa 1: Teatro Guaíra – pequeno auditório (Curitiba) Programa 2: Teatro Carlos Gomes (Blumenau)
Programa	Programa 1: Bilingue (faltando alguns pedaços) Programa 2: bilíngue
Título da peça	Jugendfreunde (Amigos de infância)
Autor	Ludwig Fulda
Gênero	Comédia
Música	
Direção	Programa 1: ? (há um corte exatamente no local com essa informação) Programa 2: Direção: Willi Polewka e encenação: Marga Schack
Direção Musical	Programa 1: Dr. João Poeck
Elenco	Programa 1: Willi Polewka, Bernardo Kirchgässner; Henrique Wundelich; Carlos Kampmann; Wilma Kampmann, Ketty Mais; Ingried Richter; Marie-Louise Börtlein; Otto Meier. Efeitos de luz: Erich Nissen Programa 2: Willi Polewka, Bernardo Kirchgässner; Henrique Wundelich; Carlos Kampmann; Wilma Kampmann, Ketty Mais; Ingried Richter; Marie-Louise Börtlein; Otto Meier.
Apresentações em Curitiba	4*
Público em Curitiba	1150*
Apresentações em turnê	2*
Público nas turnês	950*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 17:

Data	30.09.1955 01.10.1955 02.10.1955
Local	Teatro Guaíra – pequeno auditório (Curitiba)
Programa	Bilíngue
Título da peça	Annette
Autor	Roland Schacht
Gênero	Comédia

Música	
Direção	Willi Polewka
Direção Musical	
Elenco	Bernardo Kirchgässner; Gussy Delitsch; Frank Lewin; Christoph Saegesser; Marie-Louise Börtlein; Marga Schack; Ina S. Knieciak; Christa Schack
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	789*
Apresentações em turnê	-*
Público nas turnês	-*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 18:

Data	17/08/1956 18/08/1956 19/08/1956
Local	Teatro Guaira – Pequeno Auditório (Curitiba)
Programa	Bilíngue
Título da peça	Überfahrt (Viagem ao além) (Viagem ao Além)
Autor	Sutton Vane
Gênero	Suspense
Música	
Direção	Marga Schack e Heinz Novak (cenário)
Direção Musical	
Elenco	Heino Segaesser; Eveline Riess; Bernardo Kirchgässner; Frank Levin; Ketty Mais; Sido Stenzel; Gussy Delitsch; Kurt Herrmann; Carlos Kampmann
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	906*
Apresentações em turnê	-*
Público nas turnês	-*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 19:

Data	21 a 26/02/195?
Local	Schweizer Heim (provavelmente um bar da época)
Programa	Alemão
Título da peça	Er-Sie-Es (Das Malheur)
Autor	
Gênero	
Música	
Direção	Willi Polewka
Direção Musical	
Elenco	Frank Levin; Ketty Mais; Bernardo Kirchgässner, Willi Polewka; Sido Stenzel
Apresentações em Curitiba	7*
Público em Curitiba	567*
Apresentações em turnê	-*
Público nas turnês	-*
Obs	Zimmertheater * Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 20:

Data	
Local	
Programa	
Título da peça	Der Doppelte Moritz
Autor	
Gênero	
Música	
Direção	
Direção Musical	
Elenco	
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	1248*
Apresentações em	-*

turnê	
Público nas turnês	-*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 21:

Data	195?
Local	
Programa	
Título da peça	Das Haus in Montevideo
Autor	Curt Goetz
Gênero	
Música	
Direção	
Direção Musical	
Elenco	
Apresentações em Curitiba	5*
Público em Curitiba	1136*
Apresentações em turnê	-*
Público nas turnês	-*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 22:

Data	31.05.1958 01.06.1958 07.06.1958 08.06.1958 08.06.1958 (matinê)
Local	Teatro Guaíra – pequeno auditório (Curitiba)
Programa	Alemão
Título da peça	Jedermann
Autor	Hugo v. Hofmannsthal
Gênero	
Música	
Direção	Willi Polewka e Heino Saegessner (assistente)
Direção Musical	Regência do coro: Esther Graf/ órgão: Dr. João Poeck
Elenco	Sergio H. Piaskowy; Willi Polewka; Gussy Delitsch; Heinrich Hübert; Henrique Wunderlich; Julio Chella; Klaus Cláudio; Heino Sägesser;

	Christa Brendel; Elke Strassberger; Kurt Hermann; Sido Stenzel; Joachim Saalfeld; Ingrid Richter; Ketty Mais; Bernardo Kirchgässner; Kurt Eger. As damas: Brandel; Hübert; Kötter; Urban; van Kaick. Os Cavalheiros: Modrow; Nietzsche; Reusch; Scultetus. Treml. Iluminação: Erico Niessen; Cenário Bernardo Kirchgässner; Desenho dos Figurinos: Christoph Saegesser.
Apresentações em Curitiba	5*
Público em Curitiba	1209*
Apresentações em turnê	-*
Público nas turnês	-*
Obs	*Festaufführung* (peça em comemoração aos 10 anos do grupo) * Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 23:

Data	04/12/1958 06/12/1958 07/12/1958
Local	Sociedade Beneficente Rio Branco (Curitiba)
Programa	Alemão
Título da peça	Zwei Nächte
Autor	A. Möller e H. Lorenz
Gênero	Comédia
Música	
Direção	Willi Polewka e Bernardo Kirchgässener (encenação)
Direção Musical	
Elenco	Willi Polewka; Gussy Delitsch; Ingrid Richter; Heinrich Hübert; Bernardo Kirchgässner; Friedrich A. Scultetus; Joachim Saalfeld; Ketty Mais; Karin Boller; Renate Boller
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	722*
Apresentações em turnê	-*
Público nas turnês	-*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 24:

Data	
Local	
Programa	
Título da peça	Im Weissen Rössl
Autor	Oskar Blumenthal e Gustav Kadelburg
Gênero	
Música	
Direção	
Direção Musical	
Elenco	
Apresentações em Curitiba	4*
Público em Curitiba	2025*
Apresentações em turnê	-*
Público nas turnês	-*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 25:

Data	10/12/(1959?) 12/12/(1959?) 13/12/(1959?)
Local	Teatro Guaíra - Pequeno Auditório (Curitiba)
Programa	Alemão
Título da peça	Das Glas Wasser
Autor	Eugène Scribe / Helmut Käutner (adaptação ? e reedição)
Gênero	Comédia
Música	
Direção	Willi Polewka
Direção Musical	
Elenco	Ketty Mais; Marga Schack; Willi Polewka; Berthold Schöffler; Waltraud Schmidt; Heino Sägesser; Olaf Rosenstiel Marga Schack (cenário) e Ketty Mais (figurino)
Apresentações em Curitiba	4*
Público em Curitiba	816*
Apresentações em	-*

turnê	
Público nas turnês	-*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 26:

Data	07/04/1960 09/04/1960 10/04/1960**
Local	Sociedade Beneficente Rio Branco
Programa	Bilíngue (convite)
Título da peça	Der Raub der Sabinerrinnen (O Rapto das Sabinas)
Autor	
Gênero	Comédia
Música	
Direção	
Direção Musical	
Elenco	
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	872*
Apresentações em turnê	-*
Público nas turnês	-*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka. ** Foi possível identificar o ano pelo carimbo dos correios.

PEÇA 27:

Data	29/10/1960 30/10/1960
Local	Auditório da Reitoria da UFPR (Curitiba)
Programa	Alemão
Título da peça	Die Goldne Maske
Autor	Hans Joachim Potratz
Gênero	Policial
Música	
Direção	Willi Polewka e Olaf Rosenstiel (iluminação)
Direção Musical	
Elenco	O programa está rasgado no lugar onde estariam as informações sobre o elenco.

Apresentações em Curitiba	2*
Público em Curitiba	517*
Apresentações em turnê	-*
Público nas turnês	-*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka. Programa danificado.

PEÇA 28:

Data	
Local	
Programa	
Título da peça	Ein Inspektor kommt
Autor	John B. Priestley
Gênero	
Música	
Direção	
Direção Musical	
Elenco	
Apresentações em Curitiba	2*
Público em Curitiba	277*
Apresentações em turnê	2*
Público nas turnês	150*
Obs	Zimmertheater * Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 29:

Data	15/06/1961 17/06/1961 18/06/1961
Local	Auditório da Reitoria da UFPR (Curitiba)
Programa	Alemão
Título da peça	Bunbury
Autor	Oscar Wilde / Jaen Anouilh (adaptação)/ Traduzida para o alemão por Franz Geiger

Gênero	Comédia
Música	
Direção	Marga Schack (encenação) / Olaf Rosentiel (assistente de direção e iluminação)
Direção Musical	
Elenco	Jürgen Woltmann; Heino Saegesser; Marga Schack; Karin Boller; Érika Richter; Elke Strassberger; Horst Huber; Bernhard Kirchgaessner; Heinrich Huebert; Ingo Huebert
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	554*
Apresentações em turnê	-*
Público nas turnês	-*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 30:

Data	28/10/196? 29/10/196? 04/11/196? 05/11/196?
Local	Sociedade Beneficente Rio Branco (Curitiba)
Programa	Alemão
Título da peça	Lumpazivagabundus
Autor	Johann Nestory
Gênero	
Música	
Direção	Lotte Braun / Rudi Dietzold (cenário) / Olaf Rosenstiel (iluminação)
Direção Musical	Esther Graf e João Poeck
Elenco	Willi Polewka; Elke Strassenberger; Frauke Woehnert; Ketty Mais; Bernhard Kirchgässner; Horst Huber; Wendolin Treml; Heinrich Huebert; Heino Saegesser; Rudi Dietzold; Joachim Saalfeld; Ewald Groos; Bernhard Kirchgässner; Renate Boller; Erika Richter; Gussy Delitsch
Apresentações em Curitiba	4*
Público em Curitiba	808*
Apresentações em	-*

turnê	
Público nas turnês	-*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 31:

Data	
Local	
Programa	
Título da peça	Der Doppelgänger
Autor	
Gênero	
Música	
Direção	
Direção Musical	
Elenco	
Apresentações em Curitiba	4*
Público em Curitiba	500*
Apresentações em turnê	-*
Público nas turnês	-*
Obs	Zimmertheater * Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 32:

Data	
Local	
Programa	
Título da peça	Glashauskomödie
Autor	
Gênero	
Música	
Direção	
Direção Musical	
Elenco	
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	674*

Apresentações em turnê	1*
Público nas turnês	420*
Obs	Zimmertheater * Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 33:

Data	
Local	
Programa	
Título da peça	Der Tor und der Tod [O Tolo e a Morte]
Autor	Hugo von Hoffmansthal
Gênero	
Música	
Direção	
Direção Musical	
Elenco	
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	255*
Apresentações em turnê	1*
Público nas turnês	110*
Obs	Zimmertheater * Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 34:

Data	31/05/196? 01/06/196? 06/06/196? 07/06/196?
Local	Sociedade Beneficente Rio Branco (Curitiba)
Programa	Alemão
Título da peça	Herr Lamberthier
Autor	Louis Verneuil
Gênero	
Música	
Direção	Lotte Braun
Direção Musical	

Elenco	Ketty Mais; Joachim Saalfeld
Apresentações em Curitiba	4*
Público em Curitiba	227*
Apresentações em turnê	1*
Público nas turnês	130*
Obs	Zimmertheater * Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 35:

Data	26.10.1963 27.10.2963
Local	Sociedade Beneficente Rio Branco
Programa	Alemão
Título da peça	Familie Hannemann
Autor	Max Reimann e Otto Schwartz
Gênero	Comédia
Música	
Direção	
Direção Musical	
Elenco	
Apresentações em Curitiba	2*
Público em Curitiba	537*
Apresentações em turnê	-*
Público nas turnês	-*
Obs	A mesma peça já tinha sido apresentada em 1953, mas não há maiores informações para saber se houve mudança no elenco. * Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 36:

Data	24/05/64 30/05/64 31/05/64
Local	Teatro da Reitoria UFPR (Curitiba)
Programa	Alemão

Título da peça	Robinson soll nicht sterben
Autor	Friedrich Forster
Gênero	
Música	
Direção	Willi Polewka / Bernardo Kirchgässner (encenação)
Direção Musical	
Elenco	Bernardo Kirchgässner; Joachim Saalfeld; Willi Polewka; Elisa de Oliveira; Ingrid Richter; Ademar Schroeder; Orlando Raeder; Ingold Belger; Hans Graf; Hannes Pauls; Raul Reinhardt; Waltraud Schmidt; Friedrich A. Scultetus; Erika Richter; Günther Bichlmaier; Wendelin Treml; Walter Wunderlich; Ingo Hübert; Günther Juriszka; Uwe Kötter; Egon Dittmers.
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	685*
Apresentações em turnê	-*
Público nas turnês	-*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 37:

Data	10/07/1965 17/07/1965
Local	Auditório da Reitoria da UFPR (Curitiba)
Programa	Alemão
Título da peça	Minister gesucht
Autor	Fritz Eckhardt
Gênero	
Música	
Direção	Willi Polewka / Bernardo Kirchgässner (encenação)
Direção Musical	
Elenco	Joachim; Saalfeld; Elisa de Oliveira; Helga Prüfer; Gunter Bichlmaier; Bernardo Kirchgässner; Waltraud Schmidt; Raul Reinhardt; Ketty Mais; Wendelin Treml.
Apresentações em Curitiba	2*
Público em Curitiba	574*
Apresentações em	3*

turnê	
Público nas turnês	950*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

PEÇA 38:

Data	
Local	
Programa	
Título da peça	Curt Goetz-Abend**
Autor	
Gênero	
Música	
Direção	
Direção Musical	
Elenco	
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	244*
Apresentações em turnê	1*
Público nas turnês	400*
Obs	Zimmertheater * Informações encontradas em listagem de Willi Polewka. ** Segundo informações do Sr. Peter Polewka, foram apresentados trechos (esquetes) de diferentes peças de Curt Goetz.

PEÇA 39:

Data	03/06/1967 04/06/1967 10/06/1967
Local	Sociedade Beneficente Rio Branco (Curitiba)
Programa	Alemão
Título da peça	Rendezvous mit Papa
Autor	Gerhardt Baumrucker
Gênero	
Música	
Direção	Willi Polewka (encenação) / Albert Saegesser (cenário) / Gussy Delitsch (ponto) / Heino Saegesser (inspeção) / Walter Hoffmann (iluminação)
Direção Musical	

Elenco	Willi Polewka; Bernardo Kirchgässner; Yester Arimann; Ketty Mais; Ângela Gunia; Joachim Saalfeld
Apresentações em Curitiba	3*
Público em Curitiba	500*
Apresentações em turnê	1*
Público nas turnês	450*
Obs	* Informações encontradas em listagem de Willi Polewka.

ANEXO F: Participantes do Grupo Teatral Independente desde sua criação (em ordem alfabética):

? van Kaick
Ademar Schroeder
Albert Sägesser
Alice Oechsle
Ângela Gunia
Annegret Richter
Bernardo Kirchgässner
Berthold Schöffler (ou Schäfler?)
Carlos Kampmann
Christa Brendel (ou Brandel?)
Christa Schack
Christoph Saegesser/ Sägesser
Dirk Sölther
Dorothea Pauls
Edwald Ross
Egon Dittmers
Elisa de Oliveira
Elke Strassberger
Erica Cremer
Erich Wissen
Erico Niessen
Érico Rocco Niemeyer
Érika Richter
Esther Graf
Eva Drewanz
Eveline Riess
Ewald Groos
Frank Levin
Frauke Wöhnert
Frederico Kirchgässner/ Kirchgaessner
Frederico Wagner (ou Friedrich ou Fritz Wagner)
Friederich Kötter
Friedrich A. Scultetus
Günther Bichlmayer
Günther Juriszka
Günther Reusch
Gussy Delitsch
Hannes Pauls

Hanni Noering
Hans Graf
Hans Homfeld
Hans Pauls
Heino Sägesser/Saegesser
Heinrich Hübert/Huebert
Heinz Belgert
Helga Cremer
Helga Prüfer
Henrique Wunderlich
Herbert Bier
Hilda N. v. F. Wagner
Hildburg Sölther
Hildegard Sobold Martins
Horst Huber
Humberto Drewanz
Inez Chella
Ingo Belgert
Ingo Hübert/Huebert
Ingold Belger
Ingrid Richter
J. G. Helfenberger
Joachim Saalfeld
João Poeck
Julio Chella
Jürgen Woltmann
Karin Boller
Ketty Mais
Klaus Cláudio
Kurt Eger
Kurt Hermann
Lilian Hübert
Lotte Braun
Ludwig Seyer Jun.
Marga Schack
Margot M. Manteufel
Modrow
Monika Urban
Olaf Rosenstihl
Orlando Raeder

Otto Hupfeld
Peter Polewka
Renate Boller
Rudy Dietzhold (ou Rudi Dietzold)
Sergio H. Piaskowy
Sido Stenzel
Udo Feyen
Ursula Schack
Uwe Kötter
Volker Nietzsche
Walter Hoffmann
Walter Wunderlich
Waltraud Schmidt
Wendelin A. Treml
Willi Polewka
Willy Hoffmann
Wolfgang May
Yester Arimann

ANEXO G: Listagem de correspondência encontrada no espólio de Willi Polewka.

Data, local	Destinatário	Remetente	assunto	OBS
20/11/1958, Curitiba	GTI	Consulado da República Federal da Alemanha	Agradecimento pelo convite para assistir a uma peça.	
10/05/1958, Curitiba	GTI	Diretoria da Seção de Cantores da Sociedade Beneficente Rio Branco	Confirmação de recebimento de convite para espetáculo.	
02/12/1969, Kassel-DE	Willi Polewka	Eric Spiess – Bärenreiter Verlag	Envio de livros.	
09/03/1970, München	Willi Polewka	Dr. Greuel – Verlag Kurt Desch GmbH.	O destinatário se propõem a dar sugestões de peças ao Polewka.	
01/12/1969, München	Willi Polewka	Dr. Greuel – Verlag Kurt Desch GmbH.	Resposta ao Polewka sobre pedido de direitos autorais.	
26/11/2969, Curitiba	Dr. Geuel	Willi Polewka	Polewka fala sobre o fato de não saber se será possível encenar as peças de Greuel no ano seguinte.	
26/11/1969, Curitiba	Herr Spiess	Willi Polewka	Polewka fala sobre as dificuldades do GTI e diz que precisa de peças com poucos jovens.	
06/11/1969, Curitiba	Gertrurd Baummeker (?)	Willi Polewka	Carta pessoal a um amigo. Polewka desculpa-se pela falta de notícias.	
30/04/1968, München	Willi Polewka	Dr. Geuel	Greuel concede autorização para a encenação de “Kaktusblüte”.	
29/10/1969, München	Willi Polewka	Dr. Greuel	Pergunta se Polewka ainda pretende encenar “Kaktusblüte”.	
13/05/1969, München	Willi Polewka	Dr. Greuel	Pergunta se Polewka vê a possibilidade de encenar “Bei Tag und Bei Nacht”.	
14/05/1968, ?	Djalma Bittencourt	Dr. Greuel	Pedido de participação nos lucros com a encenação de “Kaktusblüte”	
14/05/1968, München	Willi Polewka	Dr. Greuel	Informa o ajuste de contas com a sociedade brasileira de atores.	
18/12/1968, Curitiba	Dr. Greuel	Willi Polewka	Polewka fala sobre a crise no grupo de teatro por falta de jovens e diz que “Kaktusblüte” está	

			longe de ser encenada.	
10/12/1968, München	Willi Polewka	Dr. Greuel	Pedido de um posicionamento de Polewka quanto a encenação de “Kaktusblüte”.	
04/10/1968, München	Willi Polewka	Dr. Greuel	Greuel quer saber se Polewka vai mesmo encenar o “Kaktusblüte”.	
01/04/1968, München	Willi Polewka	Dr. Greuel	Greuel comunica sobre a necessidade de pedir autorização à Paris para que “Kaktusblüte” seja encenada no Brasil.	
01/10/1968, Curitiba	Mitglieder des Förderkreises für deutschsprachige kulturelle Angelegenheiten	Consulado de Curitiba		
17/09/1968, Curitiba	Goenner	GTI	Encomenda de flores para as bodas de ouro de Olga e Willz Cremer .	
18/03/1968, Frankfurt	Willi Polewka	Deutscher Laienspiel-Verlag	Pagamento de direito autoral .	
03/04/1968, Curitiba	Deutscher Laienspiel-Verlag	Willi Polewka	Polewka informa que devido a problemas técnicos a encenação da peça desta editora terá que ser adiada por tempo indeterminado.	
20/03/1968, Curitiba	Dr. Greuel	Willi Polewka	Polewka pede um exemplar de “Kaktusblüte” e fala das dificuldades com a censura no Brasil.	
19/12/1967, München	Willi Polewka	Dr. Greuel	Pedido de informação sobre os planos do grupo (quais peças pretendem encenar) para o próximo ano.	
10/03/1968, Curitiba	Willi Polewka	Karin Fiedler	Recusa de um pedido de Polewka por falta de tempo.	
07/03/1968, Curitiba	Frau Fiedler	GTI	Convite para Fiedler participar do grupo de teatro.	
13/12/1967, Blumenau	Willi Polewka	Hans-Wilhelm Jerhart	Resposta à uma carta de Polewka dizendo que está cada vez mais difícil encontrar jovens para participar do grupo de teatro.	
11/12/1967, Curitiba	Deutscher Laiespiel-Verlag	Willi Polewka	Pedido de confirmação de um pagamento e de prorrogação da agenda para “Ein Inspektor	

			kommt".	
09/08/1967, München	Willi Polewka	?	?	
26/09/1967, Curitiba	Herr Terhart	Willi Polewka	?	
13/09/1967, Blumenau	Willi Polewka	Hans-Wilhelm Jerhart	Resposta a um pedido de Polewka sobre uma possível apresentação.	
30/08/1967, Frankfurt	Willi Polewka	Deutscher Laienspiel-Verlag	Pagamento de direitos autorais (?).	
30/08/1967, Weinhheim	Willi Polewka	Deutscher Laienspiel-Verlag		Cartão Postal
18/09/1967, Curitiba	Deutscher Laienspiel-Verlag	Willi Polewka	Pagamento de direitos autorais.	
11/09/1967, Curitiba	Herr Terhart	Willi Polewka	Pedido de adiamento de data apresentação em teatro.	
14/08/1967, Blumenau	Willi Polewka	Hans-Wilhelm Jarhart	Sobre datas e valores das apresentações.	
22/08/1967, Curitiba	Deutscher Laienspiel-Verlag	Willi Polewka	Pagamento de direitos autorais.	
15/08/1967, Weinheim	Willi Polewka	Deutscher Laienspiel-Verlag	Pagamento de direitos autorais.	
16/08/1967, Weinheim	Willi Polewka	Deutscher Laienspiel-Verlag	Pagamento de direitos autorais.	
21/07/1967, Frankfurt	Willi Polewka	Deutscher Laienspiel-Verlag	Envio de livro e pagamento de direitos autorais.	
21/07/1967, Weinheim	Willi Polewka	Deutscher Laienspiel-Verlag		Cartão Postal
21/07/1967, Weinheim	Willi Polewka	Deutscher Laienspiel-Verlag	Catálogo (?)	
21/07/1967, Weinheim	?	Deutscher Laienspiel-Verlag	Cartão Postal	
05/08/1967, Curitiba	Deutscher Laienspiel-Verlag	Willi Polewka	Envio de livro.	
28/07/1967, Blumenau	Willi Polewka	Hans-Wilhelm Jerhart	Datas de apresentações.	
03/06/1966, München	Willi Polewka	Dr. Greuel	Envio de livros.	
15/07/1967, München	Willi Polewka	Gerhard Baumrucker	?	
30/06/1967, München	Willi Polewka	Gerhard Baumrucker	Agradecimento ao Polewka por encenado a peça de Baumrucker.	Carta escrita em português.
15/07/1967, Curitiba	Deutscher Laienspiel-Verlag	Willi Polewka	Pedido de um exemplar de "Ein Inspektor Kommt".	
13/07/1967, Curitiba	Herr Rischbieter	Willi Polewka ?	Sobre uma possível montagem de uma peça de Rieschbieter.	
07/06/1967,	Willi Polewka	Hans- Wilhelm	Apresentação em	

Blumenau		Jerhart	Blumenau.	
06/07/1967, Curitiba	Herr Baumrucker	Willi Polewka	Notícias sobre apresentação do GTI.	
30/06/1967, Kassel	Willi Polewka	Eric Spiess	Agradecimento (?).	
12/06/1967, Curitiba	Herr Baumrucker	Willi Polewka	?	
16/06/1967, Kassel	Willi Polewka	Eric Spiess	Intervenção junto à embaixada alemã.	
16/06/1967, ?	Botschaft der Bundesrepublik Deutschland	Eric Spiess	Direitos autorais.	
21/06/1967, Curitiba	Eric Spiess	Willi Polewka	Direitos autorais.	
29/03/1967, Frankfurt	Willi Polewka	Eric Spiess	Concessão de direitos autorais.	
05/06/1967, Porto Alegre	GTI	Heike ?	Direitos autorias (?).	
16/06/1967, Curitiba	Herta Brückner	GTI	Recusa de uma peça teatral.	
25/05/1967, München	Willi Polewka	Gerhard Baumrucker	?	
31/03/1967, München	Willi Polewka	Gerhard Baumrucker	Agradecimento por Polewka querer encenar uma peça de Baumrucker.	
12/05/1967, Curitiba	Gerhard Baumrucker	Willi Polewka	Direitos autorais.	
32/05/1967, Curitiba	Herr Schneider	GTI	Carta de agradecimento.	
21/05/1967, Curitiba	Herr Professor Zimmermann	GTI	Carta de agradecimento.	
15/03/1967, Blumenau	Willi Polewka	Hans-Wilhelm Jerhart	Custos de apresentação.	
19/05/1967, Curitiba	Herr Terhart	Willi Polewka	?	
12/05/1967, Joinville	Willi Polewka	Carlos F. A. Schneider	Pedido de desculpa por não ter respondido às duas últimas cartas de Polewka.	
19/05/1967, Curitiba	Herr Schneider	Willi Polewka	Aviso da chegada dos atores em Joinville.	
27/04/1967, Curitiba	Herr Schneider	Willi Polewka	Lista dos atores que iriam para Joinville e das pessoas que iriam abrigá-los.	
15/04/1967, Curitiba	Herr Schneider	Willi Polewka	Aviso de que o Departamento Federal de Segurança Pública exige que as peças sejam traduzidas (?).	
30/03/1967, Joinville	Willi Polewka	Herr Schneider	Reserva do Harmonie-Lyra.	
21/01/1967, Kassel	Willi Polewka	Eric Spiess	Agradecimento pelo interesse de Polewka sobre livros e peças teatrais.	
17/03/1967, Curitiba	Eric Spiess	Willi Polewka	Agradecimento pelo envio dos livros	

			solicitados.	
09/03/1967, Curitiba	Herr Terhart	Willi Polewka	Pedido de datas para apresentação de peças.	
09/02/1967, Curitiba	Herr Schneider	Willi Polewka	Sobre os custos da apresentação.	
18/05/1966, Curitiba	Herr Schneider	Willi Polewka	Sobre os custos da apresentação.	
04/02/1967, Curitiba	Herr Professor Zimmmermann	Willi Polewka	?	
31/01/1967, Curitiba	Dr. Greuel	Willi Polewka	Justificativa de não encenação de peça (?).	
23/01/1967, München	Willi Polewka	Dr. Greuel	Sobre quais peças Polewka pretende encenar neste ano.	
16/12/1966, Curitiba	Herr Spiess	Willi Polewka	Interesse por determinadas peças da editora.	
19/12/1966, Curitiba	Vertriebstelle und Verlag Deutscher Buehnenschrifsteller	Willi Polewka	Interesse por determinadas peças da editora.	
29/09/1966, Curitiba	Consulado alemão	Willi Polewka e Bernardo Kirchgaessner	Agradecimento e confirmação de quantia recebida. Patrocínio (?)	
27/06/1966, Curitiba	Herr Schneider	GTI	Agradecimento	
15/06/1966, Curitiba	Herr Schneider	GTI	Comunicado da chegada de dois atores do grupo à Joinville.	
26/05/1966, Curitiba	Herr Schneider	GTI	Pede para que Herr Schneider entre em contato com Joachim Saalfeld.	
16/12/1965, Hamburg	GTI	Waltraud (?)	Votos de feliz Natal e bom ano novo.	Cartão Postal
14/01/1966, Kassel	Willi Polewka	Dr. Greuel	Confirmação de pagamento.	
19/05/1966, Curitiba	Dr. Greuel	Willi Polewka	Pedido de envio de peças teatrais.	
20/09/1962, Weinheim	Willi Polewka	Deutscher Laienspiel-Verlag	Agradecimento	Cartão Postal
16/08/1962, Weinheim	Willi Polewka	Deutscher Laienspiel-Verlag	Pedido de resposta por parte do Polewka.	Cartão Postal
02/04/1966, Joinville	Willi Polewka	?	Pedido de apoio do Polewka para uma outra companhia teatral (?).	
08/08/1962, Curitiba	Willi Polewka	Carl R. Raeder	Agradecimento pelo convite feito pelo GTI e justificativa do porque não poderá comparecer.	
08/08/1962, Curitiba	GTI	Helmuth Abeck	Agradecimento	
07/12/1965, Blumenau	Willi Polewka	Hans-Wilhelm Jerhart	Sobre possível apresentação em Blumenau (?).	

11/12/1965, Curitiba	Dr. Greuel	Willi Polewka	Custos das apresentações (?).	
08/10/1965, München	Willi Polewka	Dr. Greuel	Agradecimento, lembrete de que Polewka deve pedir autorização formal para encenar algumas peças e de que ele deve pagar pela apresentação que fará em Ponta Grossa.	
18/11/1965, Curitiba	Herr Terhart	Willi Polewka	Agradecimento pela ajuda recebida.	
16/11/1965, Curitiba	Herr Otte	GTI	Agradecimento	
17/11/1965, Curitiba	Herr Prayon	Willi Polewka	Agradecimento	
18/11/1965, Curitiba	Herr Frank	GTI	Agradecimento pela hospedagem em hotel.	
01/11/1965, Curitiba	Max e Fritz	GTI	Agradecimento pelo trabalho em Ponta Grossa.	
27/10/1965, Curitiba	Max Griebel	?	Pedido para que busque o Kirchgässner na rodoviária.	
20/10/1965, Curitiba	Max	?	Reserva em hotel e busca na rodoviária.	
20/10/1965, Curitiba	Herr Terhart	Willi Polewka	Providenciar os programas da peça e hospedagem para os atores (?).	
?, Blumenau	Wipo	Sotepal	Prorrogação/Adiamento (?)	Telegrama
11/10/1965, Blumenau	Willi Polewka	Hans-Wilhelm Jerhart	Sobre o telegrama de adiamento enviado anteriormente.	
01/10/1965, Blumenau	Willi Polewka	Hans-Wilhelm Jerhart	Sobre um local para apresentação.	
14/10/1965, Blumenau	Terhart	Wipo	Confirmação de data.	Telegrama
09/10/1965, Curitiba	Herr Terhart	Willi Polewka	Sugestão de preço dos bilhetes.	Telegrama
28/09/1965, Curitiba	Dr. Greuel	Willi Polewka	Sobre as peças a serem encenadas e pagamento de direitos autorais (?)	
13/09/1965, Curitiba	Herr Richter	Willi Polewka	Planos e preocupações.	
26/08/1965, München	Willi Polewka	Dr. Greuel	Informações biográficas de um autor.	
01/09/1965, Curitiba	Herr Terhart	Willi Polewka	Sugestão de data e preço de apresentação.	
27/09/1965, Curitiba	Herr Terhart	Willi Polewka	Mesmo assunto da carta anterior, de 01/09/1965.	
31/08/1965, Curitiba	?	Willi Polewka	Despesas de “Ein Mann war da”.	
19/09/1965,	Wi – Pó (?)	Max Giebel	Data livre para	

Ponta Grossa			apresentação.	
09/09/1965, Porto Alegre	Willi Polewka	Henrique ?	Negativa de pedido de apresentação no Centro Cultural 25 de Julho de Porto Alegre.	
12/09/1965, São Paulo	Willi Polewka	DTSP (?)	Informações sobre as regras de apresentação na cidade (?).	
26/08/1965, Curitiba	Herr Prasser	Willi Polewka	Pedido de Polewka para que Herr Prasser seja o Manager do GTI em SP (?).	
20/09/1965, Curitiba	Editora Dona Leopoldina	Willi Polewka	?	
06/08/1965, München	Willi Polewka	Walter Jansen	Confirmação de pagamento recebido.	
17/08/1965, Blumenau	Willi Polewka	Hans-Wilhelm Jerhart	Sobre impossibilidade de apresentação em data sugerida.	
?	Wipo	Sotepal	Sobre impossibilidade de apresentação em data sugerida.	Telegrama
19/08/1965, Curitiba	Willi Polewka	Consulado Alemão	Subsídio	
20/08/1965, Curiiba	Consulado Alemão	GTI	Agradecimento ao subsídio recebido.	
16/08/1965, Curitiba	Dona Gerda	GTI	Agradecimento pela estadia em Joinville (?).	
28/07/1965, Joinville	Wipo	Gerda Schmalz	Reserva em hotel (?).	
13/08/1965, Curitiba	Dr. Greuel	Willi Polewka	Assuntos variados.	
15/08/1965, Curitiba	Herr Terhart	Willi Polewka	Datas de apresentações.	
25/05/1965, Blumenau	Willi Polewka	Hans-Wilhel Jerhart	Custos do teatro Carlos Gomes.	
09/08/1965, Curitiba	Diretoria da Sociedade Beneficente Rio Branco	GTI	Pagamento pela concessão do espaço para ensaio do grupo.	
29/07/1965, Curitiba	Editora Dona Leopoldina	Willi Polewka	Pedido de resposta referente ao envio de cheque (?).	
13/07/1965, Curitiba	Editora Dona Leopoldina	Willi Polewka	Envio do cheque.	
28/07/1965, Curitiba	Dr. Greuel	Willi Polewka	Envio de cheque referente à “Minister Gesucht”.	
21/07/1965,?	Gerda Schmalz	?	Instruções do que fazer.	

ANEXO H: Recortes de jornais/revistas encontrados no espólio de Willi Polewka.

	Data	Jornal/Revista	Título	Autor	
2	01/09/1949	Das Ilustrierte Blatt, ano 2, nr. 26	“Krach im Hinterhaus”in Curitiba		p. 04, 05
2	25/05/1958	Deutsche Nachrichten	Zum 10jährigen Jubiläum des Grupo Teatral Independente	Ketty Mais	p.07
3	25/05/1958	Deutsche Nachrichten	“Jedermann”, das Spiel vom Sterben des reichen Mannes	Univ.-Prof. Dr. R. Bossmann	p.08
4	25/05/1958	Deutsche Nachrichten	In frohen und ernsten Stunden	Gussy Delitsch	p.09
5	25/05/1958	Deutsche Nachrichten	Was ist für uns das kleinere Übel?	Willi Polewka	P.11
6	26/11/1965	?	Hut Ab!	O Velho do Paraná	
7	10/11/1979	Deutsche Zeitung	Curitiba	-	
8	17/11/1979	Brasil Post	Ehrung zum 50. Schauspieler-Jubiläum	MK	
9	04/12/1982	Deutsche Zeitung	Abschied für immer von Willi Polewka	?	
		Desportista Sambentense			

ANEXO I: Listagem de fotografias encontradas no espólio de Willi Polewka.

Foto	Nome do fotógrafo	Quem está na foto	Peça /autor/diretor	Local	Ano	obs
01						Foto sem identificação. Sugere elenco em tournée.
02		U. Schack e B. Kirchgässner	Goldne Eva			
03	H. Lieb	Ketty Mais e W. Polewka	Bobby			
04	H. Lieb	Willi Polewka	Bobby			
05		Willi Polewka			1931	
06		GTI	Im Weissen Rössl			
07		GTI	O Copo d'água			
08		GTI	O Copo d'água			
09		Ketty Mais, Waltraud Schmidt e Marga Schack	O Copo d'água			
10		GTI	O cavalinho branco			
11		GTI	Robinson não deve morrer			
12		GTI	Jedermann			
13		GTI	Jedermann			
14		GTI	Amanhã será diferente			
15		GTI	Jedermann			
16		GTI	A máscara dourada			
17		Bernardo Kirchgässner				
18		Bernardo Kirchgässner (no papel de diabo)	Jedermann			
19		Gussy Delitsch				
20		GTI	Jedermann			
21		Elke Strassberger e Willi Polewka	Jedermann			
22		Sido Stenzel				
23		Kurt Herrmann				
24		GTI	Maria Cachucha			
25		M. Schack e	Adorada Eva			

		K. Hermann				
26	H. Lieb	Ursula Schack e B. Kirchgässner	Adorada Eva		1951	
27						Três personagens cantando no palco, uma ao piano.
28						Sete personagens lado a lado.
28	Photo Ideal Ponta Grossa	Willi Polewka				
30	Photo Ideal Ponta Grossa	Willi Polewka				
31		GTI	Krach im Hinterhaus			
32			idem			
33			idem			
34			idem			
35			Idem			
36			idem			
37			idem			
38			idem			
39			idem			
40			idem			
41			idem			
42			Bobby		1951	
43		Gussy Delitsch e B. Kirchgässner	Bobby		1951	
44		Marga Schack	Bobby		1951	
45			Bobby		1951	
46			Bobby		1951	
47			Bobby		1951	
48			Bobby		1951	
49			Bobby		1951	
50			Bobby		1951	
51			Bobby		1951	
52			Bobby		1951	
53			Bobby		1951	
54			Bobby		1951	
55			Bobby		1951	
56			Bobby		1951	
57			Bobby		1951	
58			Bobby		1951	
59			Bobby		1951	
60			Bobby		1951	
61			Bobby		1951	
62			Bobby		1951	
63			Bobby		1951	
64			Bobby		1951	
65			Bobby		1951	
66			Bobby		1951	
67			Bobby		1951	

68			Bobby		1951	
69			Bobby		1951	
70			Bobby		1951	
71						Elenco em mesa de bar tomando cerveja.
72						Elenco em mesa de bar tomando cerveja.
73						Dois personagens masculinos.
74			Jedermann (?)			
75			Jedermann (?)			
76			Jedermann (?)			
77			Jedermann (?)			
78			Jedermann (?)			
79			Ribalta (?)			Quatro personagens masculinos tomando um aperitivo.
80						Três personagens masculinos conversando.
81			Ribalta (?)			Um homem e uma mulher.
82			Jedermann (?)			
83						Três personagens em cena, duas mulheres e um homem.
84						Três personagens em cena, duas mulheres e um homem.
85						Três personagens em cena, duas mulheres e um homem.
86			Jedermann (?)			
87						Um homem sentado à mesa.
88						Dois homens e uma mulher de vestido.
89						Um homem e uma mulher sentados à mesa. A mulher tricota.
90						Dois homens e uma mulher conversam de pé.
91						Dois homens e uma mulher sentados à mesa sendo servidos por uma criada.
92			Jedermann (?)			
93			Jedermann (?)			
94			Jedermann			

			(?)			
95						Duas mulheres e um homem em cena.
96						Elenco
97						Elenco
98						Elenco
99			Die Goldene Maske (?)			Dois homens e uma mulher em pé tomando champagne.
100			Die Goldene Maske (?)			Um casal contracenando.
101						Grupo em cena tomando café.
102			Die Goldene Maske (?)			Dois homens e uma mulher em pé tomando champagne.
103			Maria Stuart			Duas mulheres em cena.
104			Die Goldene Maske			
105			De doppelte Moritz			
106			De doppelte Moritz			
107			Jedermann			
108			Das Haus in Montevideo			
109			Das Glas Wasser			
110			Das Glas Wasser			
112			Der Raub der Sabinerinnen			
113			Morgen wird es anders sein			
114			Im Weissen Rössl			
115			Das Haus in Montevideo			
116			Das Glas Wasser			
117			Die Goldene Maske			
118						Elenco no palco.
119						Elenco no palco.
120						Cartaz (?) – Grupo de Teatro Ponta Grossa
121			Überfahrt			
122						Um homem em cena.
123						Um casal em cena.

ANEXO J: Listagem das empresas patrocinadoras do Grupo Teatral Independente

*Nº de patrocínios que constam nos programas

N*	Nome da empresa:
01	A Modelar Roupas
01	A Princeza (armarinhos e enxovais)
01	Adolfo Wolf & Cia material Elétrico em geral
01	Adolpho Grahl Alfaiate
01	Afripa artigos presentes
01	Alfaiataria Kellermann
01	Alfaiataria Olíbio
01	Alfredo Urban - ferramentas, ferro, etc
01	Amhof & Cia Peles, bolsas, luvas
01	Arte Mobiliária
01	August Jost - Café, manteiga, salsicha, bebidas, chocolate
01	Bebidas Boss Ltda
01	Bernardo Grubba
01	Bewi Automat - relógios de leitura de energia elétrica
01	Café Marumby
01	Carlos Ubiratan Jatahy representante da firma alemã Herm. Stoltz
01	Casa Bronze
01	Casa Buerger Tecidos e Confecções
01	Casa Coelho
01	Casa de Móveis Rossmark
01	Casa de Rádio Pilot e Móveis
01	Casa de Saúde São Francisco
01	Casa do Fumo Meissner & Cia
01	Casa Falce
01	Casa Julinho
01	Casa Kopmann
01	Casa Meyer Bordado
01	Casa Porcelana
01	Casa Romeu roupas masculinas
01	Casa Sander Calçados
01	Casa Sul Americana
01	Casa Willy Sievert discos
01	Casas Pernambucanas
01	Caverna Curitibana Restaurante
01	Centro auditivo Telex
01	Centro Cultural Inter-Americano
01	Cia Textil Hering
01	Cirpa - Eletrodomésticos, panelas, etc
01	Companhia Comercial Schader (oficina mecânica)
01	Companhia Mercantil Victor Probst
01	Companhia Salinger Ltda
01	Confeitaria Diana
01	Confeitaria Guairacá
01	Corante Guarani (para tingir roupas em casa)
01	Drogaria Minerva
01	Electro Aço Atona SA
01	Eletricidade Geral S/A
01	Empresa de Mudanças Milarch
01	Ernst Kieckbusch porcelanas copos
01	Fábrica de Chocolate Saturno

01	Fábrica de espelhos Santa Catarina
01	Fábrica de gazes medicinais Cremer SA
01	Falce & Cia Ltda - Bombons, balas, chocolates
01	Ferragens Curitiba
01	Foto Tony
01	Fotogravura Velox
01	Fotoquímica Hermes Ltda.
01	Glaser Importadora
01	Gráfica 43 SA
01	Grande Hotel Moderno
01	Heinrich & Ickert - Livraria e Importadora
01	Hematogen - fortificante
01	Hotel Alameda
01	Hotel Johnscher
01	Hotel Rex
01	Ika Fábrica de artefatos de couro
01	Impressora Paranaense
01	Indústria de Calçados Gosch Irmãos Ltda.
01	Indústria Perma Cortina Automática Permasiana
01	Indústrias Reunidas Jaraguá
01	Instituto de Beleza Glamour
01	João Maschke - Fábrica de escovas e artefatos de plástico
01	José M. Mueller & Cia Ltda (fundição)
01	Kayser Máquinas de Costura
01	Kwasinski & Cia - Auto mecânica
01	Leiteria Haupt
01	Leiteria Kahlert
01	Livraria Importadora Sul Brasileira Ltda
01	Lojas Hering
01	Machado e Cia Ltda Máquina de escrever e de calcular
01	Mafisa malharia
01	Malharia Climax
01	Margarida Wollemann cerâmica artística
01	Massagista Bruno Eckert
01	Mecânica Auto Inglês Ltda
01	Mecânica Ernani
01	Mercearia Seleta - Egon Schwanke
01	Mme Helena Fourier
01	Modas Noblesse
01	Molho Vici
01	Móveis São Luiz Ltda
01	Oficina de Peles Jayme
01	Oficina Kupper
01	Oficina Mecânica Claudio - Saalfeld & Cia Ltda.
01	Oficinas de Peles Hubert
01	Persianas Ventilux
01	Petersen & Cia Tintas
01	Produtos graciosa
01	Raul Decke roupas
01	Realtur - Freitas, Camacho & Cia Ltda Turismo
01	REG do Brasil Calefação

01	Relojoaria Catarinense
01	Relojoaria Cyma
01	Relojoaria Suissa
01	Renner Roupas
01	Restaurante Bar Avenida
01	Retífica Potier
01	Rio Club Rum
01	Rivoli Tecidos
01	S. A. Comercial Moellmann
01	Salão ABT
01	SAS - Scandinavian Aieliner System - Cia Aérea
01	Serviços Aéreos Varig
01	Servopa revendedor autorizado VW
01	Sibbi
01	Sociedade Comercial e instaladora Ltda.
01	Sociedade Gráfica Avenida Ltda
01	Sociedade Mercantil Mirador - Confeitaria, café, bar, restaurante
01	Socomil Sociedade Comercial e Instaladora
01	Suely Café e confeitaria
01	Suerdieck S.A. Inducondor SA Cigarros
01	Sul Fabril camisas
01	Superrundum - pedra de amolar
01	Tabacaria Aymoré
01	Tecelagem Kuehnrich SA
01	Tipografia e Livraria Blumenauense
01	Transporte Nickel
01	Trés Joli - modas femininas
01	Ultragaz - 01
01	Vidraçaria Vitraux
01	Vodka Príncipe Igor
01	Yoghurt Berna
02	Açougue Francés
02	Bar Catarinense
02	Casa das Cortinas
02	Casa Eletro Brasil
02	Casa Hauer - enxováis, tapetes, tecidos
02	Casa Nickel Ltda Peças e acessórios para automóveis
02	Casa Osten Ferragens
02	Cine Buhr
02	Eduardo C. Fieber & Cia - Comércio e representação
02	Foto Esporte - Carlos Boutin
02	H. Schneiker SA Material Fotográfico
02	INCO - Banco Indústria e Comércio de Santa Catarina
02	Joalheria Haupt
02	Livraria Nacional Importadora - Wilson Correia
02	Loja de frios Cruz Machado - L. R. Dietmaier
02	Loja e atelier São Paulo - alta costura
02	Malzbier Brahma
02	Modas Liselotte
02	Sociedade Técnica Bremensis
02	Studio Rollei - Fotos - Carlos Boutin

02	Veloz - Máquina de tricô
02	Vitorio Lazzaris - Fabrica de Móveis
02	ZYP - 9 Rádio Jaraguá (a propaganda do teatro será transmitida pela…)
03	Aeromar Turismo
03	Brahma Bock
03	Casa Chella - brinquedos, armarinhos, tecidos, cristais
03	Casa das Linhas - bordados, linhas, armarinhos
03	Casa Hatschbach Calçados
03	Cofermat (ferro e material de construção)
03	Lies Mit - Circulo alemão de Leituras - entrega de livros e revistas em casa
03	Óleos Vegetais Fanadol e "A Favorita"
03	Relojoaria Alpina
04	A Pérola - Jóias e Relógios
04	Água Tônica Brahma
04	Banco da Bahia
04	Casa Esmalte - Kompatscher & Cia Ltda canos de ferros, tubos e conexões
04	Casa Hoffmann Tecidos
04	Deutsche Nachrichten - Jornal em Alemão
04	Erwino Koch Máquinas de somar e escrever
04	Leiteria Schaffer (Confeitaria)
04	Manteiga ouro
04	Móveis Cimo
04	Prosdócimo Fábrica de Móveis
04	Sociedade Técnica Paranaense Ltda (representante de extintor de incêncio "contra")
05	Cacique Hotel
05	Dicopar/Welaton (Distribuidora de Produtos Cosméticos do PR.
05	Importadora Ico
05	Ótica Luz
05	Salão Vienense
06	Bar Paraná
06	Biscoitos Lucindas - Groetzner & Irmão
06	Casa Alumínio Schiebler & Cia
06	Deutsch-Brasilianischen Kulturinstituts (Instituto Cultural Brasileiro-Germânico)/2 vezes como Patrocíonio
06	Livraria Braun
07	Carl Raeder Ótica e Relojoaria
07	Casa Blumenau - Leiteria e Confeitaria
07	Casa Sanssouci - Tecidos
07	Importadora Ickert
08	Livraria Urânia
09	Eletrolândia - Irmãos Weiser Ltda
09	Guaraná Brahma
09	Mueller & Irmãos Ltda. Máquinas Industriais e Agrículas - fundição
10	Fábrica de Colchões e Acolchoados Emílio Scheer & Filho
11	Brahma Chop
11	Brasil-Post (Revita Semanal em alemão)
11	Pianos Essenfelder
12	Flora Curitibana - Willy Cremer
13	Casa Hertel - Instrumentos Musicais
14	Francisco Hauer Ferragens
16	Modas Únicas